



Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

26 | 2017

En croire ses sens

Des voix en abyme. Communication paradoxale et rencontres d'esprits en Amazonie

Voices en Abyme. Paradoxical Communication and Spirit Encounters in Amazonia

Andrea-Luz Gutierrez Choquevilca



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/3454>

DOI : 10.4000/gradhiva.3454

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 6 décembre 2017

Pagination : 134-163

ISBN : 978-2-35744-096-8

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Andrea-Luz Gutierrez Choquevilca, « Des voix en abyme. Communication paradoxale et rencontres d'esprits en Amazonie », *Gradhiva* [En ligne], 26 | 2017, mis en ligne le 06 décembre 2019, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/3454> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.3454>



Des voix en abyme

Communication paradoxale et rencontres d'esprits en Amazonie

par **Andrea-Luz Gutierrez Choquevilca**

Une voix peut-elle en cacher une autre ? L'ambiguïté qui affecte le déchiffrement de la voix et la communication trans-espèces est au cœur de la pensée animiste. L'auteur retrace les enjeux pragmatiques des actes de communication entre humains et non-humains chez les peuples runa d'Amazonie péruvienne, au point où s'articule l'expérience de la croyance et le vécu sensoriel immédiat, lors des rencontres de fantômes en forêt et du rituel chamanique. Pourquoi les représentations des sujets non humains dans le champ sonore sont-elles aptes à frapper l'imagination, à susciter une émotion et à propager certains savoirs ? Quels liens ces expériences perceptives entretiennent-elles avec la narrativité ? En abordant les théories de la connaissance et de la perception amérindiennes, cet article s'interroge sur le concept de transformation et son actualisation inédite dans le domaine de la voix et des signes.

mots clés

Runa, relation trans-espèces, pragmatique, langage, perception

1. Ce texte est dédié à Jorge, Panchu et Wahai de Sabalo Yacu en souvenir du temps extraordinaire de la chasse à Tuntunaru. Ma gratitude revient aussi aux directeurs de l'ouvrage, à Anne-Christine Taylor, Charles Stépanoff et Roberte Hamayon, pour leur lecture lumineuse. Toute imprécision reste mienne.

2. À quelques exceptions près, notamment Fausto *et al.* 2011 ; Basso 1985 ; Beaudet 1997 [1977].

3. Chaque onomatopée traduit « dans le domaine sonore, l'acuité de la douleur, puis sa disparition » (Sebag 1965 : 96).

O chik chik chik o chara chara chara
 Je suis comme le son de la terre ferme...
 Puis le patient perd connaissance :
 Je suis la mort, je suis la grande mort.
 Oni ni ni, onac nac nac [imitation du rôle]
 Je suis la bonne santé, je suis la vie.
 O karu karu karu [indication du retour à la vie, à la sudation]...
 Je suis le maître de beaucoup de sang
 Yo rho rho rho [rugissement du tigre]...

Chant *urhnari* ayoreo (Sebag 1965 : 96-98¹)

Qu'une image puisse en cacher une autre est un phénomène connu des historiens de l'art et des anthropologues. Lié tantôt à un trouble perceptif de la vision inhérent à l'acte de saisie, tantôt à une nécessité voulue par son créateur, ce phénomène s'est montré particulièrement productif dans le domaine de l'imaginaire artistique et des croyances religieuses (Gamboni 2004 ; Severi 2011 ; Fausto 2011). Cependant, l'ambiguïté de la perception ne se limite pas au champ visuel. Elle peut également affecter le domaine auditif et donner naissance à une image sonore équivoque. Ce type de fait, indissociable d'un imaginaire de la voix, a longtemps échappé à l'attention des anthropologues². Sous quelles conditions une voix peut-elle en cacher une autre ? À quel imaginaire rituel ou religieux une image sonore équivoque renvoie-t-elle ? Un certain désintérêt pour l'anthropologie du langage a conduit à isoler l'étude de l'iconographie de celle de la parole vive. C'est négliger le pouvoir évocateur des images de la voix. En effet, certaines productions vocales ne communiquent « rien » à proprement parler, mais laissent percevoir des sons dont la caractéristique est précisément de frapper l'imagination de l'auditeur. Si les *urhnari*, chants chamaniques ayoreo documentés par Lucien Sebag au Paraguay, fascinent, c'est parce qu'ils donnent à percevoir un aspect sensoriel autrement ineffable : l'intensité de la douleur, la mort, le retour à la vie. C'est l'image sonore de la terre ferme – « *o chik chik chik o chara chara chara* » –, le son du rôle qui accompagne la mort – « *oni ni ni, onac nac nac* » –, celui de la sudation – « *o karu karu karu*³ ». Traduction efficace de sensations intimes, l'image sonore peut servir aussi un autre dessein : celui de rendre audibles des êtres invisibles. Elle introduit dans l'action rituelle une forme d'agentivité (*agency*) distincte de celle du locuteur effectif. Le rugissement du tigre « *yo rho rho rho* » est pour les Ayoreo l'index d'une *autre* voix mise en abyme dans celle du récitant. La voix transformée du chamane éveille chez les auditeurs l'image mentale complexe d'une créature hybride, mi-féline, mi-humaine, dotée d'une voix animale et d'une parole intelligible. Elle invite les acteurs – animaux, esprits, humains – à s'engager dans un processus de déchiffrement de ces formes sonores impliquant, outre la perception, des capacités interprétatives formant, comme ce pourrait être le cas dans le champ artistique (Baxandall 1985 : 48 ; Severi 2011 : 13), le « style cognitif » de l'auditeur. Ce jeu de traduction intersémiotique existe dans nombre de traditions rituelles amérindiennes, en particulier chez les Xavante et les Kalapalo du Brésil ou les Warao du Venezuela, mais aucune analyse systématique des formes d'apprentissage et des théories de la connaissance qui en résultent n'a encore à ce jour été proposée (Graham 1994 ; Basso 1985 ;

Olsen 1996). Pourquoi les représentations des sujets non humains dans le champ sonore sont-elles particulièrement aptes à frapper l'imagination, à susciter l'émotion et à propager certains savoirs ? Sur quels dispositifs sensoriels et schémas d'interprétation l'expérience intime d'une *autre* présence repose-t-elle ?

La préséance accordée à l'audition a des conséquences sur la manière dont les peuples amérindiens envisagent les conditions du face-à-face entre humains et non humains, marqué par ce paradoxe perceptif : entendre sans voir. Un éclairage sur ce point nous est livré par l'expérience des Runa, peuples amérindiens de langue quechua dont les villages s'égrènent sur les confins du territoire amazonien au Pérou, le long des fleuves Pastaza, Capahuari et Huasaga. Comme les Ayoreo, les Runa ont recours au potentiel de création de la matière phonique du langage pour évoquer leur rencontre de non-humains en forêt (animaux ou esprits) et l'épiphanie acoustique des entités appelées *supay*, au cours du rituel chamanique. Quels sont les soubassements cognitifs de cet imaginaire de la voix et sur quelle conception du langage se fonde-t-il ? Le cheminement de l'analyse suivra en filigrane le parcours de l'un de mes hôtes et amis, Akumpali, un chasseur piégé par les esprits *supay* lors d'une rencontre en forêt, sombrant dans la folie, avant d'être soigné par un chamane de son village. J'examine dans ce texte comment la perception, la catégorisation et la transformation de la voix peuvent affecter, d'une part, la relation que les humains entretiennent avec leurs *alter ego* non humains et, d'autre part, leur façon de communiquer cette expérience. Quelles voix se cachent sous les murmures du chamane ? Comment les histoires de rencontre d'esprit sont-elles racontées ? La mise en récit fait appel à des techniques énonciatives combinant l'usage de la langue et des auxiliaires déictiques naturels : la gestuelle, le regard, l'horizon spatial et perceptif, l'iconicité sonore ou la *physiognomonie* de la voix, autant de modalités qui codéterminent le référent et le sens des énoncés (Bühler 2009 [1934] ; Jakobson 1971 [1965] ; Hanks 2006 ; Schegloff 2006 ; Kendon 1992). Il est nécessaire d'étendre le champ sémiotique au-delà de l'humain pour saisir la fonction de l'iconicité dans les théories de la connaissance et de la perception amérindiennes. Ce texte explore l'hypothèse que la projection d'une parole possible à partir d'une forme sonore, l'inférence d'une image mentale corrélée à une voix, forment des dispositifs de façonnage de l'expérience constitutifs de la rencontre animiste.

4. La mémoire sociale et culturelle se déploie autant à travers le discours explicite qu'à travers des rites et des actions non-verbales dont la performance garantit la transmission au sein d'un collectif : ce sont précisément de tels dispositifs de composition et de déchiffrement des « images » sensorielles – visuelles, sonores, etc. – qui intéressent les anthropologues (Sperber 1996 ; Bloch 2005 ; Déléage 2009 ; Fausto et Severi 2016 ; Gell 1996).

