



**HAL**  
open science

## Los ríos profundos : les voix (les voies) du texte

Ina Salazar

► **To cite this version:**

Ina Salazar. Los ríos profundos : les voix (les voies) du texte. Ecrire la domination en Amérique latine, Ed. du temps, Paris, 2004, 2004. <hal-03835628>

**HAL Id: hal-03835628**

**<https://hal.science/hal-03835628v1>**

Submitted on 31 Oct 2022

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

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



HAL Authorization

## *Los ríos profundos* : les voix (les voies) du texte

Conçu et construit comme une série d'épisodes, séparés en chapitres, *Los ríos profundos* raconte les tribulations d'un adolescent qui, forcé de se séparer de son père, laissant derrière lui une vie d'errance, est admis comme pensionnaire dans un collège religieux de la ville andine d'Abancay, où il est confronté à diverses formes de violence, au sein du collège, microcosme qui reproduit les problématiques et les conflits qui parcourent la société péruvienne (racisme, structure sociale pyramidale, opposition côte/sierra) et dans le cadre plus large de la ville d'Abancay où domine le système semi-féodal de la « hacienda », imposant aux indiens des conditions d'existence infrahumaines, soutenu par l'action de l'Eglise et de l'armée. Au fur et à mesure que l'on avance et que le rayon d'action s'élargit, du collège à la ville d'Abancay, le récit réoriente ses ressorts et le noyau de sa dynamique, passant d'une chronique plutôt intime à une sorte d'épique (Castro Klaren, 1973), à partir de l'épisode de la révolte des « chicheras » (chapitre VII), culminant avec l'invasion par les « colonos » de la ville d'Abancay, chapitre qui ferme le roman. La présence d'un monde conflictuel, d'une réalité sociale explosive qui prend corps au fil des chapitres est soumise à la place que le récit accorde au protagoniste-narrateur. Agissant comme un filtre subjectif il permet l'entrecroisement des perspectives sociale, culturelle et existentielle, et postule une vision de l'intérieur, du monde andin<sup>1</sup>. Dans ce sens, il marque la fin du traitement narratif indigéniste le plus orthodoxe et on l'associe au mouvement néo-indigéniste des années 50, influencée notamment par l'œuvre du mexicain Juan Rulfo.<sup>2</sup> Cependant, *Los ríos profundos* se détache, se singularise des autres textes qui lui sont contemporains dans la mesure où il est « una reformulación radical que han configurado la percepción nacional peruana »<sup>3</sup>, mais aussi parce qu'il propose un dépassement du réalisme traditionnel, non par l'exploration de nouvelles techniques narratives, voie empruntée ensuite par de nombreux écrivains du Boom, mais plutôt par la proposition d'un nouvel équilibre entre récit et langage.

---

<sup>1</sup> “El Perú andino (...) con todos sus elementos, en su inquietante, confusa realidad humana, de la cual el indio es tan sólo uno de los muchos personajes” La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Casa de las Américas, Cuba, 1976, p.397. Ces commentaires d'Arguedas sur *Yawar Fiesta* s'appliquent aussi à *Los ríos profundos* où, par ailleurs, le personnage d'Ernesto (blanc de culture indienne) apparaît comme l'une des expressions de la complexité du monde andin.

<sup>2</sup> Ce sont surtout les romans *Nahín* (1953) de Eleodoro Vargas Vicuña; *La batalla* (1954), *Los Ingar* (1955), *El Cristo Villena* (1956), de Carlos Zavaleta.

<sup>3</sup> Julio Ortega, “Texto, comunicación y cultura : *Los ríos profundos* de José María Arguedas”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1982, N°1; Centro de Estudios lingüísticos y literarios , El Colegio de México, p.44.

En premier lieu, comme il a été observé par l'ensemble de la critique<sup>4</sup>, l'activité remémorative apparaît comme le moteur de la narration et se déploie à plusieurs niveaux, créant un effet d'emboîtement telles des poupées russes : un narrateur adulte qui se souvient de certains épisodes de son adolescence, constitue le premier niveau, c'est cette mémoire qui confère une unité au roman. Le deuxième est l'activité remémorative du propre protagoniste, allant d'un passé très récent, voire immédiat, à celui plus lointain des premières années d'enfance. Le roman ne rend pas perceptible l'écart des perspectives -de l'adulte et de l'enfant-, la distance qui sépare le « moi révolu » du « je actuel ». Le récit, bien qu'il raconte comment « d'autre qu'il était, il est devenu lui-même »<sup>5</sup>, par la prise de conscience de la fracture entre sa conception d'un monde et la réalité dans laquelle il vit, dit aussi et surtout que cette fracture dure dans le temps atteignant l'adulte, parce qu'elle demeure actuelle<sup>6</sup>. La distance qui sépare l'adulte de l'enfant se manifeste davantage dans la possession d'une expérience et d'un savoir (culturel, ethnologique). Le narrateur prête les mots et les explications correspondant à un bagage culturel que l'enfant n'a qu'intuitivement.

A côté de la mémoire du narrateur qui apporte une cohésion au récit et garantit l'enchaînement et la successivité, celle du protagoniste, en activité constante, assure l'identité d'Ernesto (Cornejo Polar, 1973). Elle lui donne une épaisseur existentielle dans la mesure où elle n'est pas là pour simplement nous informer sur la préhistoire du personnage -les déchirures de l'enfance, son adoption de la cosmovision andine, les causes de sa situation sociale marginale-, elle assure, comme un moteur sans cesse en marche, sa cohésion identitaire face à une réalité qui l'exclut et entre en conflit avec sa conception du monde.

