

CHASQUI



LE COURRIER DU PÉROU

12ème année, numéro 22

Bulletin Culturel du Ministère des Affaires Etrangères

Mai 2014



Sombbrero con cintas [Chapeau aux rubans], de Luis Osorio. Huile sur toile. 2011. 95 x 125 cm.

CARLOS GERMÁN BELLI: LE POÈTE DE LA FÉE CIBERNÉTIQUE / JUAN PÉREZ BOCANEGRA: UN TRAITÉ SUR LA CONFESSION POUR LA RÉGION ANDINE / L'ART DE L'ESSAI: CARLOS ARANÍBAR ET LUIS LOYAZA / CARLOS BACA FLOR, LE DERNIER ACADÉMICIEN / ALTITUDES DE LUIS SOLORIO / CUISINE DE LAMBAYEQUE / L'ANTHROPOLOGUE ARGUEDAS / LE PONT Q'ESWACHAKA

JUAN PÉREZ BOCANEGRA UN TRAITÉ SUR LA CONFESSION POUR LA RÉGION ANDINE

Bruce Mannheim*

On publie à Cusco, dans une édition en fac-similé, le *Ritual formulario* [Formulaire rituel] de 1631, manuel sur la confession du célèbre curé d'Andahuaylillas.

L'auteur du *Ritual formulario*, Juan Pérez Bocanegra (décédé en 1645), était curé de la mission d'Andahuaylillas¹, aussi connue au XVII^e siècle comme « Andahuaylla la petite ». Pérez Bocanegra était un curé séculier, c'est-à-dire qu'il n'appartenait à aucun ordre, bien qu'il se soit uni aux franciscains du troisième ordre. Il soutenait totalement les credo des franciscains sans être soumis à leur discipline. Le *Ritual formulario* révèle une connaissance de la vie rurale andine et apporte des informations sur l'interprétation des rêves et autres formes divinatoires, les rituels de mariage, etc.

Franciscain du troisième ordre, Pérez Bocanegra était impliqué dans un long conflit juridictionnel avec les jésuites. Ceux-ci convoitaient sa paroisse pour en faire un centre d'enseignement du quechua par des missionnaires, parallèlement au centre d'enseignement de l'aymara qu'ils avaient établi à Juli. (Ils avaient également les titres de propriété de plusieurs haciendas proches). Le *Ritual formulario* a été publié durant la période où les jésuites se reflétaient aussi dans son style et dans ses recommandations pratiques. Le troisième Concile de Lima (1583), dominé par les jésuites, recommandait que les curés forment des andins locaux pour qu'ils puissent écouter des confessions, les enregistrer au moyen de *khipus* et servir de confesseurs à toute la communauté. Pérez Bocanegra découragea explicitement cette pratique. Tandis que le troisième Concile favorisait l'usage de néologismes comme *I ñiy* (littéralement « dire », c'est-à-dire « accepter ») pour compenser l'absence du concept de « croyance » dans le quechua du sud du Pérou, Pérez Bocanegra préférait utiliser des constructions quotidiennes avec la forme habituelle du verbe « dire », la façon courante d'attribuer des croyances en quechua. La traduction du vocabulaire religieux chrétien voyaisait le Troisième Concile de Lima, et il recommanda finalement l'utilisation d'emprunts à l'espagnol afin d'éviter de possibles distorsions doctrinales. Par contre, Pérez Bocanegra essaya de concrétiser



Portrait du bachelier Juan Pérez Bocanegra. Orant sur l'estrade du temple d'Andahuaylillas.

des concepts religieux chrétiens en images andines, y compris une traduction de Dieu par le nom du mont Huanacauri. Pour faire la traduction, il organisa les pages de façon à ce que les textes en quechua et en espagnol ne soient pas associés directement. Les passages en quechua sont suivis de leurs contreparties en espagnol, très souvent sous forme de paraphrases. Dans le cas de *Hanaq pachap kusikuyin* et de deux autres hymnes, encore plus compliqués, Pérez Bocanegra n'inclut pas la traduction. Ce détail est en soi significatif car il a trait à la nature du projet pastoral et théologique

du *Ritual formulario*. Celui-ci se situait entre deux fractures : d'un côté la fracture entre les pratiques rituelles préhispaniques et celles qui étaient recommandées par l'Église, de l'autre, la fracture entre la théologie franciscaine et celle des jésuites en ce qui concerne la nature de la Vierge Marie².

Ritual formulario

Le *Ritual formulario* est un manuel sur la confession de 720 pages. Le texte principal est écrit en quechua de Cuzco du début du XVII^e siècle³. Il est suivi d'une traduction libre en castillan. Trois

hymnes en quechua, sans traduction, font suite au texte principal. Le contenu qui inclut une référence aux moitiés [*moieties*] du village d'Andahuaylillas, p. 619) nous apprend que le texte a été écrit en quechua Cuzco-Collao; toutes les preuves linguistiques — grammaire, lexique, orthographe — concordent avec cette provenance dialectale. Néanmoins, Pérez Bocanegra ne marquait pas les consonnes glottales et aspirées du quechua du Cuzco colonial. Nous savons que la variété du quechua qu'il utilisait pour écrire les considérait comme le *h* épenthétique qui apparaît au début des mots qui ont des sons glottalisés. Pérez Bocanegra différencie deux phonèmes du quechua du Cuzco colonial, le *s* <p.m.: celui-ci doit avoir un trait sous le *s*>laminal (comme le *s* du quechua du Cuzco actuel), orthographié *ç* (c devant i y e, y z à la fin des syllabes) et le *s* apical <n.b.: celui-ci doit avoir un point sous le *s*>, écrit *s* (ss entre des voyelles).

Le *Ritual formulario* reflète la politique tant ecclésiastique que théologique qui entourait sa composition. Pendant presque une décennie, alors que Pérez Bocanegra était curé d'Andahuaylillas, la compagnie de Jésus contesta le contrôle de la paroisse auprès de l'évêché de Cuzco ; le litige remonta jusqu'au conseil des Indes en Espagne. Les jésuites réclamaient la paroisse pour en faire une mission consacrée à la formation de curés en langues indigènes, comme dans leur doctrine de Juli. Ils parvinrent à la contrôler de 1628 à 1636⁴. Le temple, témoignage artistique impressionnant de l'architecture coloniale⁵, illustre le conflit. La formule baptismale est écrite en cinq langues sur le portail de l'ancien baptistère: en latin, dans un médaillon soutenu par trois anges; en castillan dans la fresque peinte autour de la porte; en quechua (*Noca baptizayqui Yayap Espíritu Sanctop Sutinpi Amen*) au-dessus du linteau; en aymara et en puquina sur les piliers⁶. Le temple même était structuré avec soin pour servir de support pédagogique et de carte des étapes de la dévotion chrétienne. Il était tellement décoré qu'on le connaît populairement comme « La Chapelle Sixtine du Pérou ». Les

tableaux peints au niveau supérieur de la nef illustrent la vie du patron de la paroisse, Saint Pierre (MacCormack 1998).

Pérez Bocanegra abordait la problématique du pasteur indigène d'une manière tout à fait différente de celle qui était préconisée par le Troisième Concile. Le Troisième Concile abordait l'évangile par l'explication de la doctrine chrétienne au moyen d'une série contrôlée de sermons: Pérez Bocanegra faisait l'effort de comprendre les doctrines païennes et, quand cela était possible, il formulait la doctrine chrétienne en utilisant des images religieuses locales. Le résultat en est une intégration syncrétique d'images andines et européennes, ce qui ne veut pas dire que les formes européennes « déguisent » les pratiques autochtones, mais que les pratiques religieuses recommandées par Pérez Bocanegra se prêtent à être interprétées en même temps depuis des perspectives culturelles et religieuses distinctes.

Le texte est publié en quechua de Cuzco et en espagnol, bien que le texte paraphrase davantage le quechua qu'il ne le traduit. La pratique typique pour des travaux religieux à cette époque était de segmenter le texte en quechua afin de mettre les textes en espagnol et en quechua sur la même page. Par contre, Pérez Bocanegra les a organisés en séquences, de façon à ce que la traduction en castillan apparaisse après le texte principal en quechua (parfois deux ou trois pages plus loin). Je pense que Pérez Bocanegra, en tant qu'examinateur général du quechua à l'évêché, utilisait l'organisation du texte pour dissimuler ses stratégies tant de traduction que d'évangélisation. Par exemple, c'est seulement après un examen attentif du texte que le lecteur reconnaît que le mot « Dieu » dans le texte en quechua est —parfois— remplacé par le nom du mont Huanacauri en quechua. Ceux qui écrivirent en quechua à l'époque coloniale s'efforçaient, dans leurs traductions, de rester davantage dans les limites théologiques. On doit donc considérer que les pratiques de traduction de Pérez Bocanegra reflètent aussi bien une théologie spécifique qu'une politique spécifique d'évangélisation dans la mesure des possibilités laissées par l'Église coloniale.

Par exemple, l'hymne *Hanaq pachap kusikuyin* (un des trois hymnes ajoutés au texte principal) identifie la Vierge Marie aux pléiades. L'hymne —dont Pérez Bocanegra était probablement l'auteur— est le premier exemple de polyphonie vocale publié en Amérique⁷. La mélodie est basée sur une chanson folklorique espagnole, *¿Con qué la lavaré?* [Avec quoi la laverai-je?]. En ce qui concerne le modèle, on retrouve une ambiguïté entre la forme poétique identifiée par Pérez Bocanegra comme « vers saphique » dans les modèles de versification

de l'Age d'Or péninsulaire (une forme également utilisée par Oré), et le parallélisme binaire traditionnel du quechua. Les images de l'hymne se prêtent également à des interprétations multiples. D'un côté sont utilisées les images classiques européennes pour la Vierge: *Ciudad de Dios*, *la que lleva a la humanidad en los brazos*, *apoyo de los débiles* [Ville de Dieu, celle qui porte l'humanité dans ses bras, soutien des faibles]. Même les images célestes, dont l'hymne est saturé, ont leurs racines dans des images et l'iconographie poétiques européennes. L'association de Marie avec la lune apparaît dans un tableau de Diego Velasquez: la distance entre Marie *maris stella* (« Marie étoile de mer ») et *Chipchychachaq qatachillay* (« qui brille Pléiades ») est courte. Mais la configuration spécifique d'images et d'épithètes dans l'hymne résulte très étrange dans la tradition européenne. Elle évoque la fécondité de la Vierge Marie, la glorifie en tant que source de fertilité agricole et tisseuse de brocards, l'identifie automatiquement aux objets célestes de dévotion féminine dans les Andes précolombiennes: la lune, les Pléiades et la constellation de nuage sombre du lama femelle et son petit. L'ambiguïté existant au niveau de la structure poétique se retrouve dans les images de l'hymne. *Hanaq pachap kusikuyin* est à la fois un hymne à Marie et un hymne aux Pléiades et autres objets célestes d'adoration de la

part des indigènes des Andes. Là aussi, il n'y a pas une seule interprétation de l'hymne. Tandis qu'un curé catholique pourrait le voir comme un véhicule acceptable de dévotion à Marie, un paysan quechua pourrait y trouver un prolongement commode de ses anciennes pratiques religieuses, sans qu'une interprétation domine l'autre.

En conclusion, le travail de Pérez Bocanegra est d'une importance capitale pour comprendre la christianisation de la région andine et l'andinisation de ce qui est chrétien dans la perspective d'un curé provincial, nous donnant une vision détaillée des processus de fusionnement des religions tels qu'ils se déroulaient dans les frontières rurales du XVII^e siècle. Plus encore, les disputes institutionnelles, parties fondamentales du travail, nous permettent de voir les liens entre les processus locaux de fusionnement et la politique culturelle de l'Église coloniale dans un sens plus large.