Cratyle ou l'imaginaire de la voix

L'une des caractéristiques principales du langage est que l'essentiel de ce qui est communiqué l'est de manière implicite et doit être inféré d'après le contexte. L'auditeur construit le sens de la phrase entendue sur la base de sa compréhension de ce que le locuteur souhaite lui laisser supposer par celle-ci (Grice 1989 ; Sperber et Wilson 1995). Ces dispositifs d'inférence sur lesquels repose la communication humaine intéressent de près les anthropologues pour deux raisons. D'une part, parce que nous avons de très bonnes raisons de penser que la transmission des représentations culturelles se fonde sur une communication par les signes et sur une coopération entre experts et profanes dans le cadre des institutions culturelles⁴ ; d'autre part, parce que ces représentations, comme les énoncés propositionnels – dont le sens n'est pas réductible à la signification conventionnelle des mots qui les



fig. 1
Le village runa de Sabalo
Yacu dans la brume
au crépuscule. Pastaza,
Amazonie, Pérou 2016.
Photo Andrea-Luz
Gutierrez Choquevilca.

composent –, font l'objet d'un déchiffrement cognitif et sensoriel qui ne se limite pas à ce qu'en disent les mythes, la doctrine ou la théologie. En deçà de *ce qui est dit*, et en deçà du discours religieux officiel, la croyance repose, comme le rappelle Pierre Smith, sur *ce qui est perçu, chanté, agi* (1979). Prendre la mesure de ce constat nous oblige à effectuer un retour vers l'abondance de la signification, vers des aspects longtemps considérés comme secondaires et pourtant indispensables à toute communication ordinaire: la texture de la voix, la gestuelle, la posture des sujets parlants. C'est un ensemble de gestes, auxiliaires déictiques, changements d'intonation ou iconicité de la voix, qualifiés d'embrayeurs de contextualisation (*contextualization cues*) qui contribuent à ancrer l'échange des signes dans une situation précise (Gumperz 1996; Hanks 2006). Cette position théorique, qui est celle de Karl Bühler, fondateur de la *Sprachtheorie*, invite à déplacer la focale de l'expérience relatée de la croyance comme *représentation* vers l'expérience sensorielle immédiate, *présentée* au sujet et communiquée à travers un acte de « monstration » (*Zeigfeld*) de « ce que l'œil peut voir, l'oreille surprendre, la main "saisir" » (Bühler 2009 [1934]: 319).

L'expérience d'immersion dans la forêt des Runa est le point de départ de l'analyse⁵. Si ces peuples ont adopté le quechua comme *lingua franca*, devenue un marqueur identitaire en Amazonie péruvienne et équatorienne, ils se distinguent par une maîtrise remarquable de la polyglossie et de la communication trans-spécifique (Gutierrez Choquevilca 2010; Kohn 2013)⁶. Cette capacité à manier divers codes sémiotiques est accentuée par un usage spécifique du quechua fondé sur l'iconicité: l'aptitude à simuler vocalement les caractéristiques saillantes d'un événement, d'un être, d'une action ou les propriétés sensibles de l'environnement perceptif immédiat. Des onomatopées imitent un son (par exemple *tuwish'*, « cri de la pïone à tête bleue », ou *chirik'manách'*, « chant des conures »), des images sonores décrivent certains concepts (*tak*: le contact entre deux surfaces, l'idée de ponctualité, de magnitude, etc.) ou l'intensité d'une perception (olfactive: *assss'na ass'ass'na*). Le dénominateur commun des phénomènes linguistiques relevant du symbolisme sonore est l'accomplissement d'un geste verbal doté d'une composante esthétique et d'une fonction d'ostension sensorielle (Diffloth 2001: 265; Nuckolls 2000: 235; Nuckolls 2001: 281): ce qui est dit est littéralement *montré* par la matière sonore de la voix.

Cette brèche ouverte dans l'édifice de l'arbitraire du signe n'est pas sans lien avec la manière dont les Runa schématisent les différences sensibles entre espèces. Alors qu'une classification naturaliste octroie à chaque espèce son propre code sémiotique, cette faculté de faire retentir sa voix *autrement* a pour effet de générer une instabilité ontologique que le mythe formule avec clarté. Il établit la possibilité de permuter constamment entre une voix masquée animale et une proposition articulée dans un langage humain. Dans le récit qui suit, Hocco, las d'être pourchassé, annonce par son chant nasal mélodieux le meurtre originel de la mère de l'enfant-Soleil, dissimulé par le peuple Jaguar. C'est par la voix cryptique de l'oiseau, quatre notes chantées sur deux hauteurs différentes, qu'est révélé à l'enfant démiurge le statut ontologique de son aïeule, Jaguar cannibale:

5. L'ethnogenèse de ces sociétés hybrides date de la période coloniale, bénéficiant de l'incorporation de membres de la famille linguistique Zaparo (Andoa, Gaye ou Shimigae) et Jivaro (Achuar, Shuar).

6. Voir aussi Taylor et Chau 1983 qui signalent l'importance de ce type de communication chez les Achuar voisins.

7. À titre comparatif en Amazonie, voir Seeger 2004 [1987] : 53-54; Graham 1994 : 727 ; Basso 1985 : 63.

8. Ce pouvoir de transformation de l'icône et de l'inscription est exploré par Déléage 2017 et dans le collectif dirigé par Fausto et Severi 2016.

Perché sur cette belle plateforme, Hocco se mit à chanter :

Mh Mh Mh mm'mm'...

Mmm'Mmmm' Pourquoi m'as-tu exterminé ?

C'est là-bas vraiment, dans ta maison qu'elle danse **Chil'chil'chil'** [tintement des sonnailles]

La vieille danse avec les dents de ta mère! **Chil'chil'chil'**

Elle a percé ses dents pour en faire un collier.

Vas voir à la maison!

Mmm' Vas voir à la maison!

Mmm' Tu nous as exterminés!

Mmm' C'est là-bas vraiment qu'elle continue à danser!

Mmm' Vas-y voir!

Mmm' Là-bas vraiment la grand-mère continue à danser avec le collier de dents :

Chil'chil'chil' Elle continue à danser dans la maison vide!

L'idée qu'une voix animale, assimilée à une forme primaire de musicalité *signifiante*, puisse faire l'objet d'un décryptage sémantique est essentielle. Elle garantit, du point de vue de la logique inhérente au mythe, le glissement d'une catégorie ontologique à l'autre, la plupart des êtres mythologiques étant variablement perçus sous leur double avatar humain et non humain, selon le type d'interaction engagée et la perspective adoptée.

Percevoir une image sonore n'a donc ici rien d'un acte passif ou anodin. L'acte de déchiffrement engage le sujet dans une relation sociale ambiguë où il perçoit des sons *et* des paroles articulées, devenant destinataire d'un langage humain *et* non humain. Ceci joue un rôle notoire dans la transmission du savoir rituel. Ainsi, pendant leur initiation, les jeunes Runa sont plongés dans un état de narcose ou de transe onirique et ont recours à la simulation d'une voix animale (le sifflement ou le chant d'un oiseau, tel que le piauhaus hurleur *wiskunchu*, le hocco *pawshi*, le kamichi cornu *kamunkuy* ou la chevêchette *pumputa*) afin de « capturer » (*api-*) des chants. Cette technique des voix enchâssées leur permet de mémoriser le contenu complexe des chants adressés aux esprits à partir de quelques icônes sonores empruntées à ceux des oiseaux. Par le transfert d'autorité qu'elle assure à l'initié, la simulation sonore est la clef de la maîtrise du commerce noué entre les hommes, les maîtres des animaux et les esprits *supay* (Gutierrez Choquevilca 2011)⁷. À la différence d'un message énoncé dans une langue ordinaire, ces voix animalisées déclenchent chez le sujet percevant une attitude ambiguë : c'est sa relation au langage et à la perception qui se voit modifiée. À la fonction référentielle du signe – celle qui dans l'herméneutique peircienne lie le signe à l'être, l'objet, l'événement dans le monde à travers la conscience de l'interprétant – se substitue une fonction de transformation. Muer sa propre voix, c'est occuper pragmatiquement une *autre* place, parler d'un *autre* lieu. Une « théorie iconique de la connaissance⁸ » semble ainsi étroitement liée aux arts de la mémoire amérindiens qui privilégient ici la sensorialité auditive plutôt que visuelle. Quels sont pour autant les schémas perceptifs et cognitifs sur lesquels elle repose ? L'expérience sémiotique de la vie en forêt n'est-elle pas à l'origine de ces métamorphoses de la voix ?

Chants d'oiseaux, tristes augures

C'est dans un univers sylvestre tamisé où l'obscurité effleure la lumière du jour que mon ami Jorge Akumpali prête une attention plus soutenue aux multiples signaux dans le feuillage. Ses yeux ne peuvent scruter l'horizon sans se heurter à l'opacité de la canopée. Son oreille saisit pourtant avec clarté le profil d'une multiplicité d'êtres cachés. Parmi la profusion d'indices sonores, les craquements de pas sur un tapis ombragé de feuilles et de brindilles, le murmure lointain d'un ruisseau, le son strident des insectes, ce sont des chants d'oiseaux qui retiennent son attention. Akumpali me confie que le sifflement du géococou faisane *supay pishku* (« oiseau démon ») [*Dromococcyx phasianellus*, Cuculidae], qui s'élève à une fréquence proche de la voix humaine, « frappe » (*maka-*) ou « écrase le cœur » (*shunkuta niti-*) du promeneur vulnérable, lorsqu'il lance à intervalle répété trois notes aiguës, dont la dernière s'achève sur un trémolo : « *tii tii twiwiii... tii tii twiwiii... tii tii twiwiii...* » Le chant du tangara noir et blanc (*Lamprospiza melanoleuca*, Thamnophilidae) *alma pishku*, l'« oiseau fantôme », frappe d'angoisse celui qui le perçoit à une heure inattendue : « *twit'twits'... twit'twits'* », annonçant un événement funeste (*sakra-*) ou une morsure de serpent. On pourrait multiplier les exemples à l'envi. Évoquant le champ sémantique de l'agression physique, ces gloses mettent au jour la dimension synesthésique et performative de ces formes sémiotiques : celle d'un *son capable de blesser*.