L'activité remémorative d'Ernesto apparaît comme une conséquence de sa condition marginale de vagabond sans foyer ni centre fixe. En tant que fils d'un avocat itinérant qui pour gagner sa vie doit errer de village en ville, il porte ce déracinement forcé, signe de la perte de la position sociale du père, notifiée dès le premier chapitre, à travers la confrontation avec le personnage du vieux, parent puissant, propriétaire de plusieurs « haciendas » qui a une position

---

<sup>4</sup> Mario Vargas Llosa, "Los ríos profundos : ensoñación y magia", "tres notas sobre Arguedas", *Nueva novela latinoamericana*, Paidós, Buenos Aires, 1969; Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Ed. Losada. Buenos Aires, 1973; Sara Castro Klaren, *El mundo mágico de José María Arguedas*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1973.

<sup>5</sup> Jean Starobinsky, *La relation critique*, Ed. Gallimard, 1970. p. 93

<sup>6</sup> Les multiples allusions autobiographiques présentes dans le texte (constantes aussi dans les œuvres qui précèdent *Los ríos profundos*) suggèrent les passerelles possibles entre narrateur et auteur. Les années qui précèdent la rédaction de *Los ríos profundos*, sont marquées par une crise profonde ; c'est une étape de la vie d'Arguedas qui reflète le constat d'une double impasse, personnelle (affective, psychique et aussi créative) et nationale, et est vouée à la recherche d'issues et de solutions.

dominante dans la ville de Cuzco. Cette condition vagabonde, d'éternel voyageur l'oblige à fixer dans sa mémoire les lieux qu'il traverse ; villes, villages, forêts, fleuves, montagnes sont enregistrés, stockés comme un moyen ou plutôt le seul moyen qu'il a de les intégrer, se les approprier, les habiter. C'est pourquoi Ernesto présente une grande capacité d'observation et une mémoire d'une précision étonnante<sup>7</sup>. La remémoration ainsi pratiquée est héritée de son père, elle exprime les termes d'un certain rapport avec la réalité :

“pero mi padre decidía irse de un pueblo a otro, cuando las montañas, los caminos, los campos de juego, el lugar donde duermen los pájaros, cuando los detalles del pueblo empezaban a formar parte de la memoria” (174)

Elle marque l'héritage d'une condition (le père étant selon Ortega “le symbole du centre perdu) et permet de mesurer la vigueur du modèle paternel lorsque Ernesto est confronté au monde du collège et d'Abancay: (« pero supe respetar la decisión de mi padre y esperé, contemplándolo todo, fijándolo en la memoria » (201).<sup>8</sup>

Perçu donc comme un étranger (243-244), ou comme un indien malgré sa peau blanche (252) par ses compagnons, malade ou fou, au comportement incompréhensible (par les autorités religieuses du collège), Ernesto n'est pas non plus reconnu par les indiens, qu'il considère comme ses pairs après l'expérience déterminante –pleine et harmonieuse- de son séjour au sein d'un « ayllu » pendant son enfance. En effet, il tente d'approcher les indiens d'Abancay, « colonos » vivant en état de servitude, sous le système de la « hacienda », entreprise qui se solde par un échec :

“ Los indios y las mujeres no hablaban con los forasteros (...) Insistí, muchas veces, pretendiendo entrar en alguna casa. Pero las mujeres me miraban atemorizadas y con desconfianza. Ya no escuchaban ni el lenguaje de los ayllus; les habían hecho perder la memoria, porque yo les hablé con las palabras y el tono de los comuneros, y me desconocieron” (200)

Si Ernesto n'est pas socialement reconnu par son entourage, il ne se reconnaît pas non plus dans l'ordre social existant à Abancay : l'état d'oppression et d'exploitation auxquels sont soumis les indiens des « haciendas », le pouvoir exercé par l'Eglise et incarné par le père Linares, sans parler des comportements humains et sociaux dégradés au sein du collège (les abus sexuels perpétrés sur la « opa » Marcelina, les humiliations à caractère raciste entre collégiens, le règne de la loi du plus fort). Dans ce contexte, face à ce présent conflictuel où règnent le mal, les monstres et le feu, la convocation systématique de moments de bonheur,

---

<sup>7</sup> On le constate notamment lorsque Ernesto rencontre le chanteur qui accompagne le « Kimichu » de la Vierge de Cocharcas et rapporte des scènes lointaines : *Los ríos profundos*, Ed. Cátedra, (5<sup>o</sup> ed., 2003) p.380. Toutes les citations du roman qui suivent correspondent à cette édition.

<sup>8</sup> Ariel Dorfman (1980) a observé dans « Puentes y padres en el infierno : Los ríos profundos », *Revista de Crítica literaria Latinoamericana*, N°12, Lima, 1980, la manière dont Ernesto évolue à la fin du roman, par rapport à ce modèle, désobéissant aux consignes de son père et du Directeur du collège, de rejoindre le vieux. Il choisit contrairement à son père « les valeurs de la libération ».

ceux passés au sein de la communauté indienne, (201, 211) ou ceux vécus au côtés de son père pendant leurs longs voyages (228), apparaît comme une évasion nécessaire. Mario Vargas Llosa a mis l'accent sur la manière dont aussi bien la mémoire du narrateur que celle du personnage mettent au centre de l'entreprise narrative cette « constante opération de sauvetage du passé » et Antonio Cornejo Polar a signalé que cette activité remémorative systématique du personnage qui l'aide à vivre constitue paradoxalement sa limitation la plus grave. « el proyecto existencial de Ernesto mira hacia el pasado (...) esta dinámica hacia atrás entra en conflicto con el sentido del movimiento del mundo que *Los ríos profundos* pretende representar. Mientras el mundo se moviliza hacia el futuro, históricamente, y se transforma, el protagonista regresa a las inamovibles fuentes de su experiencia india”<sup>9</sup>.