Extrait de l'article « Lire Juan Pérez Bocanegra, son *Ritual formulario* et *Hanaq pachap kusikuyin* », de Bruce Mannheim, du livre *Ritual formulario e instituciones de curas, para administrar a los naturales de este reino...* [Formulaire rituel et institutions de curés, pour administrer les natifs de ce royaume...], de Juan Pérez Bocanegra, 1631 ; réédité par le Fondo Editorial de l'Universidad Nacional de San Antonio de Abad de Cuzco, 2012.

* Professeur du Département d'Anthropologie de l'Université du Michigan, Ann Arbor.

1 En dehors de l'essai de Cucho Dolmos, on peut trouver des renseigne-



ments sur la vie de Pérez Bocanegra dans: Mendoza 1665: 551; Esquivel et Navia 1753: 31, 58; Eguiguren 1951: 1, 54, 358; Vargas Ugarte 1960: 368f.; Stevenson 1968: 280ff.; Zuidema 1977, 1982; Hopkins 1983, ch. 3; Mannheim 1999.

2 V. Stastney 1982.

3 Pour de plus amples renseignements sur la nature linguistique du *Ritual formulario*, voir le chapitre de César Irier dans ce volume et Mannheim (1992).

4 Cisneros 1601: 285; Provincial Vásquez 1637; Vargas Ugarte 1960: 368-369; Hopkins 1983: 186-190.

5 MacCormack 1998.

6 Keleman 1967 [1951]: I, II, 113; Mesa et Gisbert 1962: 40-41; Macera 1975: 70, 84; MacCormack 1998: 107; Torero 1987: 346-347, 358, pour une discussion de l'inscription en Puquina et Mannheim 1992: 250-251, n. 17 pour une réponse.

7 Stevenson 1968: 280.

Fac-similé de l'hymne *Hanaq pachap kusikuyin*

708 ORACIONES

TIPLE.
Hanapachapcullficuinin, huaracaeta muchafcaiqui,

Yupai rurupucoc mallqui, runacunap fuyacuinin,

Callpannacpa quemicuinin, huacafcaita.

TENOR.
Hanapachapcullficuinin, huaracaeta muchafcaiqui,

Yupai rurupucoc mallqui runacunap fua

cuinin, callpannacpa quemicuinin, huacafcaita.

DIVERSAS. 709

ALTO.
Hanapachapcullficuinin huarancaeta muchafcaiqui,

lupairuru pucocmallqui, runacunap fua

Cuinincallpannac paquemicuinin, huacafcaita,

BAXO.
Hanapachapcullficuinin, huarancaeta muchafcaiqui,

lupai ru rurupucocmallqui, callpannacpa quemicuinin runacunap fuaicuinin, huacafcaita,

Zz 3

Traduction:
Joie du ciel / Mille fois je t'adore / Arbre aux fruits innombrables / Espérance des gens.

CARLOS GERMÁN BELLI

LE POÈTE DE LA FÉE CYBERNÉTIQUE

Mario Vargas Llosa *

Une approche à l'écriture de l'une des figures les plus essentielles de la poésie hispano-américaine contemporaine.

Carlos Germán Belli est un cas à part dans la poésie en langue espagnole. Sans prédécesseurs ni disciples, depuis qu'il a découvert la poésie à l'école et en lisant Rubén Darío — selon son propre témoignage, il a suivi en tant que poète un chemin personnel, en créant, comme dit Borges, ses propres précurseurs et en construisant une œuvre d'une nature insolente et surprenante qui, au fil du temps, a commencé à être reconnue comme l'une des plus profondes et originales de notre époque.

Cette reconnaissance a été tardive parce que la poésie de Belli n'est pas facile et ne fait pas de concessions au lecteur, elle les défie plutôt et les amène, afin de pouvoir la comprendre, à réviser les notions les plus élémentaires de ce que, dans le sens le plus général de ces termes, on comprend par poésie et par beauté.

Dans cette œuvre, tout est déconcertant, en commençant par ses sources, si dissemblables. Le Surréalisme, le Lettrisme et les courants de l'Avant-garde y

ont laissé une empreinte, de la même façon que les grands poètes du Siècle d'Or et les grands classiques comme Pétrarque. Tout aussi importants sont l'argot liménien, les dictons et les refrains populaires qui, dans les poèmes de Belli, se confondent souvent avec les cultismes et les archaïsmes les plus recherchés dans des images poétiques, métaphores et allégories aussi inespérées que truculentes.

Tout cela indiquerait que la poésie de Belli est formaliste et expérimentale, une recherche de nouveautés et d'audaces dans le domaine de la parole, le rythme, la strophe et le vers. Et c'est vrai, mais seulement en deuxième instance. En effet, la vérité est que cette poésie à l'expression si travaillée et singulière, si exquiment maniériste, qui est imprégnée d'expériences, de passion et de souffrance, est un témoignage dramatique de la vie quotidienne et des frustrations, misères, déceptions, chimères et circonstances insignifiantes que le poète exhibe avec autant d'impudeur que d'angoisse, en les revêtant d'un

habillement luxueux, comme une vieille ruinée, édentée et purulente qui se pare d'hermine et de bijoux de luxe.

Tout le grotesque que l'on trouve dans les formidables contrastes que composent la poésie de Carlos Germán Belli se voit humanisé par l'humour, une autre caractéristique de son monde poétique. Un humour parfois acide, parfois belligérant et féroce, un humour qui fait rire et qui inquiète à la fois, et qui nous amène à réfléchir sur tout ce qui pour le poète est matière à rires et à moqueries: la condition humaine, la transcendance, la liberté, le destin, le temps, la vieillesse, la mort et la solitude. Je ne connais aucun poète en langue espagnole qui matérialise mieux que Carlos Germán Belli ce qu'André Breton décrivait comme « humour noir » dans sa célèbre anthologie.

Dans les poèmes de Belli, un zèbre lèche la cuisse mutilée d'une petite fille; deux bols alimentaires dialoguent dans l'«estomac vide» du poète et se demandent où ils vont; le poète même, qui est un pauvre employé aux écritures du Pérou, se dégingue «complètement d'être déjà si fatigué»; et il existe un endroit appelé «La Poumoneraie» où on jette les poumons de tous les êtres humains qui, comme le poète, sentent que celui-ci est un monde de désolation et de ruine. Il n'est pas étonnant que le foetus qui va faire irruption dans cet horrible monde fronçe les sourcils et ouvre grands les yeux, épouvanté face à une telle perspective. Lui, quand il grandira et assumera son détestable destin humain, il finira sans aucun doute par rendre hommage aussi à la Fée Cybernétique, cet étrange et épouvantable fétiche qui, dès le plus jeune âge, fait office, dans la poésie de Belli, de déesse et de marraine, si artificielle et baroque, si macabre et absurde comme cette humanité écervelée, perdue et douloureuse qui en a fait sa divinité.

Le pessimisme que la poésie de Carlos Germán Belli exprime est historique et métaphysique à la fois. Il a à voir avec les conditions sociales, qui multiplient l'injustice, l'inégalité, les abus et la frustration; et avec l'existence même, une condition qui mène l'être humain vers un destin de douleur et de défaite. Cela dit, si cette voix qui a pitié d'elle-même de cette façon aussi abjecte et qui geint, se plaint et proteste, et qui parfois a l'air de jouir de cela comme un masochiste, n'était que cela — désespoir pur, désarroi perpétuel—

elle réveillerait difficilement l'ensorcellement et l'adhésion que la bonne poésie mérite toujours. Et c'est le cas de la poésie de Belli qui, quand le lecteur apprend à déchiffrer ses mystères et pénètre dans ses labyrinthes, nous révèle les trésors qui se cachent sous ces masques pleurnichards et désespérés: une tendresse immense, une pitié purifiée par la misère morale et matérielle de ceux qui souffrent et sont incapables de résister aux assauts d'une vie qu'ils ne comprennent pas, qui les secoue et les fait tomber comme un vent cyclonique ou une vague soudaine. Pitié, humanité, solidarité envers les souffrants, à partir de la souffrance même, sous les fausses apparences et les lamentations, un cœur qui saigne, goutte à goutte, et qui fait sienne la douleur qui imprègne le monde: la poésie de Belli représente cela.

Je dis «représente» dans le sens théâtral du terme. Parce que la poésie de Belli est aussi un spectacle. Nous avons vu quelques-uns des personnages farfelus, grotesques et pathétiques qui jouent cette comédie macabre: ils sont à peine un échantillon de la foule bigarrée d'épouvantails humains et non humains qui défilent dans cet univers caricatural et fantastique.

Mais, comme pour le pessimisme, ce qu'il y a de funambulesque et de burlesque dans ce cauchemar à l'humour noir dans le monde poétique de Belli est humanisé par la pureté du sentiment qui donne à cette étrange comédie son authenticité, sa force suggestive et sa vérité. C'est un monde de jeu et de cirque, mais le poète ne joue pas avec lui ou, en tout cas, joue avec le sérieux de celui qui parie sa vie, en risquant tout ce qu'il a dans ce jeu de vie et de mort.

J'ai commencé à lire Belli quand il a publié ses premiers poèmes, dans les années cinquante, dans la revue «Mercurio Peruano», et il m'a suffi de lire cette demi-douzaine de textes pour sentir qu'il s'agissait d'une nouvelle voix, d'une solvabilité lyrique et grande audace imaginative, capable —comme seul les grands poètes savent le faire— de produire ces métamorphoses qui transforment la laideur en beauté, la tristesse en stimulation et en or —c'est à dire, en poésie— ce qu'il touche. Tout ce que Carlos Germán Belli a écrit depuis n'a fait que confirmer et enrichir son extraordinaire don poétique.

Prologue de *Los Versos juntos*. Poésie complète (Séville, 2008).

LA RÉPUBLIQUE DES POÈTES

Le Centre Culturel Inca Garcilaso du Ministère des Relations Extérieures inaugure le cycle «La République des Poètes.

Anthologie vivante de la Poésie Péruvienne 2014-2021» avec un récital de Carlos Germán Belli et une exposition consacrée à son œuvre.



C. G. Belli, 1933.

CAVILACIÓN DEL CAMINANTE

Diariamente camino siempre
Por la faz del subllunar mundo
Para preservar la salud,
Y de preferencia en un parque
Donde plantas y animalillos
Viven codo con codo en paz;
Y por allí feliz discurro
Sin reparar que a unos seres,
Justo como yo en plena vida,
Involuntariamente piso.

Y a la verdad qué bien estoy,
Aunque rápido asesinándolos
A quienes acá abajo yacen

A rastras entre suelo y cielo
Sin poder esquivar la muerte
Que les llega así de improviso
Cuando alguien viene en dos zancadas
Y con la suela del zapato
Sin más ni más así deshace
Cada mínimo hijo de Dios.

He aquí la multitud de hormigas
Que dan el suspiro postrero
A causa de las mil pisadas
Del caminante cotidiano
En homicida convertido,
No queriéndolo, no, sin duda;
Mas tales son las circunstancias
En que un gigante humano mata
Al animalillo invisible
E inerme ante el andar ajeno.

Es el más inexplicable hecho,
Y por añadidura absurdo,
Que alguien por preservarse a fondo
—¡Tal como yo cada mañana!—
De un tajo la vida le siegue
A aquel que nunca daña a nadie
Ni a los imperceptibles seres;
Que el firmamento entonces caiga,
Igual que un castillo de naipes,
Sobre mí un mal día. Así sea.

EN *EL ALTERNADO PASO DE LOS HADOS* (2006)

¡OH HADA CIBERNÉTICA...!