Comment expliquer l'attribution de subjectivité déplacée dont ces chants d'oiseaux font l'objet ? Une première hypothèse s'inspire de l'éthologie. La détection d'un agent intentionnel peut trouver un point d'ancrage dans un contexte perceptif troublé. Le géococou faisane *supay pishku*, souvent observé en train de remuer le tapis de feuilles ou de fouir le sol pour y dénicher sa pitance (arthropodes ou geckos), émet des sons pouvant être pris pour des pas, lors même qu'aucune présence humaine n'est perceptible. Une présence audible donc, mais qui reste invisible. L'explication ne saurait satisfaire néanmoins, car à la manière d'éthologues confirmés plutôt que de promeneurs naïfs, les chasseurs possèdent une connaissance précise du comportement de la faune sylvestre. Il faut replonger dans l'épaisseur de l'ethnographie pour saisir l'articulation entre la perception et la catégorisation des indices fragmentaires du langage animal menant à l'identification d'une « voix » qui « retentit » (*uyarihu-*) et qui « frappe » (*maka-*). Cette seconde interprétation repose sur une certaine conception de la communication trans-espèces. En effet, s'il est clair pour Akumpali que le chant de l'oiseau « dit » quelque chose, ce message n'est pourtant pas déchiffré littéralement au moment de la rencontre, mais la nuit suivante. Les icônes sonores livrent une intention communicative décryptée *a posteriori* lors d'un rêve intrusif (*muskuchi-*), au cours duquel Akumpali est interpellé par un esprit d'apparence anthropomorphe. Il s'agit d'un mort (« défunt récent », *alma*, ou « mort ancien », *aya*), auquel est imputé le désir de renouer avec un parent vivant, ou d'autres esprits prédateurs *supay*, tels le Petit duc *urkututu*. Le mort s'adresse au vivant pour lui révéler avec exactitude les circonstances d'un décès à venir ou d'un événement malheureux. Craignant la prémonition, Akumpali s'empresse d'abattre l'oiseau d'un dard fiché dans la poitrine « avant qu'il ne parle et délivre son augure » (*pishkuta shitashpa manaña sakrata rimananpa*). Certaines odeurs ou substances ont aussi la propriété de conjurer cette mauvaise rencontre onirique. La fumée de tabac soufflée autour du campement en forêt et la combustion de piment et d'une liane arbustive *sacha ahú*⁹, dont l'odeur

⁹ *Mansoa Alliacea*, Bignoniaceae.

rappelle celle de l'ail, laissent sur la peau une fragrance subtile qui offre au rêveur une invisibilité éphémère, contrepartie olfactive de cette irruption sonore des esprits *supay* dans la forêt.

Le potentiel évocateur des chants d'oiseaux perçus dans la forêt n'apparaît ainsi avec clarté que si l'on replace l'expérience dans sa temporalité, d'une part, et dans son articulation avec le rêve et un savoir d'arrière-plan indispensable à l'interprétation de ces formes sonores, d'autre part (Revel 1975; Feld 1982; Kawada 1998: 95). « Faire rêver » (*muskuchi-*). C'est à ce prix, parce qu'elles peuvent déclencher une communication onirique, que les voix animales peuvent être envisagées par les Runa comme des énoncés hétérophoniques où s'entremêlent les voix d'un oiseau et d'un défunt, devenues indiscernables à l'oreille humaine. Reste à préciser que la communication directe, sur un mode littéral – soit en un langage articulé et construit sous la forme propositionnelle – qui s'établit alors avec de tels partenaires, est strictement réservée au cadre de l'interaction onirique. Un relâchement de la « vigilance épistémique » caractérise alors toujours la transmission de cette expérience, lorsque le rêveur la raconte à ses proches. En l'absence d'une compréhension totale des événements énoncés, le récit s'accompagne de certaines contraintes énonciatives: l'emploi du morphème évidentiel *-shi* qui caractérise le discours rapporté et le témoignage d'un savoir sujet à caution, soit parce que l'expérience décrite est celle d'un autre, soit parce qu'elle est vécue dans un état second – sommeil, hallucination ou rêverie éveillée.

Chaypi puñushpaynishi
muskuchiwashka:

« *Mana uchuta churankima karka kanta ña mikuma kan!* » *nin mashti chay urkututuka.* « *Kanrayku ña shamushpa kahurka kanpa suerti tiyan, suertiyki-taka chayrayku!* [...] *Imanashnatalla ninapi uchuta churashkanki? nishkashi.* »

Chasnashi nirka chay runaka muskuynipi muskuchiwashka.

Alors que je dormais, dit-on,
il [Petit duc] m'a fait rêver :

« Il ne fallait pas jeter du piment [dans les flammes], maintenant je dois te dévorer ! dit Petit duc. Je devais venir pour toi, pour te porter chance, ta bonne fortune, c'est pour cela [que je suis venu] ! [...] Pourquoi donc as-tu jeté du piment dans le feu ? » m'a-t-il demandé, dit-on.

C'est ainsi, dit-on, qu'il s'est adressé à moi en me faisant rêver. »

ci-contre

fig. 2 à 4

Enseigner les métamorphoses de la voix.
Wahai, chef et chasseur hors pair de la communauté de Sabalo Yacu enseigne les variations vocaliques destinées à « émouvoir le singe araignée » (*chuwata llakichina*).
Pastaza, Amazonie, Pérou
2015. Photo Andrea-Luz Gutierrez Choquevilca.

Autrement dit, les conditions de vérité du témoignage d'une expérience sensorielle onirique sont formellement mises en suspens. Leur relation au réel ne prend sens que lorsque les conséquences de l'action sont enfin perceptibles: la mort, la maladie, l'ensorcellement. La voix du Petit duc ne peut donc être déconnectée de cet imaginaire latent de la voix, renvoyant à l'expérience onirique du dialogue avec ces sujets non humains devenus *sensibles* et littéralement intelligibles. Par ailleurs, la narration de ces rêves entre époux, ou même entre frères et sœurs, constitue un élément incontournable de la vie domestique où, souvent, chacun intervient dans l'exégèse. Le déchiffrement de ces formes sonores est donc étroitement lié à la possibilité d'une expérience narrative, publiquement partagée. C'est donc sur la mise en récit de ces rencontres que l'on doit porter l'attention.





Silence et hurlements: rencontres insolites

Les apparitions d'esprits-maîtres du gibier en forêt en offrent un exemple éloquent. Comme plusieurs travaux l'ont signalé, ces expériences sensorielles, qui sont monnaie courante en Amazonie, entretiennent une relation étroite avec la narrativité (Taylor 1993 ; Bidou 1999 : 75 ; Déléage 2009 ; De Vienne 2011 : 173-190) : elles *doivent* être racontées, car leur mise en forme narrative est, nous le verrons, une condition indispensable de la guérison des symptômes de folie qu'elles peuvent déclencher. Suivons notre chasseur égaré en forêt en compagnie de son fils, se frayant un passage alors qu'ils traquent ensemble une bande de singes dans la canopée. Akumpali raconte lors d'une veillée, à ses enfants et à l'ethnologue, comment il s'est retrouvé nez-à-nez avec une créature hirsute et monstrueuse : l'esprit maître des singes araignée (*chuwa amu*), sous l'apparence d'un être poilu doté de mains et de pieds démesurés, identifié par un signal sonore saillant. Leurré par l'appel de sa proie dont il simulait la voix (*katichi-*) pour s'approcher à portée de tir, il s'effondre :

1	<i>kay kuchamanta rirkanchi purinanchipa</i>	Nous sommes partis de cette lagune pour marcher [chasser]
2	<i>wawayniwa sachama urkuma sikashkanchi</i>	avec mon fils en direction de la forêt, nous avons grimpé en direction de la colline
3	<i>chaypi chuwasashina uyarkanchi chuwasashina :</i>	À cet endroit, nous avons entendu comme un singe atèle, un singe atèle
4	woahh woahh aw aw aw <i>kaparirka</i>	qui hurlait : woahh woahh aw aw aw!
5	<i>Chaypina ñukanchika nishkanchi chayka chuwaka...</i>	Alors nous nous sommes dit : c'est un singe atèle...
6	<i>mashti wawaynika Ilias wirutita pillurishka</i>	Heu... mon fils Ilias s'est mis à munir [enrouler du kapok pour le contrepoids] ses dards
7	<i>chunka wirutita pillurishka putuyu,</i>	il a muni dix dards de kapok,
8	<i>ñuka illapawa kashkani illapayniwa</i>	j'étais avec mon fusil
9	<i>ña wañuchinanchipa rirkanchi</i>	nous partions déjà prêts à tuer [du gibier]
10	<i>kayllapishi aynishpa kaparik : « wao wao wao... » kaparihunkuna !</i>	ici tout proche de nous il nous adresse ce cri en guise de réponse : « wao wao wao » ils se mettent à hurler !
11	<i>Chaykami chuwaka !</i>	C'est bien un singe atèle vraiment !
12	<i>rishkanchi purishkanchi : chuunlla ! kuti rishkanchi</i>	Nous y sommes allés, nous avons marché : le silence! Nous sommes repartis
13	<i>chaypistuka kuti kaparin : « waoohh waoohh waoohh »</i>	Un peu plus loin par là, il se remet à hurler : « waoohh waoohh waoohh! »
14	<i>« Kayka chuwa achka chuwata wañuchishu ! »</i>	— C'est un singe, non une bande de singes atèles, tuons-les !
15	<i>« Yaya ñukaka pukunawa shitasha », nin Ilias</i>	— Père, moi je vais tirer avec ma sarbacane, a dit Ilias.

ci-contre**fig. 5**

Wahai enseigne les techniques sonores destinées à « faire répondre le toucan » (*sikwankata katichina*). Sabalo Yacu, Pastaza, Amazonie, Pérou 2015. Photo Andrea-Luz Gutierrez Choquevilca.

fig. 6 et 7

La technique du leurre sifflé destinée à « attirer le tinamou » (*yunkururuta llakichina*) et le singe nocturne *sipuru*. Sabalo Yacu, Pastaza, Amazonie, Pérou 2015. Photo Andrea-Luz Gutierrez Choquevilca.