C'est de ce regard tourné vers le passé qu'émane le lyrisme profond et constant de *Los ríos profundos*, travail langagier qui nous fait prendre conscience de la textualité et semble suspendre le récit proprement dit. Le lyrisme oublie la successivité, la linéarité, le temps du changement et de l'histoire. Les nombreuses évocations consacrées au paysage, et plus précisément aux paysages de l'enfance heureuse d'Ernesto rappellent que le lyrisme est la voix d'un individu en exil, qui a perdu son centre<sup>10</sup>. Par la nostalgie, Ernesto est doublement absent, étranger à Abancay, l'endroit où il se trouve réellement, et absent du lieu qu'il se remémore. Mais le lyrisme, permet de retrouver dans et avec le langage le centre perdu. Sous le signe du souvenir et de l'intériorisation, il efface les distances entre le passé et le présent, insuffle une vie aux expériences antérieures, les actualisant dans l'espace et dans le temps du texte, il abolit la séparation entre sujet et objet, rappelant le lien premier entre l'homme et le paysage<sup>11</sup> :

« El viajero entra a la quebrada bruscamente. La voz del río y la hondura del abismo polvoriento, el juego de la nieve lejana y las rocas que brillan como espejos, despiertan en su memoria los primitivos recuerdos, los más antiguos sueños » (171)

Le lyrisme affirme non seulement que l'homme habite le paysage mais aussi qu'il est habité par lui, façonné par ses fleuves, ses montagnes, son climat : « A medida que baja al fondo del valle, el recién llegado se siente transparente, como un cristal en que el mundo vibrara »(171). La récréation du paysage andin est aussi et surtout une célébration, à travers elle le sujet formule son amour et sa parole devient ascendante, « escaladante », à travers elle le

---

<sup>9</sup> *Op. Cit.* Editorial Horizonte, Lima, 1997, p.95.

<sup>10</sup> Ces considérations sur le lyrisme s'appuient sur l'essai de Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Ed. José Corti, Paris, 2000.

<sup>11</sup> Par rapport à l'indigénisme traditionnel qui sépare les plans culturel (l'homme) et naturel (le paysage) et où ce dernier fonctionne comme toile de fond ou décor, l'œuvre d'Arguedas propose une intégration entre l'habitant et son milieu.

locuteur cherche à sortir, à s'affranchir de la réalité insatisfaisante, douloureuse et dégradée pour élever, hisser la matière de ses souvenirs à la sphère de l'idéal :

“ Por las rendijas de las tablas que cerraban los excusados asomaban sus ramas algunas yerbas endebles. Yo sabía que al otro lado, hacia la pared, había una flor amarilla que alcanzaba el sol que se filtraba por el techo. En ese rincón, no podían aplastarla los alumnos. Pensé en ese lobulillo afelpado –ayak'zapatilla la llaman en quechua (zapatilla de cadáver)- porque frente a Valle así rendido, y con mis ardientes recuerdos de todo lo ocurrido aquel día y en la víspera, no pude encontrar otro pensamiento que me cautivara. El ayak'zapatilla florece alegremente con gran profusión, en las paredes húmedas que sostienen a los andenes sembrados, en los muros que orillan los caminos ; tiembla con el aire ; y los wayronk'os, los grandes moscardones negros, lo buscan ; se detienen pesadamente en la pequeña abertura de su corola y se lanzan después a volar, con las alas y el vientre manchados por el polvo amarillo de la flor.”(316)

Comme pour mieux transmettre la difficulté de l'opération par lequel le protagoniste-narrateur tente de se libérer du poids du présent, la situation se déroule dans le lieu le moins propice, non seulement le plus prosaïque, mais surtout le lieu de l'aviissement sexuel ; la pensée d'Ernesto s'accroche à l'évocation d'une petite fleur, oubliée par la nature et dont le nom drôle et sinistre, fonctionne comme un pont, synecdoque défailante que le travail imaginaire arrache de ce milieu pernicieux pour être récupéré par le pouvoir évocateur du paysage. On perçoit dans ce passage la manière dont le lyrisme aime les longs développements, qui ouvrent de plus en plus l'évocation et la libèrent, perceptible aussi dans cet autre fragment qui évoque le passé harmonieux d'Abancay, avant de devenir un village captif de l'emprise économique et physique de la « hacienda » :

“ Se llama amank'ay a una flor silvestre, de corola amarilla, y awankay al balanceo de las grandes aves. Awankay es volar planeando, mirando la profundidad. ¡ Abancay ! Debió de ser un pueblo perdido entre bosques de pisonayes y de árboles desconocidos, en un valle de maizales inmensos que llegaban hasta el río.”(187-188)

Comme on le constate dans ce passage, le lyrisme de *Los ríos profundos*, s'accompagne souvent d'une explication ethno-linguistique (toujours axée sur les mots quechua) qui comme l'a remarqué Roberto Paoli<sup>12</sup> est « una amalgama sin residuo de actitud didáctica y vibración emotiva (...) una fusión entre observación científica y transfiguración poética »<sup>13</sup>, Ici, l'autonomie initiale du discours didactique par rapport à la perspective personnelle est bouleversée par l'exclamation qui marque la présence du moi, l'irruption de son émotion. L'exclamation -« ce long frémissement encore inarticulé »- se place du côté du cri. Nombreuses sont les évocations exclamatives dans *Los ríos profundos* : lorsque Ernesto évoque le fleuve : “¡Como tú, río Pachachaca! Hermoso caballo de crin brillante, indetenible y permanente, que marcha por el más profundo camino terrestre” (233), ou lorsque, au chapitre VI, après la longue exposition du réseau d'associations suscité par le signifiant « zumbayllu », la deuxième

<sup>12</sup> “Los ríos profundos : la memoria y lo imaginario”, *Revista Iberoamericana*, N°118-119, Enero-Junio 1982.