¡Oh Hada Cibernética!, ya libranos
con tu eléctrico seso y casto antidoto,
de los oficios hórridos humanos,
que son como tizones infernales
encendidos de tiempo inmemorial
por el crudo secuz de las hogueras;
amortigua, ¡oh señora!, la presteza
con que el cierzo sañado y tan frío
bate las nuevas aras, en el humo enhiestas,
de nuestro cuerpo ayer, cenizas hoy,
que ni siquiera pizca gozó alguna,
de los amos no ingas privativo
el ocio del amor y la sapiencia.

EN *¡OH HADA CIBERNÉTICA!* (1962)

MÉDITATION DU VOYAGEUR A PIED

Chaque jour je marche toujours
Sur la face du monde subllunaire
Pour préserver la santé,
Et de préférence dans un parc
Où plantes et petits animaux
Vivent coude à coude en paix ;
Et par là je réfléchis heureux
Sans remarquer qu' involontairement
Je marche sur des êtres
Justement comme moi en pleine vie.

Et franchement, comme je me sens bien
Même si j' assassine rapidement
Ceux qui gisent ici en bas

A contrecœur entre terre et ciel
Sans pouvoir esquivar la mort
Qui leur arrive comme ça à l' improviso
Quand quelqu' un arrive en moins de deux
Et avec la semelle de la chaussure
Défait tout simplement
Le moindre enfant de Dieu.

Et voici la multitude de fourmis
Qui donnent le dernier soupir
À cause des mil pas
Du voyageur à pied journalier
Transformé en homicide,
Sans le vouloir, sans aucun doute ;
Mais les circonstances sont telles
Qu' un humain géant tue
Le petit animal invisible
Et inerme face à la marche d' autrui.

C' est le fait le plus inexplicable,
Et en outre absurde,
Que quelqu' un pour se préserver à fond
—Comme moi tous les matins !—
Fauce d' un coup la vie
De celui qui ne fait jamais de mal à personne
Ni aux êtres imperceptibles ;
Que le firmament tombe alors,
Tel un château de cartes,
Sur moi un mauvais jour. Ainsi soit-il.

EXTRAIT DE *LE PAS ALTERNÉ DES DESTINÉES* (2006)

OH FÉE CYBERNÉTIQUE...!

Oh Fée Cybernétique! Délivre-nous
avec ton bon sens électrique et ton antidote chaste,
des horribles offices humains,
qui sont comme des tisons infernaux
allumés depuis des temps immémoriaux
par le rude acolyte des bûchers;
amortis, oh madame!, l' agilité
avec laquelle le cerf acharné et si froid
bat les nouveaux autels, dressés dans la fumée,
de notre corps hier, cendres aujourd' hui,
qu' il n' a même pas joui un peu,
privé des maîtres non incas
l' oisiveté de l' amour et la sapience.

EXTRAIT D' *OH FÉE CYBERNÉTIQUE!* (1962)

A MI HERMANO ALFONSO

Pues tanto el leño cuanto el crudo hieiro
Del cepo que severo te avasalla,
Unidos cual un órgano hasta las plantas,
No solo a flor de cuero,
Mas si en el lecho de tu propio tuétano,
Que te dejan cual ostra
A la faz del orbe así arraigado;
Y el leve vuelvo en fin
Que en el cerúleo claustro siempre ejerce
El ave más que el austro desalada,
¿Cuánto a ti llegará,
Mientras abajo tú en un aprisco solo
No mueves hueso alguno
Ni agitas ya la lengua
Para llamar al aire;
Pues en el orbe todo viene y va
Al soplo de la vida,
Que pródigo se torna
Para muchos y a no más otros pocos,
Áspero, vano o nada para siempre.

EN *EL PIE SOBRE EL CUELLO* (1964)

À MON FRÈRE ALFONSO

Puisqu' autant la bûche que le fer brut
Du cep sévère qui t' asservit,
Unis comme un organe jusqu' aux plantes,
Non seulement à fleur de peau,
Mais dans le lit de ta propre moelle,
Qui te laissent comme une huitre
Ainsi enraciné à la face de l' orbe ;
Et le vol léger enfin
Que l' oiseau sans ailes exerce toujours
Dans le cloître céruleen plus que l' auster,
Combien arrivera jusqu' à toi ?
Pendant que toi, en bas, seul dans un bercail
Tu ne bouges aucun os,
Tu n' agites plus la langue
Pour appeler l' air ;
Puisque dans l' air tout va et vient
Au souffle de la vie,
Qui devient prodigue
Pour beaucoup et pour beaucoup d' autres,
Après, vain ou rien pour toujours.

EXTRAIT DE *LE PIED SUR LE COU* (1964)

CARLOS GERMÁN BELLI (Lima, 1927) est reconnu comme l'un des plus grands poètes hispano-américains. Parmi ses principaux recueils on trouve *Oh Fée Cybernétique* (1961), *Le pied sur le cou* (1967), *Sextines et autres poèmes* (1970), *A la louange du bol alimentaire* (1979), *Les ateliers du temps* (1992), *Sextines, villanelles et ballades* (2007), *Les vers ensemble 1946-2008. Poésies complètes* (2008). Il a reçu le Prix National de Poésie (1962), le Prix Ibéro-américain de Poésie Pablo Neruda (2006), le Prix Casa de las Américas de Poésie José Lezama Lima (2009), et a été candidat au Prix Cervantes et au Prix Reina Sofia de Poésie Ibéro-américaine.

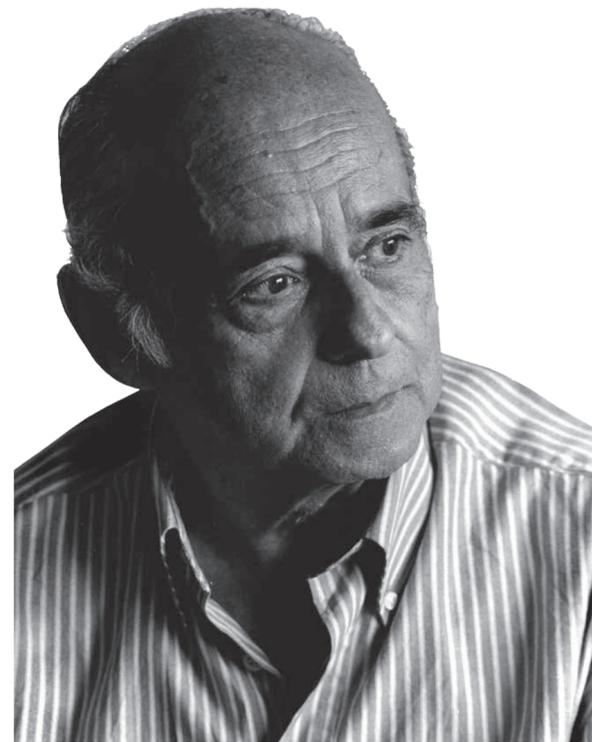


Photo: Herman Schwarz

L'ART DE L'ESSAI

Guillermo Niño de Guzmán*

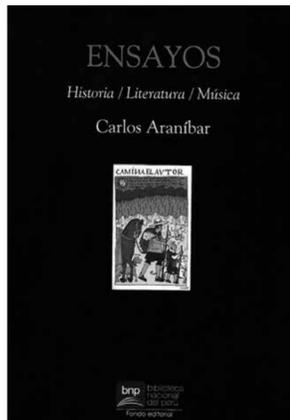
Essais réunis de Luis Loayza et Carlos Aranibar, prosateurs indispensables des lettres péruviennes.

Dans la dénommée génération des années 50, une des promotions les plus brillantes d'artistes et intellectuels péruviens du XX^e siècle, les lettres occupent une place centrale, surtout en ce qui concerne la poésie et la narration. Ces années postérieures à la Seconde Guerre Mondiale furent décisives pour le développement de notre littérature moderne, période pendant laquelle surgirent des poètes comme Eielson, Sologuren et Blanca Varela, des conteurs comme Ribeyro, Congrains et Vargas Vicuña, et un romancier de la taille de Vargas Llosa (que l'on pourrait considérer le benjamin de cette génération, si nous acceptons le fait que ses membres naquirent au cours d'une période qui s'étend du début de la décennie des années vingt jusqu'à la moitié de la suivante), pour ne mentionner que quelques noms d'une liste beaucoup plus ample et variée. Dans ce contexte, nous voulons souligner l'œuvre de deux promoteurs d'un versant moins fréquenté et qui, entre leurs mains, a atteint des cimes très élevées. Nous parlons de Carlos Aranibar et de Luis Loayza, et de l'art de l'essai.

Comme on le sait, l'essai est un genre en prose assez libre et changeant, capable d'assimiler diverses modalités expressives, pouvant fonctionner la narration et l'analyse critique, le témoignage et le souvenir, le commentaire érudit et la pensée spéculative. Cela concerne sans doute la réflexion, mais sa grâce ultime ne réside pas seulement dans l'acuité des observations de l'auteur mais dans le ton et la profondeur du langage dans lequel est formulé son discours. Depuis que le français Michel de Montaigne donna forme au genre au XV^e siècle, celui-ci s'est converti en une forme d'expression littéraire très attrayante par sa liberté créatrice et son caractère non systématique.

Carlos Aranibar et Luis Loayza ne sont pas les seuls membres de la Génération des années 50 à s'être distingués en tant qu'essayistes. Sebastián Salazar Bondy fit une incursion essentielle avec sa *Lima, la horrible* [Lima, l'horrible] (1964), où il s'attaquait au mythe de la capitale en tant qu'Arcadie coloniale. De son côté, José Durand elabora pendant son séjour à Mexico un livre inclassable, essai vigoureux, comme *Ocaso de sirenas* [Coucher de soleil de sirènes] (1950), un bijou où se mêle la prose narrative avec l'Histoire, à partir de documents de chroniqueurs de la conquête. De son côté, Ribeyro entreprit un de ses projets les plus originaux avec les *Proses apatrides* (1975), dans le sillage de Montaigne et d'autres penseurs français. Pareillement, Vargas Llosa a diffusé plusieurs livres d'essais, dans lesquels il passe en revue d'autres écrivains (Flaubert, Victor Hugo, Arguedas, Onetti, etc.) ou aborde des thèmes liés aux idées politiques (*Entre Sartre y Camus* [Entre Sartre et Camus], 1981) et à l'art contemporain (*La civilización del espectáculo* [La civilisation du spectacle], 2012).

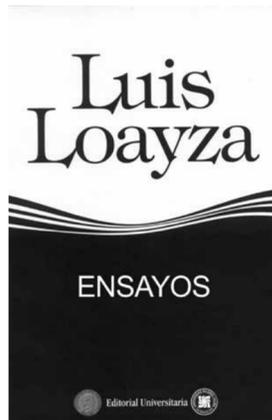
Né en 1928, Carlos Aranibar est un intellectuel très lié à l'Histoire, expert en l'Inca Garcilaso et Guamán Poma de Ayala. Disciple de Raúl Porras Barrenechea, il fut son secrétaire personnel et s'efforça de suivre le chemin tracé par le maître. De là son intérêt pour les chroniqueurs, sur lesquels il prépare une étude en profondeur.



Chercheur avide et tenace, il s'est consacré au travail académique pendant de longues années. Professeur émérite de l'Universidad Nacional Mayor de San Marcos, il a été directeur du Musée National d'Histoire et représente un des derniers maillons d'une tradition humaniste qui semble parvenir à son terme au Pérou, au moins en ce qui concerne cette sorte d'hommes de lettres capables de se consacrer à la connaissance comme si c'était un apostolat et de transmettre aux nouvelles générations leur amour pour le savoir.