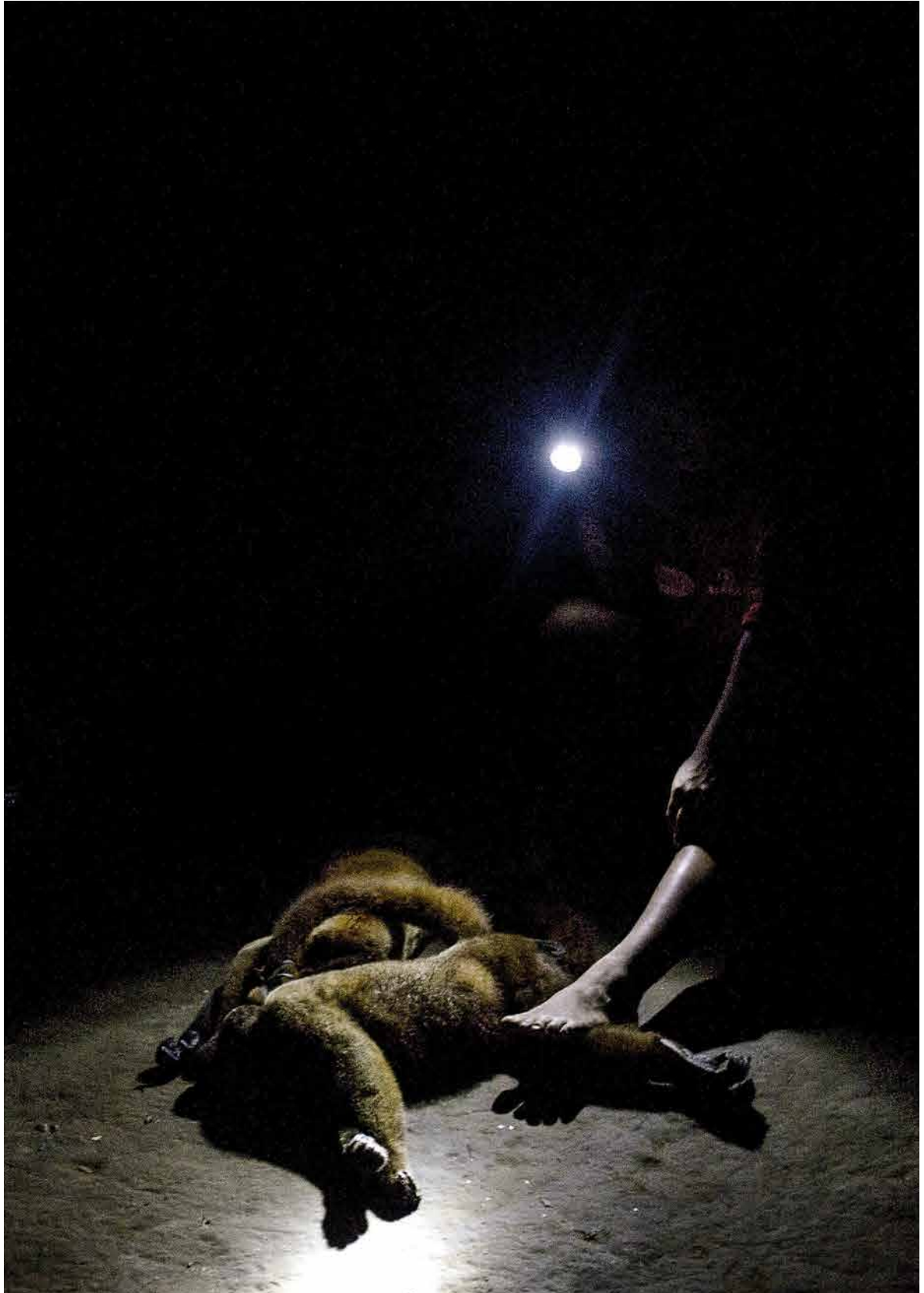
- 16 « *ñā, nishkani : ñuka illapawa wañuchisha* — D'accord, moi je tuerai avec mon fusil, ai-je dit,
- 17 *ñā « uh uh » kaparihushpaykika ñukaka illapawa wañuchisha », nishkani* Quand tu auras crié « **uh uh** » je [le] tuerai d'un coup de fusil ! », ai-je dit.
- 18 « *ari* » *nishka wawayni* Mon fils répondit : « oui. »
- 19 *Chaypi rishkanchi rishkanchi rishkanchi* Là, nous y sommes allés...
- 20 *Chaypi kuti : « chuuum'lla ! » uyaah'rayanchi katinchichi pay-taka : waooooooh* Là, de nouveau **le silence !** Nous sommes aux aguets, prêts à entendre sa voix ! Nous l'imitons : « **waooooooh...** »
- 21 *shayarishpanchi uyaah'rayanchi shayarishpanchi* Nous nous redressons et **continuons à guetter**, debout,
- 22 *kuti chay washama asta chay washastupi : waooooooh woooohh* De nouveau, là dans notre dos, vraiment juste là tout près derrière nous, on entend : « **waooooooh woooohh** » [cris du singe atèle]
- 23 *chaypina chaypi chúunlla !* Mais ensuite là, **un silence étrange s'abat !**
- 24 *rishkanchi rishkanchi rishkanchi...* Nous y sommes allés, nous avons continué à avancer...
- 25 *Chaypi kuti kashka imapashinash'shuk runa... mmpáah !* [Et] là, encore une fois, qui cela peut-il bien être ? [quelle est cette voix ?] dit-on, un esprit ! « **Mmpáah** [surprise, effroi] ! »
- 26 *Chayka manchachiwaska ! Chuwa mama ! waooooooh woooohh* Cela me terrifia ! La mère du singe araignée [l'esprit-maître des singes] ! « **waooooooh woooohh** »
- 27 *mitayu amu kalpachishka ñukan-chita* Le maître du gibier nous a fait déguerpir
- 27 *wawayni pukunantin markah'lla kalpashka* mon fils a déguerpi, portant sa sarbacane sur l'épaule...
- 28 *chaypi ñukas illapawa kashkani illapanaynipa ñuka washa shamushkani...* Là, moi aussi j'avais mon fusil pour tirer, mais je m'en fus derrière [lui]...
- 29 *Chaypinami, pultyak uchkupi yaykukrishkani Pluuuk chakiyni... siki tulluynipi* C'est alors vraiment que je me suis effondré, j'ai dégringolé dans un trou : **Pluuuk !** mon pied [a glissé]... ma colonne...
- 30 *Kayllawa ñawimpi tarishkani ! Kiharasiynita kasi pakishkani kiharasi* Je me suis retrouvé **face-à-face** avec ce monstre-là ! [geste montrant sa mâchoire], je me suis presque cassé la mâchoire, la mâchoire...
- 31 *shuk semana mana mikushkanchu nanawashka kiruyni* Je n'ai rien mangé pendant une semaine mes dents me faisaient mal

- 32 *chay tuta muskushkani shuk animal runa ruku muskuchiwarka :* Cette nuit-là, j'ai rêvé qu'une créature humaine immense me faisait rêver :
- 33 « *chapawankima karka ish kaylla suntaluyinitalla apinkima karka !* » « Si tu m'avais attendu, tu aurais capturé deux de mes soldats seulement ! »
- 34 *niwashka muskuynipi* me dit-elle dans mon rêve.
- 35 **kaaaaasna ráku maki ruku wiilma** *maki ruku chay musku-chiwarka* [Elle avait] des mains **immenses** comme cela, des **poils partout** et des mains énormes, il m'a fait rêver !
- 36 *Chayrayku chay parti man-chani kunan, mana purinchichu chayma.* C'est pourquoi je redoute cet endroit de la forêt, dorénavant, nous n'allons plus marcher [chasser] de ce côté.
- 37 *Ahawa... shuk allpaman shuk urkuma purinchi... chay parti manchanchi mánnnchay kan...* Oui, nous chassons vers d'autres terres, d'autres collines, nous avons peur à cet endroit, une **terreur...**
- 38 *Aycha mama chuwa mama chay kahun runami kahun* C'était la « mère » du gibier, la mère du singe araignée, c'est une personne véritable...
- 39 *chasnami kahun pani.* Il en est ainsi vraiment, [ma] sœur.

Akumpali Chino Butuna, Sabalo Yaku (Pastaza).

L'expérience d'Akumpali fait ressortir avec clarté la coordination entre un acte d'identification anthropomorphe et un dispositif sensoriel dont l'opérateur n'est autre que la fascination sonore exercée par la voix non humaine. Le mécanisme par lequel ces voix monstrueuses affectent leur auditeur humain serait comparable à une sorte de « piège à pensée », à l'instar d'autres formes de communication rituelle ou interspécifique (Smith 1979 : 143 ; Boyer 1988 ; Gell 1996 ; Severi 2011 ; Gutierrez Choquevilca 2013). Quels en sont les rouages ?

Tout d'abord, un dialogue se met en place entre les humains et l'animal traqué. L'interaction peut durer de quelques minutes à plusieurs heures. Les humains sont attirés par la voix insolite dans un espace décrit comme le « village des esprits » (*supay llakta*). Il s'agit d'un lieu présentant une concentration inaccoutumée d'arbres *lupuna* (Bombacaceae), dont l'usage est réservé à l'enseignement chamanique, ou d'une clairière naturelle encerclée d'un couvert forestier particulièrement dense et épineux. L'apparition a lieu à l'instant où les humains pénètrent dans cet espace inconnu. Elle s'accompagne d'indices dramatiques, qui présentent de nombreux traits communs avec le contexte des visions chamaniques induites par la prise d'un narcotique puissant, la stramoine arbustive *marikawa* (*Brugmansia sp.*) : brusque changement des conditions climatiques, bourrasque de vent subite, grondement de tonnerre, éclairs ou flash lumineux sous la canopée... D'un point de vue kinésique, l'expérience rime avec la perte de toute contenance, une décharge émotionnelle, mais aussi la perte de tout repère spatial, la sensation de chute ou de foudroiement qui signe le corps-à-corps entre l'apparition et sa victime.