<sup>13</sup> L'exemple paradigmatique de ce type de travail au sein du roman est l'ouverture du chapitre VI sur le « zumbayllu ».

séquence s'ouvre sur le mot-foyer, au mode exclamatif « ¡Zumbayllu ! », faisant ainsi présider l'émotion du narrateur au récit qui s'ensuit et raconte la rencontre de Ernesto et cet objet magique. A travers l'exclamation, le lien entre le langage et l'émotion, entre le sens et la voix s'exprime. Comme l'a observé J-M. Maulpoix, le lyrisme oscille entre le cri de l'exclamation et le chant du développement. On peut dire que le texte effectue un travail musical, en faisant appel au rythme, à l'harmonie, aux répétitions et aux variations sonores. La manière dont le lyrisme, comme son nom l'indique, prend sa source dans la musique est dans *Los ríos profundos* accentuée par la constante association que le texte établit entre l'émergence de la réminiscence et la présence véhiculaire de la musique. Les virées d' Ernesto dans les « chicherías » sont motivées, entre autres, par son besoin d'être transporté par la musique vers les contrées aimées : « Acompañando en voz baja la melodía de las canciones, me acordaba de los campos y de las piedras, de las plazas y los templos, de los pequeños ríos adonde fui feliz » (211), la musique ouvre sur la remémoration et permet la convocation des paysages divers de la « sierra » péruvienne (209-210), rétablissant la communication entre l'homme et le paysage.

La musique a dans *Los ríos profundos*, une importance structurelle, diégétique, sémantique comme cela a été démontrée notamment par Angel Rama<sup>14</sup>. La fonction véhiculaire que nous venons d'observer met l'accent non seulement sur la présence des chansons et mélodies andines (« huaynos », « yaravis », principalement) mais surtout sur la voix et le chant ; deux éléments qui, au-delà des situations musicales proprement dites, sont omniprésents dans tout le texte : chant et voix apparaissent de manière récurrente pour évoquer la présence sonore des oiseaux, des insectes, de l'eau, du « zumbayllu », des instruments musicaux comme le wak'rapuku, de la cloche María Angola à Cuzco, derrière laquelle résonnent d'autres cloches. La voix et le chant non seulement affirment la communication entre l'ordre naturel et culturel (la voix de l'homme fait partie des voix du monde, l'homme est façonné par les voix naturelles, le chant de la « tuya » est la matière dont Ernesto est fait) mais nous conduisent à modifier notre perception de la parole, à l'affranchir de sa servitude narrative. Dans ce sens, la présence des chansons quechua tout au long du roman, la multitude de situations musicales représentées confirme l'idée que « la palabra no es vista como escritura sino oída como sonido »<sup>15</sup>; à travers le chant, la parole recouvre la plénitude sonore que les sociétés non lettrées lui accordent. La parole dans *Los ríos profundos* retrouve sa valeur supérieure, magique, sacrée, sa capacité incantatoire. Nombreux sont les passages où Ernesto exalte ces attributs de la parole et a recours à son pouvoir.

---

<sup>14</sup> “ *Los ríos profundos*, ópera de pobres”, *Revista Iberoamericana*, N°22, enero-marzo de 1983.

<sup>15</sup> Angel Rama, *Op. Cit.* p.24.

Cette dernière considération replace le texte dans une optique anthropologique. Nous voyons donc qu'à partir d'une problématique personnelle d'inadéquation vis-à-vis de la réalité et le présent, le roman devient un tissu de correspondances qui renvoient à la cosmovision andine.

La remémoration ne se limite pas à transporter Ernesto vers d'autres époques, elle est un travail d'associations mentales, de correspondances qui construisent des liens entre différentes réalités, séparées dans le temps et dans l'espace, dont la fonction est, par l'adhésion à une pensée magique, de reconstituer une harmonie cosmique où l'homme se fond dans le paysage, où la dimension culturelle émane de l'ordre naturel. En ce sens, est à remarquer le rôle fondamental de l'analogie au sein du texte. A l'instar du lyrisme (et avec lui), elle oublie la successivité, la linéarité, le temps du changement, lui préférant la simultanéité. "La analogía es la manifestación del tiempo cíclico: el futuro está en el pasado y ambos en el presente. La analogía se inserta en el tiempo del mito y más: es su fundamento" dit Octavio Paz <sup>16</sup>: *Los ríos profundos* est justement « el reino de la palabra 'como', ese puente verbal que sin suprimirlas, reconcilia las diferencias y las oposiciones ». L'emploi systématique et massif de la comparaison, par rapport à la métaphore (présente aussi dans le roman mais en moindre mesure et avec des fonctions plus restreintes) exprime l'importance que le texte accorde à la mise en relation. On peut penser que si la comparaison est si fréquente c'est parce qu'elle « exhibe le moment de ressemblance, opératoire »<sup>17</sup>, mettant l'accent sur l'opération langagière et discursive elle-même. Elle signale le besoin de dire et de conserver sans l'annuler l'existence de deux isotopies en tension qui ne se fondent pas en une seule, marquant par là même, l'existence d'une réalité scindée et le désir d'une unité. Le texte, en ayant recours, de manière systématique, à la comparaison dit la volonté de rendre cohérent ce qui est pluriel et hétérogène.