Aranibar a développé son travail intellectuel avec modestie et discrétion, ce qui a empêché que son œuvre soit davantage connue. D'une grande culture, ses inquiétudes ne se limitent pas à sa vocation première, comme le démontre le livre qu'il vient de publier, *Ensayos* [Essai] (Lima: Bibliothèque Nationale du Pérou, 2013), dont le sous-titre (*Historia/Literatura/Música*) [Histoire/Littérature/Musique] précise la gamme de ses intérêts. Évidemment, l'auteur est un historien, mais il ne cache pas son enthousiasme littéraire, tant et si bien que deux parties du volume sont consacrées à ses compagnons de génération Francisco Bendezú et Washington Delgado. Dans ces textes, Aranibar, en plus de valoriser le legs de ces poètes, se permet d'évoquer des passages d'une amitié, d'un passé commun qui eut pour centre le patio de la faculté des Lettres de San Marcos et le légendaire bar Palermo situé en face du cloître universitaire.

Une des réussites du recueil (les essais, dans leur grande majorité, furent publiés par la formidable revue *Libros & Artes* [Livres & Arts] de la Bibliothèque Nationale, éditée par Luis Valera) résulte dans le fait qu'il nous fait découvrir un mélomane authentique. Parce que Carlos Aranibar en est un, et des plus grands, comme le prouvent ses discussions sur Bach et Mozart, ainsi qu'une étude illustrée et perspicace de la musicalité de la prose de Cervantes et *El Quijote* [Don Quichotte] «le roman le plus beau du monde». Aranibar sait de quoi il parle, mais, au-delà de l'érudition (certainement, l'analogie entre la musique et la littérature exige une connaissance exacte de la technique), ce qui encourage le lecteur c'est que l'auteur lui transmet constamment sa curiosité,



ses trouvailles grandes ou petites, ses plaisirs esthétiques.

Aranibar éblouit quand il aborde des thèmes comme la relation entre l'anecdote et l'Histoire, ou quand il s'étend sur l'Inca Garcilaso et Guamán Poma de Ayala. Pointilleux et perfectionniste, il n'hésite pas à sortir de sa manche un terme rare, exclu du lexique actuel, mais indispensable pour ce qu'il veut communiquer. Il est clair qu'Aranibar s'adresse à ses pairs, ou, en tout cas, à des lecteurs disposés à accepter les défis de la connaissance. Néanmoins, il faudra reconnaître qu'il court parfois le risque de commettre des excès et de tomber dans un certain baroquisme et une délectation intellectuelle, surtout quand il n'arrive pas à retenir son verbe impétueux et se laisse trop tenter par l'emploi de mots étrangers.

Le raffinement et la délicatesse d'Aranibar se perçoivent dans l'œuvre de Luis Loayza, bien que son propos soit différent. Son tome de *Ensayos* [Essais] (Lima: Editorial Universitaria, 2010), qui réunit ses trois titres de ce genre (*El sol de Lima* [Le soleil de Lima], *Sobre el Novecientos* [Sur les années 1900] et *Libros extraños* [Livres étranges]), se concentre sur le monde des lettres. Né en 1934, Loayza a étudié le Droit à l'Universidad Católica, mais il finira par se consacrer à la traduction professionnelle. Compagnon d'Abelardo Oquendo et Mario Vargas Llosa, il entreprit avec eux de petites aventures éditoriales comme les *Cuadernos de Composición* et la revue *Literatura*. En 1955 il a publié *El avaro* [L'Avare], une collection de proses fantastiques qui révélait sa faiblesse pour Borges et sa volonté de s'éloigner du néoréalisme qui régnait à l'époque. A la fin de cette décennie il partit en Europe; il revint et, au bout de deux ans, il quitta à nouveau le Pérou, cette fois pour toujours. Alors qu'il était hors du pays, en 1964, parut à Lima son unique roman, *Una piel de serpiente* [Une peau de serpent].

Loayza choisit de gagner sa vie comme traducteur dans des organismes internationaux, bien qu'il continuât son activité littéraire presque en secret, loin des cercles intellectuels. Réticent à publier il n'est pas difficile d'imaginer son niveau d'autocritique, il a conçu une poignée d'excellents contes (*Otras tardes* [D'autres après-midis], 1985), et a

traduit quelques-uns de ses écrivains favoris (Thomas de Quincey, Arthur Machen, Robert Louis Stevenson). Mais peut-être le plus consistant de sa production se trouve-t-il dans ses essais, dont les titres à la fois beaux et subtils ont été polis avec le soin d'un orfèvre.

À la différence d'Aranibar, Loayza demeura hors des circuits académiques lorsqu'il eut terminé sa formation d'avocat. Il étudia probablement le Droit pour des raisons pratiques. Après tout, dans le Pérou des années cinquante, penser à embrasser une carrière d'écrivain n'était rien de moins qu'une chimère. De toute façon, sa passion pour la littérature se maintint intacte, hors de vue du public, comme un bien précieux que l'on préfère contempler en solitaire et que l'on refuse d'exhiber aux autres. Plus encore, nous croyons qu'il s'est donné le luxe d'écrire pour lui-même, pour son propre plaisir, sans aucune prétention à la célébrité ou à la reconnaissance, quelque chose d'inhabituel dans le panorama des lettres.

Il est possible que grâce à ces circonstances, on ne trouve pas dans l'écriture de Loayza, dans le domaine de l'essai, les entraves qui lient ceux qui évoluent dans le milieu académique, où les méthodes d'analyse et d'interprétation changent et indiquent des tendances avec une fréquence qui rappelle les va-et-vient de la mode. Entre autres aspects, c'est ce qui rend unique Loayza, avant tout un lecteur consommé. Ses essais littéraires ne correspondent à aucun modèle critique, et ne font pas montre non plus d'un jargon spécialisé. Ce sont des textes simples et néanmoins aussi perceptifs que le travail académique le plus intelligent. Son charme émane de la prose soignée, de la naturalité avec laquelle il enchaîne ses phrases et enchaîne ses jugements. Il a épuré un style qui aspire à la lumière et la transparence. Avec ses approches à l'Inca Garcilaso, son bilan de Riva-Agüero, Valdelomar et les auteurs des années quatre-vingt-dix, ses explorations de l'Ulysse de Joyce, Loayza parvient à faire de la lecture d'un essai une expérience aussi créative et gratifiante que celle d'un poème ou d'un récit.

En résumé, Carlos Aranibar et Luis Loayza ont fait de ce genre un admirable exercice intellectuel dans lequel se rejoignent le goût des mots, l'érudition, la lucidité de la pensée et l'imagination critique. Leurs approches sont différentes. Aranibar préfère le plus souvent des entreprises plus difficiles, à la hauteur de son intérêt multidisciplinaire, ce qui explique peut-être l'exubérance de sa prose; par contre, il suffit à Loayza de pénétrer les domaines littéraires et pour cela il a recours à un langage aussi fin et incisif qu'un stylet. (Si on appliquait la célèbre distinction d'Isaiah Berlin, il n'y aurait aucun doute sur qui serait le hérisson et qui la narde).

Finalement, nous dirons que tous deux sont des exemples de ferveur et de discrétion, de pudeur et d'élégance. S'ils étaient plus vaniteux, ils écriraient peut-être davantage, ce qui porterait notre ravissement à son comble.

* Il a publié les livres de récits *Caballos de medianoche* [Chevaux de minuit] (1984), *Una mujer no hace un verano* [Une femme ne fait pas un été] (1995) et *Algo que nunca serás* [Quelque chose que tu ne seras jamais] (2007).

L'ACADÉMIE ET LE MÉCÉNAT D'ÉTAT CARLOS BACA-FLOR

Luis Eduardo Wuffarden*

Une rétrospective au Musée d'Art de Lima et la publication d'un catalogue rigoureux apportent un nouvel éclairage sur la biographie et la peinture de cet artiste notable de la fin du XIX^e siècle.



La vocación natural [La vocation naturelle], de Carlos Baca-Flores. Huile sur toile. 1886. 65,5 cm x 79 cm. Banque centrale de Réserve du Pérou.

Depuis 1955, six ans avant son ouverture officielle, le Musée d'Art de Lima conserve l'ensemble le plus complet des œuvres de Carlos Baca-Flores (1869-1941), dernier grand représentant de l'académisme péruvien en exil. L'acquisition de ce vaste ensemble de peintures, esquisses et sculptures —après de longues négociations avec les héritiers de l'artiste dans sa maison atelier de Neuilly-sur-Seine— sera le noyau fondateur des collections du MALL, institution appelée à offrir un panorama représen-

tatif de l'art péruvien de tous les temps. Il en découle que la vaste rétrospective consacrée à Baca-Flores et le livre qui la complète, publié en avril 2013, constituent aussi une reconnaissance de la valeur emblématique de son personnage pour l'histoire du musée, à la veille du sixième anniversaire de la création de la Fondation des Arts¹.

Carlos Baca-Flores. Le dernier académicien montre pour la première fois la production de l'artiste de façon exhaustive et en même temps propose un nouveau regard, libéré des préju-

gés, pour ou contre, qui ont dominé l'appréciation de son héritage. Depuis cette perspective, une des premières réflexions que suscite la trajectoire de Baca-Flores est l'importance atteinte par les beaux-arts dans le contexte des discours nationalistes du XIX^e siècle et le mécénat déterminé exercé par les gouvernements du continent en ce domaine. La peinture était certainement une discipline destinée à incarner l'avancée culturelle des jeunes républiques latino-américaines et à les insérer à l'ensemble des nations «civi-

lisées». C'est pour cette raison que la formation de Baca-Flores à l'académie des Beaux-Arts de Santiago, pendant les années de la Guerre du Pacifique, et son voyage frustré de perfectionnement en Europe, firent que le retour de l'artiste à son pays natal se voit entouré d'une auréole d'exaltation patriotique jamais vue auparavant.

À ce moment-là, le corps diplomatique péruvien au Chili joua un rôle crucial dans le développement de cette situation. Quand il apprit que le jeune Baca-Flores —premier élève

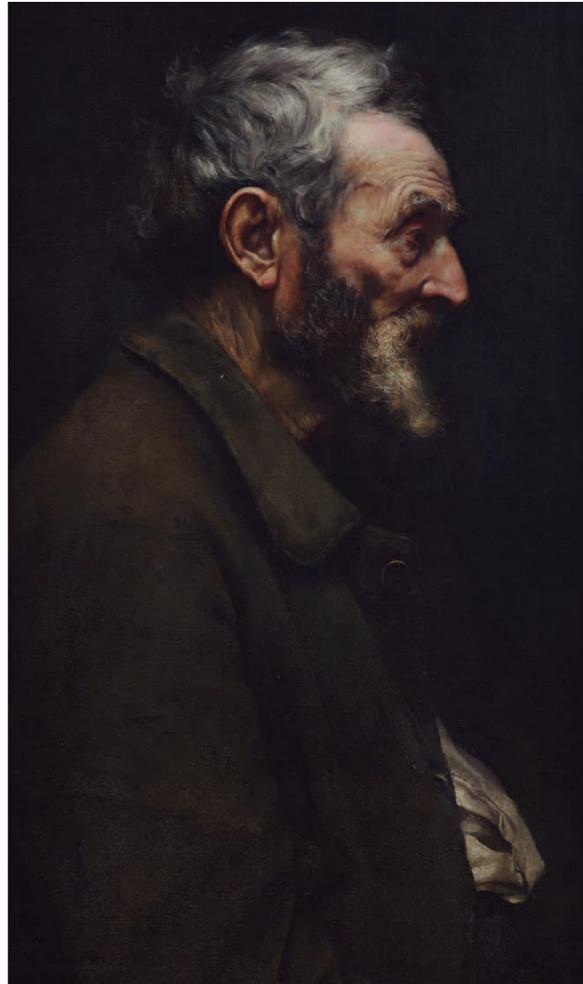
Academia femenina.
[Académie féminine].
Charbon sur toile.
Vers 1893. 62,5 cm
× 48 cm. Musée d'
Art de Lima.