La nature équivoque des icônes sonores perçues par Akumpali a la particularité de déclencher un trouble de la perception ¹⁰. Un doute persiste, comme l'indiquent les incises métapragmatiques dans la narration, cherchant à identifier le nouveau cadre d'interaction (l. 25) : « Qui cela peut-il bien être ? » (*imapashinash'shuk runa ?*) s'interroge Akumpali. S'il y a bien présomption d'intention communicative et intuition d'une présence, la catégorie ontologique qui échoit à cet autre agent demeure indiscernable. Mais il y a plus. Au moment précis où se joue le premier échec de l'identification visuelle – aucun animal en vue –, Akumpali se trouve déjà engagé, presque à son insu, dans un dialogue avec la créature. Cette interaction est rendue pragmatiquement possible par l'émission de vocalises animales et la perception de « hurlements » (*kapa-ri'lla-*) émis par l'entité. C'est alors seulement qu'entre en scène le spectre doté de membres, capable de se déplacer, de frapper. Les conditions perceptives et cognitives semblent donc optimales pour que l'« objet sonore » soit identifié comme un « esprit » et traité comme un agent anthropomorphe pour autant qu'il figure comme le *partenaire concret d'une interaction communicative*, et en dépit du caractère négatif de la relation, le chasseur devenant lui-même la proie de l'esprit qu'il croyait être le gibier.

Comment la mise en récit de cette expérience peut-elle façonner l'apprentissage sensoriel des Runa ? Deux remarques s'imposent. La première concerne la manière dont est racontée cette histoire, qui repose sur la mise en scène acoustique d'une présence. En effet, la narration articule étroitement *diégèse* (récit chronologique de l'événement narré à proprement parler) et *démonstration* : l'enchâssement d'un compte rendu perceptif dans la narration. Une attitude de déchiffrement sensoriel prend donc place dans l'événement du discours (*speech event*). Le silence lui-même est peint par des sons dans la performance du récit, tandis que la stupeur est ici rendue audible à l'auditoire par un cri « *mmpaaah!* » :

L. 4, 8, 10, 13, 20, 22, 26	woahh woahh aw aw <i>aw kaparin</i>	ça hurle woahh woahh aw aw
L. 12, 20, 23	chúuunlla!	le silence s'abat
L. 21	uyaah'rayanchi	nous sommes aux aguets, prêts à entendre sa voix
L. 25	mmpáah!	ONOM: stupeur [valeur mirative]
L. 29	Pluuk <i>chakiyni</i>	Pluuk mon pied a glissé
L. 35	kaaaaasna ráku <i>maki ruku wiilma</i>	[Elle avait] des mains immenses comme cela, des poils partout et des mains énormes
L. 37	mánnnchay!	une terreur!

L'identification des signaux « cités » par le témoin, qui requiert la médiation d'un tiers – l'auditoire –, se confond ici avec la démonstration efficace du brouillage sensoriel qui accompagne la perception d'un agent non humain. La performance du narrateur fait ainsi appel aux compétences inférentielles de l'auditoire. L'assemblée de jeunes enfants agenouillés autour

10. Ce qui vaut pour la perception auditive est valable dans le domaine de la perception visuelle : une ombre mobile ou un reflet peut induire la détection d'un agent. Une trame narrative à trois temps rend compte de ce trouble d'identification (1. perception; 2. déception des attentes perceptives; 3. nouvelle catégorisation par défaut) : voir le cas Sharanahua (Déléage 2009). Cette analyse s'inspire d'une approche cognitive qui souligne la dynamique des procédures d'identification et de recatégorisation par défaut en jeu lors des rencontres surnaturelles (Boyer 1994; Sperber 1975). Ce schéma est largement répandu ailleurs qu'en Amérique, notamment chez les Dörvöd en Mongolie (Delaplace 2008 : 233-255). La détection de singularités et de comportements atypiques constitue d'ailleurs, comme le souligne Stépanoff à propos des Tozu, un schéma d'identification des existants caractéristique de l'animisme (2015).

ci-contre

fig. 8

Karla Gachet, *La famille waorani Baihua devant deux singes Ontogamo chassés durant la journée*, près de Gabaro, Yasuni National Park, Équateur, juillet 2012
© Karla Gachet.

du conteur lors de la veillée n'est-elle pas suspendue aux lèvres d'Akumpali, laissant parfois échapper un rire ou des exclamations de frayeur ? Les courbes sonores de sa voix confèrent au discours une tonalité inquiétante, comme s'il subsistait encore quelque doute sur la nature de l'apparition.

Le second point qui mérite l'attention est l'instabilité relationnelle dont témoignent ces récits. La rencontre a lieu dans un contexte de communication singulier, où humains et non-humains occupent une position symétrique, marquée par une forme d'*absence* : aucun des interlocuteurs ne parvient à coïncider avec la position énonciative qu'il prétend occuper. Chacun se fait passer pour ce qu'il n'est pas, masque sa propre voix par le recours à une métalangue animale dont l'usage révèle ici l'indispensable traduction sémiotique sur laquelle repose l'interaction animiste. Une situation de communication paradoxale s'établit alors où chacun occupe une position d'énonciation usurpée, analogue à un « masque », qui non seulement multiplie les référents – non humains et anthropomorphes – en reformulant l'identité des protagonistes, mais superpose aussi des « cadres » relationnels contradictoires, oscillant entre la prédation et l'échange. Or c'est précisément cette instabilité, caractéristique de toute relation avec les esprits, qui rend possible la rencontre.

Les récits de fantômes en disent donc plus qu'il n'y paraît sur la façon dont on communique avec les esprits chez des peuples animistes. Ce qui est transmis aux auditeurs est ce dispositif de communication paradoxale, fondé sur l'usurpation d'une voix animale par le chasseur et par l'esprit. Il se fonde sur l'hypothèse qu'il est possible de communiquer avec des esprits sous certaines conditions : un trouble de la perception associé au déchiffrement d'une forme d'énonciation complexe sous l'identité d'une voix ensauvagée. On saisit mieux la relation que ces expériences entretiennent du même coup avec la narrativité. Parce que ces rencontres sidérantes sont racontées, écoutées par des tiers, elles mettent en abyme la disposition humaine à percevoir et à décrypter des signes équivoques, en soulignant l'ambiguïté de toute voix dont le porteur reste invisible.

Frontières du délire : dissonance

La possibilité de permuter entre des énonciateurs, humains ou non humains, à travers ce support sensoriel qu'est la voix, a des conséquences sur la qualité de l'interaction qui se joue alors. On a signalé le pouvoir indexical de la voix qui, comme le masque, est l'indice d'une présence *absente* ou *dissimulée*, et son caractère iconique complexe, puisque dorénavant sont confondus et assemblés les traits qui évoquent un animal ou un esprit, soit un être composite. L'articulation de deux expériences perceptives – la perception d'un sifflement ou d'un chant, et celle d'une parole articulée dans un rêve – trouve une résolution dans l'expérience rituelle qui découle de cette rencontre. De retour au village, un chamane *yachak* est appelé au chevet de mon ami Akumpali pour remédier à son délire, vestige de la sensation intense d'« effondrement » (*urmachiwa-*) ressentie lors du face-à-face avec le monstre. C'est la voix du *yachak* qui décidera le retour du chasseur parmi les siens. L'effet de terreur (*manchari-*) produit par ces rencontres est souvent comparé par les Runa à la frayeur que provoque l'intoxication par la prise de stramoine arbustive *marikawa* (*Brugmansia sp.*) et l'état d'empoisonnement induit par le curare (Gutierrez Choquevilca 2017 : 69-72). Comme ailleurs en Amazonie, la promiscuité avec les esprits et l'adoption d'un langage non

humain peuvent entraîner la mort ou des symptômes comme la fièvre, des tremblements, des vertiges, une sensation d'engourdissement due au « froid » et d'autres signes corporels jugés plus graves, tels que des « hémorragies » subites ou des symptômes de dysenterie sanglante. L'effet de sidération est qualifié par les témoins de « face-à-face avec la maladie » : *unkuywa tinkunakushpa*. La polysémie de la racine verbale *tinku-* – dénotant à la fois la « rencontre », le « combat » et l'une des « armes auxiliaires » du chamane (sous sa forme substantivée *tinkuna*) – souligne la dimension relationnelle de ces pathologies. Mais l'originalité du système étiologique repose sur la dimension sensorielle acoustique dans laquelle il s'exprime. La maladie est littéralement envisagée comme la conséquence d'une *dissonance* vécue dans l'intimité des relations entre humains et non-humains, l'infraction consistant à s'engager, hors de tout contexte rituel, dans une relation de communication incontrôlée avec les esprits. Des symptômes « délirants » (*musparishka*) apparaissent. Exténué, Akumpali éprouve un profond dégoût à l'égard des aliments ordinaires, refusant le manioc, le plantain ou la chair du gibier abattu. Il se plaint d'entendre des voix, d'être appelé par des êtres invisibles. Il sombre dans la mélancolie. D'autres se mettent à consommer de la terre ou des fibres de palmier arrachées sur les plateformes des huttes, grattant fébrilement le sol de leurs ongles meurtris. La victime sombre également dans un mutisme sans précédent. Le silence s'abat.