Ainsi, la narration passe systématiquement par la comparaison lorsque Ernesto déchiffre une réalité nouvelle, la soumettant à ses coordonnées référentielles antérieures, à son bagage existentiel, à ce qu'il connaît : les lieux, les types humains, les objets : la chambre dans la maison du vieux et la cuisine de l'enfance (142), la dortoir du collègue et la vallée profonde de Los Molinos (229) Alcira et la jeune fille de Saisa, Clorinda (348). On retrouve le même procédé lorsqu'il identifie les personnes qui l'entourent, les définissant en ayant recours aux analogies animalières (le père Linares est associé au poisson (205), les narines de frère Miguel à celles des taureaux sauvages (309), le chanteur dans la « chichería, à l'épervier (390), travail

---

<sup>16</sup> Octavio Paz, *Los hijos del Limo*, Ed. Seix Barral, Biblioteca de bolsillo, p. 102.

<sup>17</sup> Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Ed. du Seuil, Paris, 1975. p.40.

fait aussi vis-à-vis de lui-même, pour notifier ses aspirations de changement, la quête de modèles, d'abord comparé à un vers fragile, il voudrait ressembler aux hirondelles (353-354).

A travers l'emploi de la comparaison, deux réalités sont mises en présence, l'une positive, idéalisée, l'autre dégradée :

“El molle que en las montañas tibias es cristalino, de rojas uvas musicales que cantan como sonajas cuando sopla el viento, aquí, en el fondo del valle ardiente, se convertía en un árbol coposo, alto, cubierto de tierra, como abrumado por el sueño, sus frutos borrados por el polvo, sumergido como yo bajo el aire denso y calcinado” (231)

Le texte oppose deux espaces différents (à un premier niveau de comparaison), « las montañas tibias »/« el valle ardiente » affirmant la valeur de l'une par rapport à l'autre, et créant une hiérarchie affective entre diverses zones géographiques<sup>18</sup>. L'introducteur syntaxique « como » vient ajouter des analogies secondaires qui développent l'opposition réalité exaltée/dégradée, insérant le protagoniste-narrateur au sein de cette dynamique et du paysage.

Mais la mise en présence de deux réalités proposée par la comparaison a aussi la fonction de rétablir les liens, d'affirmer une cosmovision reliante. Ainsi, de nombreuses analogies insistent sur la solidarité entre l'ordre naturel et l'ordre culturel : les pierres du mur inca et le fleuve (143, 144, 150, 153), les arcades de la place de Cuzco et les plaines des régions froides (148), les tours de l'église de la Compañía et les montagnes rocheuses (149), la flore et les instruments de musique(231) ; qu'ils soient comparés ou comparants, la circulation de l'un à l'autre est permanente, proposant par le biais de cette figure rhétorique, un monde qui affirme aussi son caractère syncrétique, dans la coexistence des cultures andine et hispanique/occidentale : comme en témoigne l'analogie entre le « pongo » et le Christ (166-167) et l'allusion aux indiens « morochucos » au visage européen, descendants des soldats almagristes et leurs petits chevaux qui courent comme des vigognes (184), entre autres.

Dans ce travail analogique constant proposé par le texte, le « zumbayllu » (son nom possède aussi une consonance mixte) est l'objet qui capte le plus de comparants, à partir d'un comparant récurrent, il est identifié maintes fois, par le bruit qu'il produit, au chant ou à la voix des insectes ailés (241, 242, 266, 305, 325). Le réseau d'associations qui s'en dégage est extrêmement riche : les vallées profondes, les forêts aux arbustes fleuris émerge de sa présence sonore, mais il peut aussi prendre la forme d'un fruit de la terre, champignon mobile ou celle de l'eau...Son pouvoir évocateur est inépuisable, s'affirmant dans le texte comme l'objet

---

<sup>18</sup> On peut penser que cette hiérarchie agit comme une réponse à la vision dominante d'un pays qui tourne le dos à la « sierra » et survalorise la côté (dont le foyer est Lima), qui par là même nourrit l'idée d'un Pérou désintégré, éclaté.

véhiculaire, porteur de messages s'il s'agit du « winku », qui rétablit les correspondances et rend au monde son harmonie originelle.

L'emploi de la comparaison a dans *Los ríos profundos* la fonction de faire du texte, un tissu de relations non seulement par sa présence massive et systématique mais aussi par le pouvoir d'expansion et d'irradiation de certains éléments, on le voit avec le « zumbayllu », et surtout avec le fleuve qui, présent dans la scénographie du monde d'Abancay comme l'élément naturel qui ouvre et libère, il apparaît aussi comme le comparant paradigmatique (organe du monde et artère du texte). Le fleuve est pour Ernesto une entité sacrée, exemplaire, à imiter, dans son programme de résistance et de lutte face à la réalité du collège et de la ville (232-233). Il est surtout, dès le début du roman, par l'analogie fondatrice qui le lie au mur inca, l'incarnation de la puissance souterraine, en veille de la culture et du peuple andins. A mesure que l'on avance dans le récit il devient le comparant récurrent du mouvement de révolte des « chicheras » (.270, 272, 288), se fixe sur Doña Felipa -« Tú eres como el río, señora »(353)- et, rechargé de sens (politiquement, socialement), il revient dans le titre du chapitre X « yawar mayu », annonçant l'invasion des « colonos », action qui, bien qu'animé par l'esprit magico-religieux (chasser la peste), affirme le potentiel de lutte de la masse indienne.