Carlos M. Elias. Huile sur toile. 136,5 cm × 91 cm. 1887. Ministère des Affaires Étrangères du Pérou.



Abel muerto. [Abel mort]. Huile sur toile. Vers 1886. 61,5 cm × 116 cm. Musée d' Art de Lima.



Anciano. [Vieillard]. Huile sur toile. 1892. 75 cm × 40,5 cm. Musée d' Art de Lima.

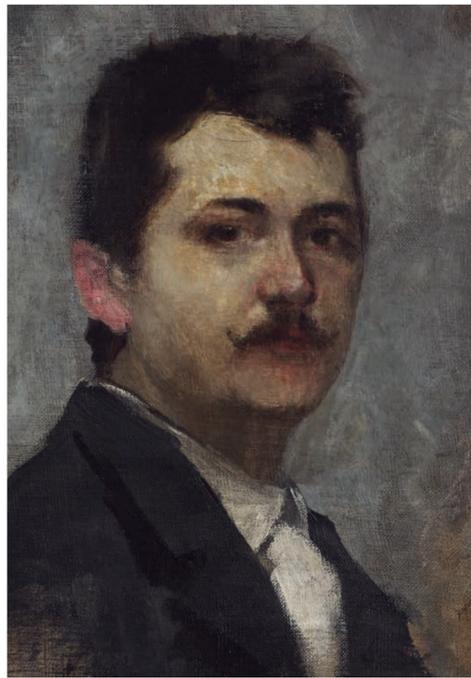
de l'Académie à Santiago pendant plusieurs années consécutives— avait refusé la bourse pour Rome afin de ne pas perdre sa nationalité péruvienne, le ministre plénipotentiaire à Santiago, Carlos M. Elias, prit l'initiative de le convoquer à Lima et obtint que le gouvernement péruvien lui offre, en récompense, une pension alternative similaire à celle qu'il avait refusée. En 1887 Elias se rendit à la capitale, accompagné du jeune Baca-Flor qui amenait avec lui une réplique autographe de *La vocación natural* [La vocation naturelle], peinture complexe, autobiographie codée, qui avait été son œuvre la plus célébrée à Santiago.

Il est significatif que le destinataire de cette réplique fût précisément le ministre Elias, son premier mécène péruvien, dont Baca-Flor fit à l'époque un portrait, aujourd'hui propriété du Ministère des Affaires Étrangères du Pérou. A la différence de la formalité de cette effigie, propre aux peintures officielles, le portrait de l'épouse du fonctionnaire, *Jesús Beltrán de Elias*, la présente dans un format plus petit et fait preuve d'une facilité d'exécution, deux caractéristiques des pièces « intimistes » qu'il a consacrées à des amis et à des personnages liméniens pendant les presque trois ans qu'il a passés dans la ville. La proximité de la famille du président Andrés A. Cáceres et le dense réseau de relations qu'il établit rapidement avec les

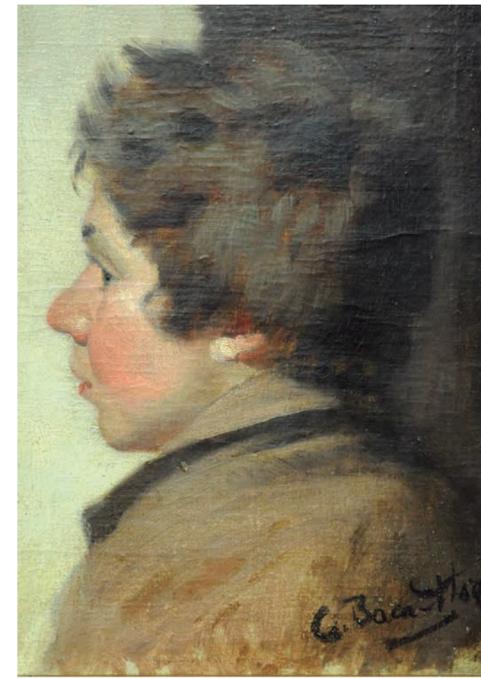
principaux cercles intellectuels de la ville ouvrirent la route du jeune homme talentueux et lui donnèrent une visibilité publique inédite dans un milieu dépourvu d'institutionnalisation artistique et en manque de peintres de première ligne.

Dans un premier temps, le Gouvernement péruvien considéra que la meilleure façon d'appuyer le jeune talent était de le nommer adjoint dans la légation péruvienne en Italie. Plus tard Baca-Flor fut nommé consul à Gênes, poste duquel il démissionna peu après pour bénéficier de la pension que le Congrès de la République approuva enfin en 1889. Même si l'acte ne spécifie pas le lieu de destination et se réfère à son « perfectionnement en Europe », le fait qu'on ait disposé que la pension soit versée dans une banque en Italie suggère que, d'une certaine façon, il était prévu qu'il voyage dans ce pays, comme cela se passa effectivement.

Pendant ses années de formation académique européenne le ministre José Canevaro, représentant du Pérou devant les gouvernements d'Italie et de France, sera son protecteur principal. Cela est manifeste dans les demandes réitérées de Canevaro auprès du gouvernement de Cáceres, à partir de septembre 1891, pour qu'on paye à Baca-Flor la seconde partie de sa pension, au vu des difficultés économiques qu'il connaissait à Rome, le



Autometrato. [Autoportrait]. Huile sur toile. 1893. 46 cm × 35,5 cm. Musée d' Art de Lima.



Perfil de niño. [Profil d'enfant]. Huile sur toile. Vers 1890/1895. 30 cm × 25 cm. Banque Centrale de Réserve du Pérou.



Mujer del velo. [Femme au voile]. Huile sur bois. Vers 1896. 39 cm × 27,5 cm. Musée d' Art de Lima.

versement initial étant épuisé. Cette relation s'est vue renforcée quatre ans plus tard, quand le maître espagnol Raimundo de Madrazo déclara au diplomate qu'il voyait dans le jeune artiste péruvien « un futur Velázquez ». A partir de ce moment, Canevaro deviendra son lien principal avec le nouveau gouvernement national, après la révolution qui venait de renverser le régime de Cáceres à bout de souffle et d'installer au pouvoir le chef civil Nicolás de Piérola.

Après avoir obtenu une dernière pension d'état, en 1896, la relation de Baca-Flor avec les sphères officielles péruviennes commença à se dé-

tériorer lentement. La cause en est, au début, le manquement de l'artiste par rapport à la remise de trois grandes compositions historiques — parmi lesquelles *El rescate d'Atahualpa* [La rançon d'Atahualpa]— qu'il s'était engagé à réaliser pour l'État péruvien. Son refus de les présenter à l'Exposition Universelle de 1900 à Paris, car il les considérait non terminées, provoqua la suspension immédiate de sa pension. Sans aucun doute, cet incident marquait un point de rupture dans la relation du peintre avec l'État péruvien, aggravée peu après par la mort tragique et inespérée du ministre Canevaro.

Cependant, au moins jusqu'en 1905, Baca-Flor essaiera en maintes occasions de renouer ses liens officiels. Cette année-là, il participait, depuis l'Europe, au concours public international convoqué par l'administration de José Pardo y Barreda pour ériger un monument au libérateur José de San Martín. Malgré la qualité inégalable de son projet de sculpture — comme l'attestent des maquettes et des photographies de l'époque— le concours serait finalement déclaré désert, d'après certains à cause de l'animadversion qu'éveillait le gagnant proclamé dans la couple civiliste. Cette circonstance fut déterminante pour que Baca-Flor

décide de se tourner vers le parrainage privé et, pour finir, détermina le tour définitif de sa carrière, qui l'amènerait à devenir le portraitiste le plus coté des hautes sphères de New-York et Paris pendant les premières décennies du XX^e siècle.

* Historien et critique d'art. Il fit des études de Lettres et Histoire à la Pontificia Universidad Católica du Pérou. Il a obtenu le prix Comynetec à la recherche sur la peinture péruvienne. Il a publié des essais dans des revues spécialisées de l'étranger. Il est auteur et co-auteur de plusieurs livres.

1 Ricardo Kusunoki, Natalia Majluf et Luis Eduardo Wuffarden, avec la collaboration de Pablo Cruz. *Carlos Baca-Flor. El último académico* [Carlos Baca-Flor. Le dernier académicien]. Lima: Musée d' Art de Lima, 2013.

ALTITUDES DE LUIS SOLORIO

Oswaldo Chanove*

Exposition rétrospective du peintre et graveur de Cusco, dont la thématique tourne autour des Hauts Plateaux et ses traditions.



1. Sikuri majeur. Peinture à l'huile sur toile. 2010. 140 x 150 cm.
2. Le revenant. Peinture à l'huile sur toile. 2011. 80 x 100 cm.
3. De colline à colline. Peinture à l'huile sur toile. 2011. 84 x 100 cm.



La première chose qui attire l'attention dans l'œuvre de Luis Solorio c'est la propreté de sa composition et l'hiératisme de sa proposition. Sa thématique, ce sont les paysans des Hauts Plateaux, mais son regard se projette vers un temps antérieur aux stridences contemporaines. Son œuvre est suspendue dans un temps mythique personnel. Cette attitude introspective a fait passer son travail formel d'un art figuratif évident aux limites mêmes de l'abstrait. Dans l'œuvre de Solorio il y a une soif de synthèse, de recherche de cette combinaison précise de lignes ou de formes qui sont à l'origine de tout.

Ses années d'étude de gravure en Europe et au Japon ont sans doute été décisives dans la composition des peintures à l'huile de cette exposition. Solorio assure qu'il est convaincu que la conception de l'art japonais est très différente de celle de l'art traditionnel européen et que ceci a été révélateur dans sa période de formation. Libéré des conventions de la beauté traditionnelle, Solorio a commencé à réaliser ses principales œuvres sur un treillis composé de lignes droites où les éventuelles courbes servent juste de vecteurs secondaires, des éléments pour illustrer le mouvement intérieur dans un univers dont la majesté se trouve dans sa persistance infinie. Cette immensité gravitante, cette quiétude accablante derrière tout mouvement se traduit chez Solorio par une œuvre teintée de sérénité et de mélancolie.

La gamme de couleurs un peu taciturnes renvoie peut-être à



Détail de *Queñual*. Xylographie. 2005. 50 x 60 cm.

l'expérience dans la puna ; et la présence de formes massives qui représentent des montagnes ou des accidents géographiques où habitent des petites figures humaines sans visage, confère à son œuvre un mystère qui parfois se rapproche de l'appréhension, de cette attitude révérencieuse envers les *apus* [montagnes sacrées].

Peut-on parler à partir de Solorio d'un nouvel indigénisme

« Cette immensité gravitante, cette quiétude accablante derrière tout mouvement se traduit chez Solorio par une œuvre teintée de sérénité et de mélancolie ».

libre des compromis idéologiques et des concessions anecdotiques qui l'ont usé? Solorio assure qu'il préfère ne pas s'aventurer dans ce genre de classification. Son regard sur l'univers indigène n'est pas immédiat, mais il comprend le vaste territoire de pampas et de montagnes, et là, comme un élément intrinsèque, se trouve l'être humain avec son poncho et ses sandales, en train de jouer du tambour des fêtes rituelles.

* Poète. Son œuvre réunie a pour titre *Poésie et prose*, parue à Arequipa en 2013.