La chair sonore des *supay* : entendre des voix dans l'espace rituel

Venant rompre ce silence, le rituel chamanique prend place dans l'obscurité, reproduisant les conditions perceptives de la rencontre en forêt, mais cette fois, dans un espace circonscrit et clos : il se déroule dans la maison de la victime d'apparition. Le chamane, « celui qui sait » (*yachak*), n'a recours qu'à une paraphernalia minimaliste : un cigare, unealebasse remplie de jus de feuilles de tabac, une petite bouteille de parfum, un hochet de feuilles employé pour « balayer » (*picha-*) la souffrance du corps du patient et quelques petites pierres (*supay rumi*) ou une statuette taillée en bois, qui sont la matérialisation de certaines entités rituelles convoquées lors de la séance, les esprits auxiliaires du spécialiste rituel : *supayninkuna*. La compétence du *yachak* se définit essentiellement par la récitation des formules rituelles (*ikara*) et la maîtrise des principales substances chamaniques (tabac et plante psychotrope : *marikawa*, *Brugmansia Sp.*) qui lui permettent d'acquérir de nouveaux chants et de soigner. Son savoir-faire se matérialise par l'accumulation d'auxiliaires non humains, des esprits animaux (*supay wiwa*), pour la plupart rencontrés lors des visions induites par la prise répétée de stramoine et de tabac. Il appartient à l'apprenti chamane de faire de ces entités pathogènes des alliés au terme d'un long processus d'incorporation.

Ces modalités de transmission de la fonction constituent autant de techniques de figuration iconique et indexicale de la relation aux invisibles. En effet, chaque entité cumulée par le novice *yachak* dans son propre corps est l'index d'une présence (l'intrusion d'un corps étranger dans son cœur-foie : *shunku*) et renvoie à un être absent et/ou invisible dans des conditions de perception ordinaires : un jaguar, une aigrette, une larve lumineuse, une pierre imaginaire, etc. Le chamane reçoit alors ses chants *ikara* sous la forme d'un acte perceptif synesthésique : il perçoit simultanément une image audi-



fig. 9
Photographie extraite
du livre *Comment pensent
les forêts* d'Eduardo Kohn.
Bruxelles, Zones sensibles,
2017 © Eduardo Kohn.

tive (un chant animal ou un sifflement), visuelle (zoomorphe), parfois tactile (une pierre concédée par les *supay* initiateurs lors d'une vision, devant être avalée) ou olfactive (son corps est embaumé de fragrances végétales, *Petiveria alliacea*, décrites comme un «vêtement»). La mémorisation des chants *ikara* conjugue donc de façon originale le recours à une mémoire épisodique, qui fait appel à l'expérience sensorielle intime – sonore, tactile, visuelle ou olfactive – et sémantique ou discursive (Gutierrez Choquevilca 2011 : 188). Le *yachak* est celui qui sait, par excellence, permuter les codes sémiotiques et subvertir la définition perceptive des objets. Seul à percevoir des sons inaudibles et à les déchiffrer dans une langue qui est celle des esprits, essentiellement iconique, le chamane décrit ses chants *ikara* comme des fléchettes invisibles (*supay wiruti*), capables de se transformer en animal lors d'une vision onirique, en oiseau lorsque leur sifflement est entendu la nuit, ou de se matérialiser sous la forme de pierres et de substances telles que parfum, tabac ou extraits végétaux. Au terme de l'initiation, le chamane a le monopole d'un savoir de première main sur ces êtres qui échappent à tout effort de catégorisation. Le discours rituel vise quant à lui à combler ce déficit ou cet excès de visibilité des êtres invoqués, par des moyens rhétoriques adéquats (Gutierrez Choquevilca 2017 ; Déléage 2009 ; Cesarino de Niemeyer 2016 ; Hanks 2006).

Comment se construit dès lors un «terrain d'entente» entre la victime, le chamane et les esprits dans l'expérience rituelle ? L'enjeu consiste à obtenir la rétrocession de l'âme captive du patient – en l'occurrence le sujet dément, victime de l'apparition – et il existe plusieurs recours possibles. Le *yachak* peut questionner les esprits, les exhorter à rendre l'âme ou encore mettre le patient en présence de l'agent pathogène responsable de la maladie, la cure insistant alors sur le rôle agentif de l'esprit responsable de l'ensorcellement. Dans ce dernier cas, ce principe *similia similibus curantur* est observé : le «poison» devient «remède» une fois intégré dans un dispositif rituel déterminé. L'action du chant va de pair avec celle du tabac pénétrant les os du malade lorsque le *yachak* «souffle» (*puku-*) la fumée ou qu'il extrait par succion (*chupa-*) le principe pathogène hors du corps du patient. Les cigares (*sikaru*) ont la propriété de «faire ouvrir» (*paskachi-*) le corps souffrant pour y réintroduire l'âme ravie, désignée dans ce contexte précis par le terme *anima* («âme, reflet, image visible»).

À cette mécanique des substances correspond une socialisation de la victime au titre d'«auxiliaire», de «fils» du chamane. Le *yachak* instaure à cet effet une relation de filiation avec l'âme captive désignée comme le «reflet de mon enfant» (*wawaynipa animanta*). La victime d'apparition occupe en effet ici la place logique d'un «enfant» dont la capture représente une offense à son «père» spirituel, le *yachak*. L'affirmation de cette relation qui unit le patient au chamane autorise ce dernier à se réapproprier l'âme errante et contribue à l'efficacité du processus thérapeutique. Ce nouveau cadre d'interaction fait intervenir les esprits auxiliaires du chamane – agents effectifs de la guérison –, le chamane – agent causateur – et la figure métamorphosée de la victime d'apparition.

Trois étapes marquent l'ancrage indexical dans un espace de coprésence rituelle. La première est marquée par une déclaration d'intention du chamane. Il s'agit d'un énoncé autoréférentiel formulé à la troisième personne : «Il appelle, il appelle, il s'approche en chantant!» L'action du chamane est donc mise en abyme dans sa propre performance à la faveur d'une dissociation entre le locuteur effectif et le véritable auteur ou énonciateur





rituel, cantonné dans la position indiscernable du « il », qui correspond à la valeur projective de cet autre « je », énonciateur complexe de l'interaction rituelle (Urban 1989 ; Rumsey 2000). Succède une invocation nominative des esprits auxiliaires – végétaux ou animaux : l'esprit-maître de l'espèce végétale *sankapita*, la petite conure, l'oiseau caurale soleil, la liane de ficus blanche, l'ara rouge, toutes réputées « apprivoisées » (*mansuyashka*) par le *yachak*.

Exorde : l'appel

1	<i>Kayarimun kayarimun kayarimun maya</i>	Il appelle, il appelle, il s'approche en chantant
2	<i>Chaymi kunawa ampirimun san- kapita warmi</i>	Ceux-là vraiment soignent, la petite femme « sangapita » [espèce végétale odorante]
3	<i>Chaymi kunawa ampirimun</i>	Avec ceux-là vraiment il soigne
4	<i>Piwichito runa pishco runasitu muna manasaguero kumpaniru- kunan</i>	La petite conure, la petite personne oiseau de bon augure, ses compagnons,
5	<i>Chaykuna chari ampirimun</i>	Ceux-là, peut-être soignent
6	<i>Tankrillita pishku danzarimun ñawinpina « Ilipia Ilipia »</i>	L'oiseau caurale soleil, l'oiseau effectue sa danse devant ses yeux « Ilipia Ilipia » [son du bruissement des ailes]
7	<i>Rikrankunawa chaynanchari ampirimun</i>	Avec leurs petites ailes avec celles-là peut-être, ils soignent
8	<i>Yura renaquito warmisita shayari- mun shapajatakuna ushcuruna</i>	La liane blanche, petite femme, se dresse avec ses hochets de feuilles des esprits
9	<i>Wakamaya pishku runasitu muna manasaguero kumpanirukunaka</i>	L'ara rouge, petit esprit, oiseau de bon augure, ses compagnons
10	<i>Chaykuna chari maya ampirimun kaya'</i>	Ceux-là peut-être soignent par leur chant tout près

Par l'acte vocal du thérapeute, l'action rituelle est ensuite déléguée à une cohorte d'êtres invisibles, chargés de soigner à l'aide de leur voix, de leur « fragrance » (*sangapita*, v. 2), mais aussi de leur hochet de feuilles (v. 8) et de leur mouvement, telle la danse de l'oiseau caurale (*Eurypyga helias*, Eurypygidae) suggérée par le bruissement de ses ailes (v. 6). Le plumage cryptique des ailes du caurale a cette particularité qu'il évoque, lors de la parade nuptiale, l'image de deux grands yeux écarquillés, provoquant à la fois malaise et fascination, signifiée ici par les sons « *Ilipia Ilipia* ».

Sur le plan gestuel, cette étape comprend un acte rituel de commensalité avec les esprits : l'énonciateur absorbe du jus de tabac pour assouvir sa soif et simultanément « nourrir » (*kara-*) les esprits auxiliaires contenus dans son propre corps. Puis il avale une petite gorgée d'un parfum *timulinu* avant d'en recracher une partie sur le corps du patient. Il souffle ses chants *ikara* d'une voix quasiment inaudible sur sa petite bouteille de parfum (« *timulinu* »). À ce stade, le patient ne dispose que d'une compréhension partielle de l'action. Des petites pierres rituelles (« *supay rumi* ») posées sur son corps lui rappellent cependant que l'expert a convoqué sur lui d'autres puissances.

double page précédente

fig. 10

Domenico Pugliese,
Série Awa-Guaja,
the last hunters, Alto
Turiaçu, Brésil, 2012
© Domenico Pugliese.