L'analogie, les analogies parcourent le récit<sup>19</sup>, elles s'expriment à un premier niveau textuel, syntaxique à travers la présence du pont verbal « como », mais elles agissent aussi à distance, à un niveau supérieur, paradigmatique, par intégration, comme cela se vérifie entre Ernesto et les « colonos » par exemple. Le travail intensif de remémoration développé par le personnage contraste avec la perte de mémoire (d'une mémoire collective) des « colonos », et semble la compenser. Ernesto reçoit et devient dépositaire de la mémoire collective indienne, il est habité par la présence agissante des pierres inca, « Dondequiera que vaya, las piedras que mandó formar Inca Roca me acompañarán » (147). Tout au long du texte entre Ernesto le paria, l'adolescent qui a du mal à tourner la page de l'enfance, et les « colonos » définis par le personnage comme « enfants » : « aquí parece que no los dejan llegar a ser hombres. Tienen miedo, siempre como criaturas » (344), puisque soumis à un état de dépendance devant un pouvoir autoritaire et paternaliste, se produit une circulation de sens, un parallélisme des situations, où s'entrecroisent les problématiques personnelle et sociale. Les indiens « colonos », comme le « pongo » du premier chapitre, dépossédés de leur identité, de leur mémoire, de leur

---

<sup>19</sup> A travers la comparaison qui comme le lyrisme fixe notre attention sur le langage, sur ses déplacements et ses opérations et qui dans son cas, met en présence deux réalités différentes, on peut penser qu'Arguedas affirme l'existence comme substrat d'une tension première difficilement représentable, entre les deux langues qui le constituent, l'espagnol et le quechua, le choix nécessaire mais paradoxal de faire vivre l'une (le quechua) en utilisant l'autre (l'espagnol), de faire émerger l'une derrière l'autre.

dignité humaine sont, comme Ernesto, appelés à grandir, à dépasser cet état, à se libérer afin de recouvrer une identité pleine.

Quant au programme personnel de Ernesto, grandir s'avère une entreprise problématique par la place qu'occupe son intense vie intérieure ; elle rend impossible son investissement réel, comme on le voit dans ses timides approches des filles. Quand, poussé par Antero, il va vers Alcira, il ne peut s'empêcher de revisiter son passé, de convoquer et exalter le souvenir d'une autre fille, Clorinda, connue dans son enfance : « No se podía estar cerca de Alcira, con el recuerdo de la niña de Saisa. Las pantorrillas y lo ancho de su cuerpo irritaban. »(.366). Grandir veut dire devenir un homme, c'est à la fois s'affirmer sur le plan sexuel et identitaire (en termes de valeurs éthiques). Dans ce sens, divers modèles masculins sont mis en concurrence. Reproduisant au départ le modèle paternel, signe de ses attaches encore enfantines, Ernesto va cependant osciller entre deux attitudes : intérioriser /agir, à partir du contact avec une autre figure masculine forte, celle d'Antero. Plus âgé que le protagoniste, ce personnage constitue une référence pour Ernesto, non seulement parce qu'il a le pouvoir et le don de fabriquer des « zumbayllu », mais aussi parce qu'il assume, jusqu'à un certain point, une fonction de guide, le poussant à quitter son enfance, en lui montrant le chemin qui conduit au sexe opposé :

“ Estás atontado, hermano. Pero yo te abriré los ojos. Te voy a guiar un poco en este pueblo. De lejos y de cerca he mirado a todas las chicas. Y ella es la reina. Se llama Salvinia”(246)

A travers Antero le besoin de grandir s'exprime en termes d'affirmation virile, de puissance physique, de courage, il éveille chez Ernesto le désir de se mesurer, de se dépasser, impulsion qui va se construire autour de la présence référentielle du fleuve (174) .Traverser le fleuve, passer d'une rive à l'autre, c'est symboliquement changer d'état et Ernesto lorsqu'il accomplit l'épreuve de la lettre à Salvinia qu'il écrit pour Antero s'exclame : « salí de la clase erguido, con un seguro orgullo, como cuando cruzaba a nado los ríos de enero cargados del agua más pesada y turbulenta (p. 251). En tant que modèle possible, Antero est d'ailleurs identifié au fleuve : “el ‘Markask’a’ era mejor que yo, había explorado un río temido, y no como hombre de paso. (...) La voz del ‘Markask’a’ era como la del Pachachaca irritado” (293).

Le fait que la figure d'Antero, en tant que modèle à suivre, soit finalement écartée par Ernesto par son appartenance déclarée à la classe dirigeante des “hacendados”<sup>20</sup> et aussi par le

---

<sup>20</sup> Les deux surnoms de « el Candela » et « el Markask'a » (« el mercado » en quechua, par les grains de beauté qui couvrent son visage) auxquels répond le personnage d'Antero signalent la mise en présence des deux mondes, le blanc, occidentalisé et le quechua, andin. Cette coexistence traduit la non étanchéité, la transculturation, le métissage, dans la manière dont ce personnage bien que fils de « hacendado » participe, dans une certaine mesure, aussi de la culture andine quechua (perceptible dans l'emploi de la langue, l'esprit magico-religieux, la sacralisation du fleuve, les pouvoirs magiques du « Winku » entre

choix d'une sexualité aux antipodes du modèle chevaleresque hérité de son père, laisse en suspend, figée et sans résolution, la quête sexuelle et virile, et se déplace vers une volonté d'engagement aux côtés des marginaux et des faibles, marquant un tournant dans la trajectoire existentielle du protagoniste-narrateur et au sein du récit.