Luis Solorio est né à Sicuani, Cusco, en 1955, et il a vécu à Juliaca dès son plus jeune âge. Entre 1975 et 1981 il a étudié à l'École d'Arts Plastiques de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Entre 1982 et 1984 il s'est spécialisé en gravure à l'École Supérieure d'Arts Visuels de Genève, en Suisse. Cette spécialisation se terminera en 1984 dans l'atelier Bigako à Tokyo, au Japon. En 1989, l'artiste a reçu le premier prix du XI^{ème} Concours International de Peinture de Majorque, en Espagne. Les œuvres de Solorio ont été exposées en Suisse, Allemagne, Hollande, France et Italie. Au Pérou, son travail a été présenté dans plusieurs galeries. Le Centre Culturel Inca Garcilaso du Ministère des Affaires Étrangères a réalisé une rétrospective de son œuvre entre mars et avril 2014.

IIÈME BIENNALE DE PHOTOGRAPHIE DE LIMA

Le rendez-vous photo de la capitale du Pérou organisé par le Centre de l'Image et la Mairie de Lima se consolide.

L'irruption des technologies digitales et la conséquente omniprésence de la photographie dans la vie contemporaine n'est que le couronnement d'un long processus qui en 2014 a 175 ans, si on compte à partir de l'annonce officielle de l'invention du daguerrétype à Paris, un lointain 19 août 1839. La profusion des images qui se produisent aujourd'hui aussi bien dans le domaine professionnel que dans le monde de l'art, la presse, la publicité ou dans les journaux, de la main de quiconque a un portable avec une caméra, tend à ternir, néanmoins, la compréhension de la photographie comme une manifestation culturelle. Dans ce sens, la Biennale de la Photographie de Lima cherche à devenir un espace où nous pouvons arrêter notre regard et réfléchir sur comment la photographie reflète et configure la culture, surtout dans un pays comme le Pérou, où une riche tradition fait de la photographie

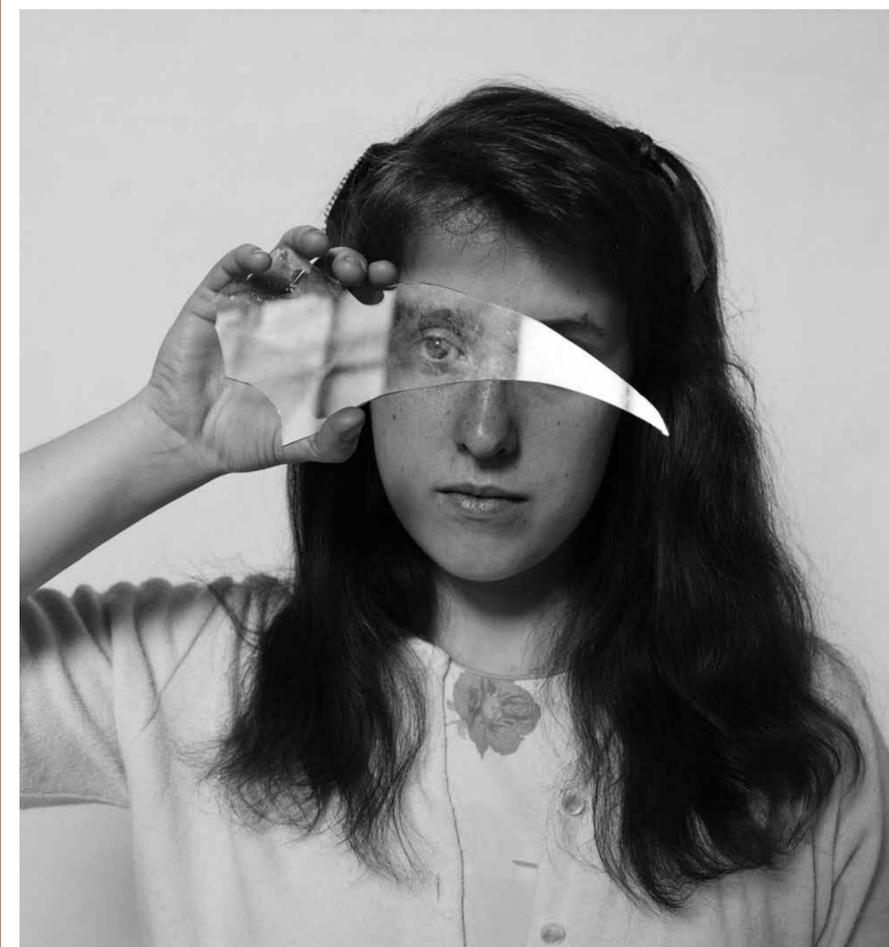
une voie très importante pour comprendre qui nous sommes.

Pour cette raison, un des principaux objectifs de la Biennale de la Photographie de Lima est d'aider à comprendre la production photographique au Pérou. La recherche d'un récit qui donne aux pratiques photographiques de divers moments et endroits une unité, une continuité et une cohérence, rencontre néanmoins le même obstacle: la constatation qu'il n'y pas une seule, mais plusieurs histoires, différentes et dispersées, de la photographie au Pérou. Ce sont des histoires qui surgissent des usages et fonctions de la photographie dans des moments différents. Ce sont des histoires que les photographes construisent dans leur travail quotidien, marqué par la constante tension entre tradition et innovation. Ce sont des histoires nées du dialogue entre les formes visuelles locales et celles qui, venues d'ailleurs, répondent aux changements de l'horizon

culturel global. Pour cela, avec l'ensemble des manifestations contemporaines de la photographie, nous reconnaissons dans la vidéo la forme la plus préminente et omniprésente de création personnelle actuelle malgré le fait que paradoxalement, dans notre pays, cette pratique a perdu de son intensité dans les dernières années.

La II^{ème} Biennale de Photographie de Lima a pour objectif de mettre en valeur certaines des histoires possibles de la photographie qui commencent à paraître dans notre propre horizon culturel au début du XXI^{ème} siècle. Pour cette raison, la proposition de la curatelle a été de chercher à organiser cette myriade de productions photographiques locales et quelques modèles d'autres latitudes, en accord avec des dynamiques de transformation, transition et expression.

Extrait de l'article "La photographie en mouvement: dynamiques contemporaines" des curateurs Jorge Villacorta, Andrés Garay et Carlo Trivelli, publié dans le catalogue de la II^{ème} Biennale de Photographie de Lima. www.bienalafotolima.com



Barbara, Providence, Rhode Island, 1981.

Photo: Roberto Finazzi

CUISINE DE LAMBAYEQUE LE ROYAUME DU POTIRON LOCHE

María Elena Cornejo*

Voyage illustré dans une des cuisines emblématiques du nord du Pérou.

Ce livre¹ peut être un traité d'histoire culinaire ou un guide de route amène et luxueux. Son auteur, Mariano Valderrama, a eu recours à des chroniqueurs, des conteurs, des prosateurs et des chercheurs, avec le même engagement avec lequel il a consulté des cuisiniers, des vivandières et des cuisinières de ragoûts, afin de présenter de façon systématique l'histoire, les coutumes et les transformations de la cuisine de Lambayeque au fil des ans.

Anecdotes, gloses et poèmes abondent de détails malicieux et amusants, tandis que les gardiens de la tradition culinaire du nord (vieux pêcheurs, matrones vénérables, paroissiens curieux) fouillent dans leur mémoire pour partager une infinité de secrets qu'ils ont l'habitude de transmettre de génération en génération, bien que parfois ils courent le risque de se perdre dans la nuit du silence.

Avec la curiosité d'un globe-trotter et l'appétit d'un naufragé, Mariano Valderrama et la photographe Heinz Plenge ont parcouru la zone nord du Pérou, en particulier la région de Lambayeque, y compris ses petits ports, ses districts, ses hameaux et petits villages d'altitude. Ils ont mangé dans des *huariques*, des centres récréatifs, des restaurants, ont traversé le singulier marché de Moshoqueque en suivant les traces des ingrédients et enquêtèrent sur les habitudes culinaires qui font partie de l'identité du nord. Ils sont allés à Monsefú, Callanca et Reque, ils ont marché dans Chiclayo et Ferreñafe, ils ont rodé dans Villa Eten et ses kiosques de chapeaux de paille, ils ont continué jusqu'à Pomalca et Pampa Grande, sont arrivés à Zaña, Olmos et Illimo. Partout ils trouvèrent un plat à goûter, une histoire à raconter, un visage à retenir.

La cuisine de Lambayeque est ample et généreuse, avec un éventail de provisions qui s'est fait connaître récemment dans le monde. Les habitants de Chiclayo d'autrefois avaient des plats pour chaque jour de la semaine, coutume encore conservée dans quelques zones rurales. Valderrama recueille des dizaines de témoignages sur les habitudes culinaires qui rendent compte que les dimanches sont des jours de friture et de *causa*; les lundis, *espesado*, *manías* et *migadito*; les mardis, *boda* et *seco* de chevreau; les mercredis, riz au canard; les jeudis, pota-*feu*; les vendredis sont consacrés à l'*agudito*, au riz avec des haricots et aux *humitas*; et les samedis, riz au porc.

Les produits

Il est certain qu'une cuisine variée doit s'alimenter de provisions privilégiées. L'auteur raconte que la culture moche-lambayeque fut une grande civilisation hydraulique qui développa un système complexe de



Photo: Heinz Plenge

réseaux utilisant les eaux thermales du sous-sol pour relier les vallées de La Leche, Lambayeque, Reque, Zaña et Jequetepeque. Avec une technique aussi sophistiquée, ils furent capables d'amener à la sierra les eaux de l'océan Pacifique. L'agriculture prospéra au point de concentrer 30% des terres cultivables de la côte, où ils semèrent du maïs, du manioc, des haricots, des tomates, des potirons, des citrouilles et des piments, des fruits comme l'anone, le *lúcuma*, le *pacca*, le grenadille et le *tumbo*.

Rappelons-nous que selon la légende fondatrice de Llampayec (Lambayeque) compilée par le moine Miguel Cabello de Balboa en 1532, le dieu Naylamp arriva par la mer au petit port de San José pour fonder le royaume de Sicán au IX^e siècle. Dans sa cour se trouvait le cuisinier royal Ochócalo et le barman Ninaginture, chargé de la boisson du Seigneur. Disons que ce fut une culture hédoniste préoccupée par le bien manger et le bien boire.

Depuis lors les Mochicas développèrent une relation privilégiée avec une mer généreuse en variété de poissons et fruits de mer, un des piliers de la cuisine du nord jusqu'à aujourd'hui. Les *caballitos de totora* font partie du paysage de la côte de Lambayeque. Les artisans pêcheurs continuent de les utiliser pour la pêche en haute mer. L'auteur rapporte que des pictographies mochicas montrent des *caballitos de totora*

leur de *loche* doit, pour garantir l'abondance de la récolte, copuler dans les champs à la lumière de la pleine Lune.

Il est certain que cette recherche de produits transcende le royaume de *loche* pour s'étendre aux herbes, piments et petits poissons qui grandissent dans les rizières (beaucoup d'entre eux disparus ou en voie d'extinction), fruits aux variétés insoupçonnées, fruits de mer, poissons et volailles, quelques-unes d'origine préhispanique. Valderrama mentionne également le caroubier, dont le bois, les feuilles et le fruit sont fréquemment utilisés, et le maïs qui sert à la préparation d'une variété de boissons aux formules inconnues.

Le canard, le riz et le chevreau sont les protagonistes de beaucoup de plats. Le livre montre les différences dans la préparation, parfois subtiles, d'autres fois évidentes, en fonction de la zone et de la famille. «Le *seco* de chevreau n'était pas vert mais écarlate parce qu'on ne pouvait pas mixer la coriandre mais il fallait l'écraser manuellement», dit don Eugenio Ibañez. «Le riz au canard était jaune parce qu'on le faisait avec du safran et on l'accompagnait de poisson salé et de sauce aux oignons et au citron», se souvient Rosa Mavila.