Allongée, paupières closes, la victime d'apparition est alors guidée par la voix du chamane qui s'élève et gagne en intensité au fur et à mesure. Le *yachak* entonne d'une voix presque imperceptible ses chants *ikara* thérapeutiques en tenant devant sa bouche les cigares, avant de souffler la fumée par bouffées successives sur le corps du patient. Si aucune parole n'est alors prononcée, l'acte de la fumigation n'en est pas moins suggestif. En effet, le mouvement de la fumée caressant le corps souffrant offre l'image sensorielle, olfactive, des « armes » (*tinkuna*) que le chamane déploie sur le corps en chantier de la victime : celles-ci sont envisagées comme le prolongement de la main invisible du spécialiste rituel. Elles sont dites « pénétrer » le corps par des orifices invisibles : les articulations des pieds et des mains, le cœur-foie, la « couronne » (*sinciput*).

Dans un troisième temps est entonné l'*ikara* invoquant cette fois les agents pathogènes : le *yachak* prête sa voix au tinamou et appelle à présent chaque esprit *supay* auxiliaire du « maître des animaux » (*chuwa amu*) responsable d'avoir instillé une « pensée délirante » (*muspayashka yuyarishpa*) chez la victime d'apparition :

Le chant du tinamou : remédier au délire

A

1	<p>Yunkururu Yunkururu Yunkururu Yunkururu</p> <p><i>Kanmi sinchi kaparinayu kanki</i></p> <p><i>Wawaynipa animanta</i></p>	<p>« Yunkururu yunkururu... » [cri du tinamou] « Yunkururu yunkururu... » [cri du tinamou]</p> <p>Toi vraiment, tu es celui dont le cri puissant retentit ! Celui qui capture le reflet de mon enfant !</p>
5	<p><i>Apamuy yunkururu</i></p> <p>Yunkururu Yunkururu</p> <p><i>Sinchi kalpamushpayki</i> <i>apamunki wawaynipa</i> <i>animanta Yunkururu</i></p>	<p>« Yunkururu... » [cri du tinamou]</p> <p>« Yunkururu yunkururu... » [cri du tinamou] Filant à toute allure, tu as capturé le reflet de mon enfant « Yunkururu... » [cri du tinamou]!</p>

B

10	<p><i>Pusisi pusisi</i></p> <p>Siiii siiii siiii</p> <p><i>Sinchi kalpanayu kanki</i> <i>Rikrayki puntapi Siiii siiii siiii</i></p>	<p>Colibri colibri ! « Siiii siiii siiii » [son du bruissement des ailes] Celui qui file à toute allure Sur la pointe de tes ailes « Siiii siiii siiii »</p>
15	<p><i>Tiyachishpaka apamunki</i> <i>Wawaynipa animanta</i> <i>Pusisi pusisi...</i></p>	<p>L'ayant fait asseoir, tu captures Le reflet de mon enfant Colibri, colibri...</p>

C

20	<p><i>Yana mutiluka</i> <i>Imapashi wakanka</i> <i>Chasnami tukunka</i> <i>wawaynipa animanta</i> <i>chasnami tukunka</i></p>	<p>Tortue charbonnière noire « Pourquoi pleurera-t-il ? » dit-elle Ainsi vraiment il se transformera Le reflet de mon enfant Ainsi vraiment il se transformera</p>
----	---	--

D	<i>Apachirukunata</i> <i>Awamanta urmachishpan</i> <i>Manami mancharinchu!</i> <i>chasnami tukunka</i> 25 <i>wawaynipa almanka</i> <i>chasnami tukunka</i>	Les grands-pères étrangers L'ont fait choir depuis les hauteurs... Il n'est plus frappé d'effroi! Ainsi vraiment il se transformera Le reflet de mon enfant Ainsi vraiment il se transformera
E	<i>Yana allku wawata</i> <i>awamanta urmachishpa</i> <i>mana kaparinkachu</i> 30 <i>chasnami tukunka</i> <i>wawaynipa animanta</i> <i>chasnami tukunka</i>	Petit chiot noir Ayant fait choir depuis les hauteurs Il ne hurlera plus Ainsi vraiment se transformera Le reflet de mon enfant... Ainsi vraiment il se transformera

L'exorde de ce chant révèle au patient la voix de ceux qui l'ont ensorcelé. Alors que le chamane fait retentir le chant du tinamou *yunkururuu yunkururu* ou le bruissement léger des ailes de colibri *siiii siii siii*, il donne à percevoir, par la capacité transformative de sa voix, la présence effective des agents pathogènes sur le lieu de la cure. Ce dispositif de citation est central, car il contribue à façonner le champ perceptif et la relation du patient aux invisibles. Une relation mortifère, dissonante, qui s'inaugure par la perception d'un masque auditif lors des rencontres d'esprits en forêt (celui d'une voix monstrueuse, v. 3), assortie d'une sensation de chute (v. 22, 28). Elle ne s'apaise qu'une fois relayée par la voix métamorphosée du spécialiste rituel. Si le patient, auquel le chamane se réfère à la troisième personne («le reflet de mon enfant», «il n'est plus frappé d'effroi», v. 23), ne comprend pleinement ni le contenu sémantique des *ikara* ni les enjeux de l'action en cours, il bénéficie sans nul doute de ce pouvoir de suggestion de la voix.

Mais il y a plus. Ce dévoilement des voix non humaines a également pour fonction d'articuler l'ici et maintenant de la cure avec un autre cadre d'interaction à la fois *décrit* et *montré* par la voix du chamane. C'est l'expérience des voix inextricablement enchâssées, celle d'Akumpali et du fantôme, que les images sonores, comme un palimpseste, remémorent. La situation d'énonciation complexe à laquelle le patient assiste lors de la cure n'est sans doute pas étrangère à l'expérience qu'il a vécue en forêt. Elle éveille en lui le souvenir de la physionomie acoustique de ces êtres non humains, pathogènes ou rédempteurs, et celui de la menace qui hante la rencontre passée. Par contraste avec son expérience néanmoins, la mue langagière est ici maîtrisée par le chamane et l'instabilité relationnelle est la condition même de l'action thérapeutique: le *yachak* est précisément «je», «tu» et «il», auxiliaire et ennemi. La performance, par conséquent, ne se limite pas à ouvrir un champ de communication entre le chamane et l'entité pathogène. Elle offre aux auditeurs un accès sensoriel à l'expérience troublante qui est à l'origine de l'effondrement. Tandis que les deux premières strophes de ce chant fixaient le diagnostic – la capture du reflet de la victime –, les trois dernières opposent la métamorphose du patient et sa guérison, dont nul n'est surpris qu'elle coïncide précisément avec le retour au silence autour de la victime, l'étouffement de la voix monstrueuse des esprits (v. 29): «Il ne hurlera plus.»



fig. 11

Butin de chasse. Un tapir est dépecé par un groupe de chasseurs runa. Sabalo Yacu, Pastaza, Pérou 2016. Photo Andrea-Luz Gutierrez Choquevilca.

Conclusion

Dans un manifeste célèbre défendant l'autonomie du langage poétique, Jakobson cite ces vers de Vladimir Maïakowski : « Je vous ouvrirai avec des mots simples comme un mugissement/ Vos âmes nouvelles qui hurlent comme les arcs des réverbères... » (Jakobson 1973 : 15). L'ironie du poète futuriste invite à se saisir de la continuité entre le son et le sens, le mot et le cri. Ce monde annoncé n'est pas une utopie. On en aura sans doute perçu, en traversant le dédale de l'expérience amérindienne de la forêt, quelques bribes. Qu'elle s'enchâsse et se décline en cri, sifflement, murmure ou parole, il n'est pas rare qu'une voix en cache une autre. Comme l'image visuelle, dont le déchiffrement peut susciter la projection d'une image mentale inférée de quelques traits évocateurs, l'image sonore dissimule une présence ambiguë. Elle évoque une image mentale insolite. Le déchiffrement d'une figure potentielle ou d'une physionomie acoustique est inséparable de la perception de l'image sonore (Bühler 2009 [1934]: 422). C'est tout l'enjeu des rencontres décrites dans ce texte. La communication entre humains, fantômes hurleurs et cohorte d'esprits est favorisée par le partage d'une sémiotique fondée sur le pouvoir de fascination de la voix, combinant forme expressive et matière sonore. Sa particularité est de rendre possible une rencontre entre un « je » et un « tu », tout en jetant un voile d'opacité sur l'espace le plus intime du face-à-face. Les voix humaine et non humaine offrent le support sensoriel sur lequel se greffe un imaginaire des formes sonores nues, animalisées, avec une idéologie de la communication articulée, capturant l'attention du sujet rêveur et celle du patient éveillé, sensible à la tessiture de la voix chamanique. Reste la question trop souvent éludée d'une comparaison avec d'autres formes sensorielles – saveur, olfaction, toucher. À la différence de l'odeur, qui laisse une sensation de présence sur la peau sans insinuer



fig. 12

Retour de chasse.
Trois tatous *karachupa*
déposés par des
chasseurs runa près
du foyer. Sabalo Yacu,
Pastaza, Pérou 2016.
Photo Andrea-Luz
Gutierrez Choquevilca.

pour autant le dialogue, ou de l'image visuelle, qui revêt l'apparence explicite d'une chimère, l'image sonore projetée avec elle un espace d'interlocution instable dont les dés sont pipés, le face-à-face ultime ayant pour seule issue, en dehors du rituel, cet état de mutisme qui caractérise la victime d'apparition. J'ai souligné que ces conditions perceptives et énonciatives, entendre sans voir, parler de soi-même à la troisième personne, ou porter la voix d'autres sujets invisibles, contribuent à façonner la rencontre trans-espèces comme une rencontre palpable, charnelle, pour autant qu'elle est éphémère et échappe aux normes de la communication linguistique ordinaire¹¹. La communication paradoxale qui s'installe en forêt ne laisse pas de rappeler le dispositif énonciatif dont use le spécialiste rituel adoptant à son tour plusieurs voix, oscillant entre un «je» et un «il». Comme si la rencontre fortuite partageait avec l'acte rituel une même duplicité fondatrice.