La volonté d'investissement du personnage va prendre forme, être déclenchée par la révolte des « chicheras », épisode où comme l'a observé Cornejo Polar, le récit passe progressivement d'un « je » à un « nous ». Le mirage d'appartenir, de faire partie du groupe, des exploités en révolte, emporte le personnage, voyant son désir d'intégration prendre forme jusqu'à plaider pour leur cause devant le Directeur du Collège, le père Linares, et se proposer comme intermédiaire, médiateur entre Doña Felipa et les forces de l'ordre (329-330). Cette dynamique, enclenchée par la force active –politiquement et socialement orientée– incarnée par Doña Felipa et les « chicheras », va être freinée, contrariée non seulement par les forces extérieures (le Directeur du Collège, en particulier) mais aussi par le propre fonctionnement du personnage, comme on le constate à la fin de la révolte des « chicheras », après la répartition du sel :

« Mientras repartían la sal sentí que mi cuerpo se empapaba de sudor frío. Mi corazón palpitaba con gran fatiga ; un intenso vacío me constreñía el estómago. Me senté en el suelo enmelado de esa especie de calle y me apreté la cabeza con las manos. El rumor de la gente disminuía. Oí unos disparos. Las mujeres de Abancay empezaron nuevamente a cantar. El olor agrio del bagazo húmedo de la melaza y de los excrementos humanos que rodeaban las chozas se hinchaban dentro de mis venas (...) mi cabeza parecía navegar en ese mar de melcocha que me apretaba crujiendo, concentrándose. Vencido por el sueño llegué junto a una de las columnas de las rejas de acero (...) galoparon las mulas por el camino empedrado, muy cerca de mis pies; pasaron en tumulto de regreso, las mujeres de Abancay. Se alejó rápidamente el tropel como un viento ligero. Yo no lo pude ver. Estaba sumergido en un sopor tenaz e invencible” (.282-283)

Face à un trop-plein d'expériences, de sollicitations intenses du monde extérieur, exprimées ici par l'hyperactivité et la perméabilité sensorielles, le toucher, la vision et surtout l'odorat semblent agressés. Ernesto est physiquement atteint et doit fuir dans le sommeil, s'isoler, se réfugier en lui. L'oscillation entre son désir d'agir et l'impossibilité d'un passage à l'acte, devient plus palpable lors de la dernière séquence dans la « chichería » de Doña Felipa après les faits (373-392). Suite à l'arrestation du joueur de harpe et du soldat danseur provoquée par le chant subversif exaltant la résistance héroïque de Doña Felipa et ridiculisant les forces

---

autres), mais socialement elle implique nécessairement un choix de classe et de camp (dominants/dominés), comme le signale l'usage qu'en fait Ernesto, optant pour le surnom espagnol lorsqu'il se rend compte qu'Antero se perçoit et s'affirme comme « propriétaire »:

“- Por quién crees que está el Pachachaca ?

¿-Hablas de nosotros? De ti y de mí, y de Salvinia y Alcira?

-No, “candela”, hablo de los “colonos” y de los chunchos y de doña Felipa, contra ustedes y los guardias” (p.345)

de l'ordre, se crée une attente dans la « chichería », une nécessité de riposte (ne serait-ce que symbolique) qui doit être satisfaite:

« Debí danzar yo al compás de esa música. Lo iba a hacer ya. Había visto a los bailarines de tijeras saltar como demonios en los atrios de las iglesias (...) había deseado mil veces imitarlos; lo había hecho en la escuela, entre niños. Lo podía hacer allí, ahora, con la música de mi amigo y ante un público espantado que necesitaba algo sorprendente, que lo sacudiera, que lo devolviera su alma, para salir y rescatar al papacha Oblitas. Pero huyeron todos los parroquianos (390)

Ernesto laisse échapper sa chance de pouvoir jouer un rôle actif, échoue par une attente trop longue, l'hésitation que traduit la suite de verbes *debí danzar... lo iba a hacer ya... lo podía hacer allí...* est soutenue, renforcée par l'effet de dilatation que le retour en arrière introduit. Le souvenir qui, tout en laissant libre cours au désir, paradoxalement le retient dans ses mailles, en retardant le temps de l'action indique l'incompatibilité entre remémorer et agir. Bien que le sentiment de faire corps avec les « chicheras », les opprimés/révoltés, soit présent (confirmé par certains signes de reconnaissance et de complicité entre Ernesto et les protagonistes de la scène), on perçoit que ce qui demeure problématique est l'engagement réel du personnage, la possibilité de concrétiser son désir de lutte, exprimé à plusieurs reprises, au conditionnel :

« yo me sentía mejor dispuesto a luchar contra el demonio mientras escuchaba este canto. Que apareciera con una máscara de cuero de puma, o de cóndor, agitando plumas inmensas o mostrando colmillos, yo iría contra él, seguro de vencerlo»; (379)

Transporté par la musique, le personnage se sent habité par un pouvoir d'action, mais c'est un désir qui emprunte les chemins de la fabulation, créant sa propre réalité. Qu'elle s'appuie sur l'imaginaire andin et sa conception magique du monde, ce qui est une évidence, qu'elle soit le fruit de la personnalité du jeune Ernesto ou une des aptitudes propres à l'enfance non encore phagocytée par la conscience raisonnante, l'activité fabulatrice, exprime en aval, ce que la remémoration dit en amont, la tension entre l'intense vie intérieure du personnage et les exigences de l'action et de l'histoire. La fabulation peut, comme le souvenir, tisser un cocon dans lequel se réfugie Ernesto au point que même la mort –imaginée, fabulée- devient non seulement un destin maîtrisé parce que représenté, mais aussi parce qu'elle permet le retour au pays natal:

“Pero si llegaba a sentir la fiebre, haría como el Abraham. Me escaparía. Quizás no podría llegar a Coracora, pero sí a mi aldea nativa, que estaba a tres días menos del camino. Bajaría por la cuesta de tierra roja, de Huayrala; con esa arcilla noble modelaría la figura de un perro, para que me ayudara a pasar el río que separa ésta de la otra vida. Entraría tiritando a mi pueblo; sin un piojo, con el pelo rapado. Y moriría en cualquier casa que no fuera aquella en que me criaron odiándome, porque era hijo ajeno. Todo el pueblo cantaría tras el pequeño féretro en que me llevarían al cementerio. Los pájaros se acercaría a los muros y a los arbustos, a cantar por un inocente. Por ausencia de mi padre, el *Varayok* 'alcalde echaría la primera tierra sobre mi cuerpo(...)" (440)