Au cours de son pèlerinage appétissant, l'auteur recueille aussi des techniques et des modes de cuisson anciennes. Il signale, par exemple, le canard à la terre cuisiné à Ferreñafe par William Mansilla. «Il vaut mieux utiliser une cane de la région d'un kilo et demi plutôt qu'un canard, car la chair des canes est plus tendre. On fait macérer depuis la veille dans une infusion d'ail, cumin et *chicha*. Pour la cuisson on utilise deux rangées de briques de trois étages chacune, au milieu on met du bois de caroubier et on allume. On farcit la volaille de *loche* et de coriandre puis on enveloppe de feuilles de bananier. On couvre ensuite d'une couche de terre argileuse mêlée à de la paille, ce qui donne un pavé qui, encore humide, se met au-dessus des braises, une heure de chaque côté. Après deux heures de cuisson on retire le pavé, on laisse refroidir et on casse. La saveur de la volaille est inégalable, meilleure que dans une cocotte-minute.

En plus des produits de la mer, les habitants de Lambayeque élèvent des volailles, comme les canards et les dindes aux ailes blanches, espèce typique de la forêt sèche de la côte nord dont on ne connaît pas de sous-espèces. On a cru pendant 100 ans que la dinde aux ailes blanches avait disparu, mais elle réapparut en 1977 dans la vallée San Isidro, à Olmos. C'est actuellement une espèce protégée, mais autrefois elle fut une part importante du menu. Ce qui se consomme, et en grande quantité, c'est le canard, volaille que les gens mal informés pensaient arrivée en caravelles espagnoles, mais l'archéologie répond en montrant les céramiques mochicas décorées d'images de canards robustes, aujourd'hui exposées au Musée des tombes Royales du Seigneur de Sipán.

Le potiron *loche*, produit emblématique de la cuisine du nord et qui donne son nom au livre, est un produit unique intimement associé à l'identité *mochica*. Sa culture, son entreposage et sa diffusion sont entourés de secrets jalousement gardés, altérés, exagérés et dosés par les familles productrices de *loche*. «Loche» signifie «larme de la Lune» et, selon les confidences que l'auteur a pu obtenir, le couple produc-

Les influences

Les immigrations espagnoles, africaines et chinoises finiront par définir une cuisine qui doit autant aux immigrants qu'aux habitants qui arrivèrent de la côte, de la sierra et de l'Amazonie. Rappelons qu'au XVI^e siècle arrivèrent les premiers esclaves noirs d'Afrique pour travailler dans les haciendas de canne à sucre du nord. Ils laisseront leur marque à Zaña, où l'auteur s'arrête avec curiosité pour

rendre compte d'une grande tradition de friandises. Il y a toujours les conserves d'orange amère, les dattes confites, la pâte de coing, les croustillants petits gâteaux à la noix de coco, la patate douce au sucre et les petites couronnes sucrées. La mémoire de Juana Zunini récupère des coutumes qui sont en train de tomber dans l'oubli. «Les plus usuelles étaient les conserves de *caigua*, mangue verte, figues, mamey, prunes, coing et la gelée de papaye verte. A l'entrée des maisons il y avait toujours une petite table avec des conserves de fruits prêtes à être mangées» se souvient-elle.

Une digression pour parler du *king kong*, gourmandise de Lambayeque héritée de la vice-royauté, «savourée par des marquis, des comtes et des militaires». L'auteur se réfère à Victoria Mejia de Garcia comme la pionnière dans la vente et la commercialisation de friandises et «*kin-kones*» dans sa maison de la rue San Roque. Cela faisait partie des activités de bienfaisance de la Confrérie de La Dolorosa, confrérie de Semaine Sainte constituée de dames de Lambayeque. Il signale que l'humour local baptisa de ce nom la friandise préparée par Doña Victoria parce que le moule (grand et carré en ce temps-là) ressemblait au gorille du film *King Kong*, qui était à l'affiche à cette époque.

Revenant à l'influence chinoise, Valderrama note qu'après Lima, Chiclayo était la ville avec le plus de restaurants chinois du pays. Après avoir travaillé dans les haciendas de canne à sucre et de riz, les immigrants chinois se consacrèrent au commerce et aux boutiques de bouche. Si à ses débuts la cuisine chinoise était dégustée presque exclusivement à la maison, en famille,

bientôt les restaurants de cuisine chinoise se popularisèrent et se multiplièrent partout.

Les restaurants

L'auteur suit le parcours des plats pour vérifier leurs transformations dans le temps, mais aussi pour attirer l'attention sur la dilution des habitudes culinaires festives. Derrière chaque préparation il y a une histoire, une famille, un visage dont l'auteur fait le portrait affectueusement, soulignant que la tradition est là, que la source est entre ces mains, généralement anonymes, et que les jeunes cuisiniers doivent y revenir constamment pour maintenir l'essence du goût.

L'auteur doit avoir consommé plusieurs centaines de plats dans des centaines de réfectoires, recherchant la spécialité du lieu et l'authenticité du cuisinier. Au long de ce trajet il s'arrête spécialement à Fiesta Gourmet, le grand restaurant de la famille Solís transformé en «vaisseau amiral» de la cuisine de Lambayeque. Inauguré il y a trente ans à Chiclayo, il compte maintenant des filiales à Trujillo, Lima, Tacna et bientôt à Cuzco.

La fête

«La meilleure cuisine du Pérou au long des siècles n'a pas été servie dans des restaurants mais lors de célébrations; que ce soit Noël, la Semaine Sainte, la Fête Nationale, des fêtes patronales ou familiales. La cuisine et la boisson forment un vieux couple qui ne finit pas avec la mort, puisqu'il y a des mets même pour les enterrements», dit Valderrama en citant Carlos Bachman à propos des célébrations en honneur à la Croix de Chalpon.

Des plats comme les «*nacidos*» de la Semaine Sainte, le jambon de

CONFESSIONS D'UN CUISINIER DE LAMBAYEQUE

J'ai grandi à l'étage au-dessus d'un restaurant appelé Fiesta, dans le 18^e bloc d'une avenue éloignée du centre de Chiclayo, juste où aujourd'hui se trouve toujours le vieux restaurant de famille, bien que transformé maintenant en un immeuble bien différent. En ce temps-là mes parents travaillaient au rez-de-chaussée de la maison et nous vivions tous au premier étage, entourés des arômes de la cuisine de Chiclayo de toujours. Pour rendre justice à ma mère, doña Bertha, je dois dire qu'elle domine comme personne les secrets de ce qui est pour nous la plus grande cuisine du Pérou.

La cuisine de Lambayeque est un grand trésor qui a été gardé pendant des siècles par les cuisinières et les cuisiniers de ma terre natale. Il suffit de parcourir quelques-uns des modestes petits bistros de Puerto Eten, Monsefú, Santa Rosa, Pimentel, Ferreñafe, Túcume, Pacora, Jallanca, Illimo, Mórrope ou Lambayeque, pour découvrir un monde différent où les saveurs sont un billet d'entrée qui ouvre les portes du paradis.

Ma terre est celle du riz au canard et du *loche râpé* cuit avec des chevreaux de lait, qui, accompagnés de notre riz, donnent à notre cuisine ce caractère unique qui la distingue; celle de produits grandioses comme la langouste de Puerto Eten et le canard de Batangrande, ou humbles comme le *life*. Entre les uns et les autres, grands et humbles, ils tracent un chemin que peu de personnes se résistent à parcourir.

Héctor Solís Cruz. Lambayeque. La cocina de un gran señor. [Lambayeque. La cuisine d'un grand seigneur.] Lima, USMP, 2011, p. 10.



Photo: Carreiras

Pâques, les petits chaussons de Noël, la «*sopa de cholo*» des mariages, l'«*apataquito*» d'anniversaire et un nombre sans fin de recettes se rapportent au calendrier catholique et aux travaux des champs. La *chicha* omniprésente donne un cadre approprié à la trilogie: nourriture, musique et poésie. Ceci est bien montré par des auteurs comme Pedro Delgado Rosado et Jesús Alfonso Tello Marchena, dont cet ouvrage commente des poèmes et dizains dédiés à la diversité des plats et bois-

sons typiques, de même que des *marineras*, *tonderos*, valse et polkas dont la source d'inspiration est la cuisine. Un livre, riche en histoires et en photographies, pensé pour être savouré à chaque page.

* Journaliste culturelle et chercheuse en gastro-nomie.

1 Valderrama, Mariano; Plenge, Heinz. *El reino del loche: los singulares sabores de la comida lambayequeana* [Le royaume du loche: les saveurs singulières de la cuisine de Lambayeque]. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2013.

RECETTES

RIZ AU CANARD DE CHICLAYO

INGRÉDIENTS

1 kilo de canard du terroir,
1 tasse d'huile,
1 oignon coupé en petits cubes,
2 cuillerées d'ail écrasé,
100 grammes de *loche* râpé,
2 litres d'eau,
3 tasses de riz extra,
200 grammes de petits pois,
1 bouquet de coriandre (environ 200 grammes) mixé,
2 cuillerées de sel,
½ tasse de *chicha de jora*,
1 poivron rouge grillé.



Photo: Heinz Plenge

PRÉPARATION

Couper le canard en quatre portions et assaisonner avec du sel. Dans une casserole en fonte (de Chiclayo) d'une capacité de cinq litres, faire chauffer l'huile et dorer l'oignon, l'ail et le *loche*. Laisser cuire quelques minutes avant d'incorporer le canard, et continuer de faire dorer à feu doux pendant dix minutes. Verser l'eau et faire cuire à feu moyen de 30 à 45 minutes. Quand le canard est tendre, le retirer de la casserole et réserver. Mesurer trois tasses du jus de cuisson et ajouter le riz, les petits pois et la coriandre. Utiliser une cuillère en bois pour remuer la préparation, rectifier le sel et faire cuire à feu doux pendant 25 minutes. Quelques minutes avant que le riz soit cuit, incorporer les morceaux de canard et arroser de *chicha de jora*. Attendre quelques minutes pour que les saveurs se mélangent. Décorer avec le poivron rouge coupé en petites lanières et des dés de potiron *loche* cuits à la vapeur.

CEBICHE DE CHINGUIRITO

INGRÉDIENTS

½ kg de poisson sec déshydraté,
8 gros citrons verts,
1 oignon rouge coupé en julienne,
2 piments hachés,
½ kg d'haricots blancs (zarandaja: petite légumineuse très commune dans le nord du Pérou) cuits,
½ kg de patates douces,
1 laitue, sel.

PRÉPARATION

Nettoyer le poisson et le laver dans une grande quantité d'eau, l'égoutter et le mettre dans un bol avec le jus des citrons, l'oignon et l'ail. Mélanger les ingrédients et faire macérer quelques minutes. Servir en plaçant dans le fond du plat une feuille de laitue et sur celle-ci le cebiche accompagné d'haricots blancs et de patate douce.

L'ANTHROPOLOGUE ARGUEDAS

Carmen María Pinilla*

Après la publication, en 1983, de l'œuvre littéraire complète de José María Arguedas (Andahuaylas, 1911- Lima, 1969), apparaît enfin toute son œuvre anthropologique réunie en cinq volumes.

Cette heureuse publication¹ a été possible grâce à l'effort déployé par la Commission Nationale du Centenaire de José María Arguedas, qui s'est rendu compte depuis le début de son travail de la nécessité de s'acquitter de l'énorme dette qu'avait le pays envers l'un de ses plus grands écrivains, et de publier tous les écrits de l'anthropologue que fut aussi Arguedas. Il s'agit bien de l'œuvre anthropologique puisque les textes contenus dans les sept volumes sont des rapports ethnologiques, des recherches anthropologiques, des essais ayant trait à l'éducation, le bilinguisme, le folklore, l'art populaire, et aussi des recueils de littérature orale, des études d'interprétations sur ces derniers, des articles sur des thèmes variés—critiques littéraires, analyses sociologiques, commentaires aigus sur la vie culturelle, sociale ou politique du pays—en plus de reportages et de témoignages. Tous ces textes, évidemment, peuvent être englobés dans le domaine général de la culture, objet d'étude de l'anthropologie, et comme le lecteur pourra apprécier, c'est la préoccupation centrale des réflexions d'Arguedas, raison pour laquelle il a été, en plus d'écrivain, un actif promoteur culturel.