Dans le champ de la perception, une forme sonore ne dit rien, elle fait face, impose le partage, capture l'imagination. Je défends l'idée que la métamorphose de la matière sonore des signes peut être à l'origine d'une véritable efficacité rituelle et placée au cœur de la rencontre animiste. Plus qu'un simple jeu de langage au sens où l'entendrait Ludwig Wittgenstein, ces images sonores remplissent une fonction figurative : celle d'un masque auditif permettant de rendre visible les invisibles, d'étendre au-delà du possible les frontières des mondes. Elles prêtent une « chair » auditive et discursive aux acteurs impliqués dans la transmission des croyances. La vivacité de la pensée animiste dérive du recours à cette forme de communication *métamorphosée*, assimilée à la langue des esprits. Le concept de transformation, central dans l'animisme, trouve ici une actualisation inédite dans la vie des signes.

11. Telles qu'énoncées par les maxims de Grice 1989. En particulier les principes d'économie et de pertinence : Sperber et Wilson 1995 ; Gutierrez Choquevilca 2017.

Bibliographie

Des voix en abyme. Communication paradoxale et rencontres d'esprits en Amazonie.

Par Andrea-Luz Gutierrez Choquevilca

Basso, Ellen B.

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

2008 « Epistemic deixis in kalapalo », *Pragmatics* 18 (2) : 215-252.

Baxandall, Michael

1985 *L'Œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, trad. de l'anglais par Yvette Delsaut. Paris, Gallimard.

Beaudet, Jean Michel

1997 [1977] *Souffles d'Amazonie : les orchestres « Tule » des Wayäpi*. Nanterre, Société d'ethnologie.

Bidou, Patrice

1999 « Des fantômes et des hommes. Une topologie amazonienne de l'inconscient », *L'Homme* 39 (149) : 73-82.

Bloch, Maurice

2005 *Essays on cultural transmission*. Oxford, Berg.

Boyer, Pascal

1988 *Barricades mystérieuses et pièges à pensée : introduction à l'analyse des épopées fang*. Paris, Société d'ethnologie.

1994 *The Naturalness of Religious Ideas: a Cognitive Theory of Religion*. Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press.

Bühler, Karl

2009 [1934] *Théorie du langage : la fonction représentationnelle*, trad. de l'allemand par Didier Samain. Marseille, Agone.

Cesarino de Niemeyer, Pedro

2016 « Cartographies du cosmos. Image, parole et savoir chez les Marubo », in Carlos Fausto et Carlo Severi (dir.), *Paroles en images : écritures, corps, mémoire*. Marseille, OpenEdition Press.

Déléage, Pierre

2009 *Le Chant de l'anaconda : l'apprentissage du chamanisme chez les Sharanahua*. Nanterre, Société d'ethnologie.

2017 *Lettres mortes : essai d'anthropologie inversée*. Paris, Fayard.

Delaplace, Grégory

2008 *L'Invention des morts : sépultures, fantômes et photographie en Mongolie contemporaine*. Paris, EPHE/Centre d'études mongoles et sibériennes.

De Vienne, Emmanuel

2011 « Traditions en souffrance : maladie, chamanisme et rituel chez les Trumai du Haut-Xingu, Mato Grosso », thèse de doctorat en ethnologie, EHES.

Diffloth, Gérard

2001 « Les expressifs de Surin, et où cela conduit », *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient* 88 : 261-269.

Fausto, Carlos

2011 « Le masque de l'animiste : chimères et poupées russes en Amérique indigène », *Gradhiva* 13 : 48-67.

Fausto, Carlos et Severi, Carlo

2016 *Paroles en images : écritures, corps et mémoires*. Marseille, OpenEdition Press.

Fausto, Carlos, Franchetto, Bruna et Montagnani, Tommaso

2011 « Les formes de la mémoire : art verbal et musique chez les Kuikuro du Haut-Xingu (Brésil) », *L'Homme* 197 : 41-69.

Feld, Stephen

1982 *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Gamboni, Dario

2004 *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. Londres, Reaktion Books.

Gell, Alfred

1996 « Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps », *Journal of Material Culture* 1 : 15-38.

Graham, Laura

1994 « Dialogic Dreams: Creatives Selves Coming into Life in the Flow of Time », *American Ethnologist* 21 (4) : 723-745.

Grice, Paul

1989 *Studies in the Way of Words*. Cambridge (États-Unis)/Londres, Harvard University Press.

Gumperz, John

1996 « Introduction to Part IV », in John Gumperz et Stephen C. Levinson (dir.), *Rethinking Linguistic Relativity*. Cambridge, Cambridge University Press : 359-373.

Gutierrez Choquevilca, Andrea-Luz

2010 « Imaginaire acoustique et apprentissage d'une ontologie animiste. Le cas des Quechua d'Amazonie péruvienne », *Ateliers d'anthropologie* 34.

2011 « Sisywayitii tarawayitii : sifflements serpentins et autres voix d'esprits dans le chamanisme quechua du haut Pastaza (Amazonie péruvienne) », *Journal de la Société des Américanistes* 97 (1) : 179-221.

2013 « Face-à-face interspécifiques et pièges à pensée », *Cahiers d'anthropologie sociale* : 33-47.

2017 « La contagion des images : dispositifs sensoriels et voix enchâssées dans un rituel chamanique amérindien », *Hybrid. Revue des arts et médiations humaines* 4.

Hanks, William F.

2006 « Conviction and Common Ground in a Ritual Event », in Nicholas J. Enfield and Stephen C. Levinson (dir.), *Roots of Human Sociality: Cognition, Culture and Interaction*. Oxford, Berg : 299-328.

Jakobson, Roman

1971 [1965] « Quest for the essence of language », in *Selected Writings II: Word and Language*. La Hague/Paris, Mouton : 345-359.

1973 *Questions de poésie*. Paris, Seuil.

Kawada, Junzo

1998 *La Voix : étude d'ethno-linguistique comparative*, trad. du japonais par Sylvie Jeanne. Paris, Éditions de l'EHESS.

Kendon, Adam

1992 « The Negotiation of Context in Face to Face Interaction », in Alessandro Duranti et Charles Goodwin (dir.), *Rethinking Context: Language as an Interactive Phenomenon*. Cambridge, Cambridge University Press : 323-334.

Kohn, Eduardo

2013 *How Forests Think: Toward an Anthropology beyond the Human*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press.

Nuckolls, Janis

1996 *Sound Like Life: Sound-Symbolic Grammar, Performance and Cognition in Pastaza Quechua*. New York, Oxford University Press.

2000 « Spoken in the Spirit of a Gesture », in Kay Sammons et Joel Sherzer (dir.), *Translating Native Latin American Verbal Art: ethnopoetics and ethnography of speaking*. Washington, Smithsonian Institution Press.

2001 « Ideophones in Pastaza Quechua », in F. K. Erhard Voeltz et Christa Kilian-Hatz (dir.), *Ideophones*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins : 271-286.

Olsen, Dale Alan

1996 *Music of the Warao of Venezuela: Song People of the Rain Forest*. Gainesville, University Press of Florida.

Revel, Nicole

1975 « Le vocabulaire des oiseaux en palawan : quelques réflexions sur le problème des taxonomies indigènes », in Raymond Pujol (dir.) *L'Homme et l'Animal*. Paris, Institut international d'ethnoscience : 317-333.

Rumsey, Alan

2000 « Agency, Personhood and the 'I' of Discourse in the Pacific and Beyond », *Journal of the Royal Anthropological Institute* 6 (1) : 101-115.

Schegloff, Emanuel A.

2006 « Interaction: the Infrastructure for Social Institutions, the Natural Ecological Niche for Language, and the Arena in Which Culture is Enacted », in Nicholas J. Enfield et Stephen C. Levinson (dir.), *Roots of Human Sociality: Culture, Cognition and Interaction*. Oxford/New York, Berg : 207-234.

Sebag, Lucien

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

Seeger, Anthony

2004 [1987] *Why Suyá sing: a Musical Anthropology of an Amazonian People*. Chicago, University of Illinois Press.

Severi, Carlo

2011 « L'espace chimérique : perception et projection dans les actes de regard », *Gradhiva* 13 : 8-47.

Smith, Pierre

1979 « Aspects de l'organisation des rites », in Michel Izard et Pierre Smith (dir.), *La Fonction symbolique : essais d'anthropologie*. Paris, Gallimard : 139-170.

Sperber, Dan

1975 « Pourquoi les animaux parfaits, les hybrides et les monstres sont-ils bons à penser symboliquement ? », *L'Homme* 15 (2) : 5-34.

1996 *La Contagion des idées : théorie naturaliste de la culture*. Paris, Odile Jacob.

Sperber, Dan et Wilson, Deirdre

1995 *Relevance : Communication and Cognition*. Oxford/Malden (États-Unis), Blackwell.

Stépanoff, Charles

2015 « Transsingularities: the Cognitive Foundations of Shamanism in Northern Asia », *Social Anthropology* 23 (2) : 169-185.

Taylor, Anne-Christine

1993 « Des Fantômes stupéfiants : langage et croyance dans la pensée achuar », *L'Homme* 33 (126) : 429-447.

Taylor, Anne-Christine et Chau, Ernesto

1983 « Jivaroan Magical Songs: Achuar Anent of Connubial Love », *Amerindia* 8 : 87-127.

Urban, Greg

1989 « The I of discourse », in Benjamin Lee et Greg Urban (dir.), *Semiotics, Self, and Society*. Berlin/New York, Mouton de Gruyter : 26-51.

page 134 et ci-contre

Le village runa de Sabalo Yacu dans la brume au crépuscule. Pastaza, Amazonie, Pérou 2016. Photo Andrea-Luz Gutierrez Choquevilca.