Se souvenir et imaginer sont les opérations à partir desquelles le protagoniste-narrateur retrouve mentalement la maternelle image du monde niée et brisée sans cesse par la réalité du collège et de la ville. L'imagination comme l'a signalé Starobinsky est ce « pouvoir d'écart grâce auquel nous nous représentons les choses distantes et nous nous distançons des réalités présentes ». Elle est, par là même, sujette à deux tendances presque opposées, elle nous permet, comme on vient de le voir de rompre les attaches qui nous relient à la réalité mais elle peut aussi, dans la mesure où elle anticipe et prévoit, servir l'action, « (dessiner) la configuration du réalisable avant qu'il ne soit réalisé et (coopérer) par là même avec la fonction du réel », puisqu'elle nous permet de « nous emparer en pensée d'un avenir encore indistinct ». <sup>21</sup>

L'activité fabulatrice d'Ernesto peut servir à exercer une certaine domination pratique sur le réel, fonction perceptible dans les passages où le personnage imagine ce qu'il ne peut voir comme témoin direct : le départ de son père vers Chalhuanca (p. 196) ou la rencontre entre Palacitos et son « paisano » (370-372). Cette valeur de l'imagination a une fonction narrative, comme l'a clairement montré Castro Klaren, puisque, à mesure que l'on avance dans le récit et que celui-ci élargit son champ d'action (de l'espace restreint du collège à celui de la ville et de la « hacienda ») les pouvoirs du narrateur personnel apparaissent de plus en plus limités ne pouvant pas aller au-delà de son propre champs d'expérience. Ainsi, l'imagination d'Alberto aura, entre autres, la fonction de combler ces lacunes.

Mais cette fabulation qui au départ sert la fonction de réel peut la déborder, transformant la reconstitution (imaginaire) en mythification, c'est le cas lorsque Ernesto imagine le combat au fond de la vallée du Pachachaca entre les troupes de l'armée et Doña Felipa, (338) et se représente sa mort héroïque comme le prolongement de sa victoire sur les diverses instances de pouvoir (économique/religieux/militaire), tissant une fable autour de son corps, trophée inatteignable, et autour de sa disparition dans les flots du fleuve, comme une réintégration de l'ordre naturel qui signe son accès à la sphère du mythe. Cette rêverie qui au départ est suscitée par l'absence d'information directe va, en apparence, être corrigée par les versions circulant entre les collégiens et la population. Cependant, le dire collectif (« supimos que... » « la historia la contaron muchos en Abancay... » « dicen que... ») qui soumet la reconstitution des faits à la diversité des versions, à une spéculation ne fait que nourrir davantage le processus de mythification engendré par Ernesto. L'Histoire semble céder la place au mythe. Dans ce sens, la valeur du conditionnel utilisé lors de ces reconstructions imaginaires signale la prééminence

---

<sup>21</sup> *Op. Cit.* p.174

du potentiel, vis-à-vis d'une réalité pauvre en résultats, encore en attente d'être véritablement conquise.

Ces mêmes conditionnels rythment les dernières phrases du roman, ils semblent annoncer, tracer la voie d'issue qu'empruntera Ernesto; mais, en fait, c'est une fin qui suspend le sort du protagoniste-narrateur, sa destination ultérieure demeure incertaine. Dans ce mouvement final, Ernesto laisse derrière lui ses actions « corrí, crucé la ciudad », et se livre une dernière fois au voyage imaginaire :

« por el puente de Auquibamba (yo) pasaría el río, en la tarde. Si los colonos, con sus imprecaciones y sus cantos, habían aniquilado a la fiebre, quizá, desde lo alto del puente la vería pasar, arrastrada por la corriente, a la sombra de los árboles. Iría prendida en una rama de chachacomo o de retama, o flotando sobre los mantos de flores de pisonay que estos ríos profundos cargan siempre. El río la llevaría a la Gran Selva, país de los muertos. ¡Como al Lleras !.»(461)

Habité par la pensée magique propre à la cosmovision andine qui prête un corps à la peste et est fondé sur le pouvoir incantatoire de la parole, Ernesto encore une fois s'absente de la réalité, retarde le mouvement de l'action –le passage du fleuve- lui préférant la fluidité de sa rêverie. Le roman s'achève sur une victoire sur le mal, mais l'image libératrice et purificatrice du fleuve, paradoxalement par son évocation, capture le protagoniste-narrateur, retardant, laissant en suspend ainsi le moment de sa propre libération.

Le roman par le prisme d'Ernesto –entre le souvenir et la fable- problématise la présence de l'Histoire. Face aux luttes sociales qui s'imposent mais n'ont pas encore trouvé leur expression juste –la révolte des « chicheras » échoue parce qu'elle ne s'appuie pas sur les masses indiennes- le texte répond à travers la pensée magique et le mythe. Il exalte une culture et une mémoire collective, sans pour autant procéder à la vérification de la viabilité des signes de la culture andine, leur aptitude à s'insérer dans un devenir historique.

C'est aussi par le langage et la parole que *Los ríos profundos* semble échapper à la loi de gravité de l'Histoire : « la palabra poética jamás es completamente de este mundo : siempre nos lleva más allá, a otras tierras, a otros cielos, a otras verdades (...) Nunca la imagen quiere decir esto o aquello. Más bien sucede lo contrario (...) : la imagen dice esto y aquello al mismo tiempo »<sup>22</sup>. Se nourrissant du lyrisme et de l'analogie, le texte résiste à la successivité, à la linéarité propres à tout récit et se refuse à une lecture exclusivement référentielle, nous obligeant à découvrir la corporéité de la langue et les voix qui l'animent.

---

<sup>22</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, Ed Fondo de Cultura Económica, México, 1956, p.190.