Ces écrits se trouvaient éparpillés dans de nombreuses publications à l'accès difficile. Pour cela, il faut reconnaître le travail persévérant de Sybila Arredondo, la deuxième épouse d'Arguedas, pour avoir trouvé, transcrit, contextualisé et écrit les notes de cette énorme quantité d'écrits et, pour les avoir présentés, avec beaucoup de critère, en ordre chronologique, grâce à l'appui de la maison d'édition *Horizonte*. Pareillement, il est important de mentionner les institutions qui ont soutenu l'édition puisqu'elles ont reconnu la valeur du contenu et l'urgence de le diffuser, convaincues de l'enrichissement dont bénéficieraient tous les lecteurs : la Derrama Magisterial, l'Instituto de Estudios Peruanos, le Centre Culturel du Banco de la Nación et la Direction de la Culture de Cusco. La moitié du tirage de cette édition—mille exemplaires— a été remise gratuitement par la Commission du Centenaire de José María Arguedas aux principales institutions éducatives publiques, dans tout le pays, et a ainsi réalisé l'un de ses principaux objectifs. Il est nécessaire de préciser que



José María Arguedas et danseurs de ciseaux dans un congrès d'éducation à Huampani, vers 1960.

pour l'instant il ne reste qu'une tâche à accomplir : la publication réunie de toutes les lettres écrites par Arguedas, apparues dans des livres, des revues et des journaux, ainsi que quelques lettres inédites. Nous pensons que la correspondance apporte des éléments très importants pour comprendre dans sa totalité aussi bien l'auteur que son œuvre.

L'œuvre anthropologique d'Arguedas

Rodrigo Montoya, anthropologue reconnu et élève d'Arguedas, en plus d'avoir écrit une des études de présentation de cette collection, résume en trois axes la finalité des écrits anthropologiques de son mentor. Le premier est l'étude, la défense et la diffusion de la culture andine; le deuxième, le désir d'émouvoir et de convaincre les lecteurs de la valeur de cette culture et, le troisième, la ferme conviction de l'importance de la culture andine pour le futur du pays.

«L'actualité et l'ampleur de l'œuvre anthropologique d'Arguedas réside aussi dans sa capacité à présenter de façon impeccable—grâce à la perspicacité, la précision et, en même temps, la simplicité de son optique—les plus grands problèmes structurels de la société péruvienne».

à ces problèmes. A travers le langage académique propre à l'anthropologue, Arguedas analyse et dénonce la réalité sociale, en donnant une place spéciale à la discrimination, problème qui, avec la domination, sont les principaux facteurs de la dynamique sociale.

La particularité de l'œuvre anthropologique d'Arguedas est que bien qu'il connaisse les règles de la méthodologie scientifique, il n'a jamais considéré que les affects, aussi bien dans la captation que dans la transmission de connaissances, devaient se maintenir en dehors du domaine académique. De cette façon, il ne peut pas s'empêcher d'introduire des éléments affectifs et littéraires dans son travail anthropologique. Arguedas transmet connaissances et affections essentielles au lecteur. Nous considérons que cette particularité a contribué—ou a été le fruit—de sa nécessité de combattre les problèmes qu'il sentait et étudiait en même temps. C'est pour cette raison que le projet de l'écrivain conçu dans sa jeunesse, encouragé par les idées de Mariátegui, ne pouvait pas se réaliser pleinement dans la seule littérature, comme nous le verrons après.

La valeur épistémologique de l'expérience directe chez Arguedas est incontestable, à tel point qu'un anthropologue espagnol, Fermín del Pino, spécialiste d'Arguedas, soutient que l'expérience est même le «point axiomatique de son identité»². Cela, ainsi que l'importance qu'il donne à la mémoire, aux souvenirs, et à sa volonté de pratiquer ce qu'il a appelé «juger avec lucidité», ont contribué énormément à comprendre les processus sociaux complexes propres à la société péruvienne, dont la discrimination envers l'andin est le centre de ses réflexions. Nous insistons donc sur le fait que les caractéristiques personnelles des expériences biographiques d'Arguedas ainsi que les sentiments qui s'y rattachent ont facilité son succès.

Dans le projet d'écrivain conçu par Arguedas dans sa jeunesse, il existe des objectifs généraux qui soutiennent, sans distinction, sa production littéraire et anthropologique. En 1966, trois ans avant sa mort, il a signalé que son lien affectif avec la culture andine et la discrimination dont elle était objet ont défini l'orientation de son travail. Il a illustré cette

PERUJAZZ
25 ANNÉES
(Play Music and Video, 2013,
www.playmusicvideo.com.pe)

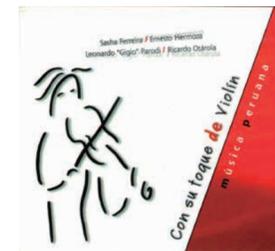
Bien qu'enregistré pendant un concert live au Théâtre du Centre Culturel Péruvien-Japonais le 12 septembre 2009, ce disque double contient la célébration des 25 ans du premier groupe de jazz-fusion péruvien qui a été présenté en septembre 2013, pendant les activités de commémoration pour leurs 29 années, qui ont inclus une exposition de matériel historique. Avec la participation du célèbre bassiste Abraham Laboriel en tant qu'invité, Jean Pierre Magnet, Manongo Mujica et Luis Solar nous offrent huit pistes chargées d'énergie et de connexion brillante, accompagnés par Andrés Prado, Alex Acuña, Miguel Molina, Fredy Castilla, Edgar Huamán et Horacio Camargo. Les textures sont très claires et directes, les idées musicales tissent des structures préétablies avec des improvisations qui se déroulent avec naturalité. Nous



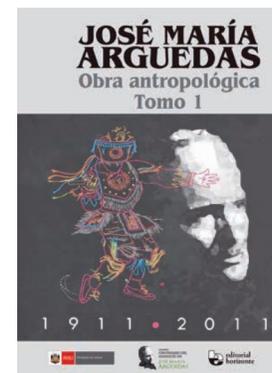
sommes témoins d'une véritable fête sonore, un enregistrement de la joie, de l'émotion et de la catharsis expérimentée par ses auteurs, transmise aux spectateurs avec la force d'interprétation qui caractérise le Perujazz tout au long de son riche parcours. Mixée et masterisée à Barcelone, cette production retourne à la simplicité du langage musical, vêtu d'une virtuosité baroque très bien capitalisée par d'excellentes performances et un son évidemment travaillé sur mesure.

SASHA FERREIRA
AVEC SA TOUCHE DE VIOLON
(Independiente, 2004,
www.sashaferreira.com)

Ce disque, qui reprend une partie du texte du premier thème comme titre de cette production, inclut dix thèmes péruviens avec des arrangements pour violon, guitare, contrebasse et cajón, en plus d'une vidéo de la même piste. Accompagné par Ernesto Hermoza, Ricardo Otárola et Gigio Parodi, le jeune violoniste ukrainien résidant au Pérou jusqu'en 2007, Sasha Ferreira, exécute les mélodies qui correspondent au chant des thèmes choisis, en plus de quelques brèves variations. La filiation et la formation cubaine de Ferreira sont mises en évidence grâce à la facilité avec laquelle il aborde les interprétations de la musique populaire, avec un lyrisme accentué, propre du violon. Ce choix de donner aux arrangements toujours les mêmes fonctions rythmiques, mélodiques ou harmoniques, aux mêmes instruments, renforce la sensation d'unité du disque, même si plus d'un pourrait



regretter une plus grande variété de plans et de textures, ainsi qu'une plus grande présence de la contrebasse. Dans le répertoire, les thèmes de Chabuca Granda sont prioritaires. Il y a aussi un thème de Sasha. Sans doute, cette production est un apport aux sonorités possibles qui peuvent être employées pour projeter la musique péruvienne dans divers domaines, et aussi un effort indépendant réalisé avec amour et soin. (Abraham Padilla).



affirmation avec des exemples où il explique que la différence de goûts et de préférences entre lui, son père et autres personnes de son entourage ont constitué un élément qui marquera son futur. Il a dit alors que «certaines choses [de la culture andine] qu'ils considéraient méprisables et moches (vêtements, quelques plats, certaines danses et chants, beaucoup de croyances) étaient pour moi les plus chères ou désirées et belles»³.

Prendre conscience de l'éloignement de plus en plus grand entre les goûts de son père et les siens sera fondamental pour mettre en question ensuite l'irrationalité des préjugés intériorisés dans le monde dominant, dans le monde des mistis [métis], le monde de son père, le juge de première instance Victor Manuel Arguedas Arellano. Ce désajustement entre une authentique admiration envers les manifestations de la culture andine et les marques de mépris et de discrimination dont elle est objet deviennent la motivation de tout son projet d'écrivain: «J'ai promis alors de

révéler au monde ce que j'avais vécu. J'ai promis d'offrir une vraie image de ce monde-là. Ainsi, je pourrais peut-être convaincre de quelle façon le paysan quechua constituait une promesse pour le pays et jusqu'à quel degré le mépris social et l'enclous dans lequel il vivait était atroce et insensé.

Une sorte de cercle vicieux se produit, car la véritable filiation affective d'Arguedas envers le monde andin influe de façon significative sur son intérêt permanent pour mieux le connaître, sur la nécessité d'enregistrer dans la mémoire et dans chacune de ses publications leurs manifestations culturelles. Pour cela, nous considérons que la connaissance de plus en plus lucide de la société péruvienne alimente chez Arguedas le besoin de l'exprimer et de la changer. Elle détermine fondamentalement qu'à 35 ans il cherche dans l'anthropologie de nouveaux outils pour entreprendre ses objectifs revendicatifs. La science est venue appuyer d'une façon incomparable la parole de celui qui veut répandre les images d'un monde social qu'il cherche à transformer.

Tout cela explique qu'Arguedas fasse office d'anthropologue, qu'il exerce ce métier, des années avant d'étudier formellement cette profession. Pour preuve, des textes comme *Chants quechuas* (1938) ou la série d'articles publiés à la fin des années 30 et au début des années 40 dans *La Prensa* de Buenos Aires, avant son entrée à la faculté d'Anthropologie de l'Université de San Marcos. Dans ces textes-là, il suit les règles du discours académique, il met en valeur la richesse du folklore ou de l'art populaire des localités de la sierra du sud où il vivait à cette époque. C'est pour cette raison que Fermín

del Pino soutient, avec justesse, que la vocation anthropologique d'Arguedas, en tant que curieux observateur et compilateur de culture, est antérieure à sa vocation littéraire. Il affirme même qu'elle a facilité son travail de créateur de fictions.⁴

Dans la thèse qu'Arguedas présente pour obtenir sa licence d'anthropologie, il nous révèle jusqu'à quel point le thème de la discrimination et de la domination est l'axe central de ses préoccupations. Il a eu comme objectif d'étudier les communautés de la vallée du Mantaro et d'essayer de démontrer l'hypothèse que dans les populations comme celles de la sierra centrale, éloignées de l'exploitation et de la discrimination qui caractérisent le régime de l'hacienda de la sierra sud, est possible l'existence de processus de modernisation endogène où la force de la zone développée n'élimine pas les contenus du traditionnel, où les particularités ne se perdent pas mais, bien au contraire, se transforment en quelque chose de nouveau et original, où apparaît l'empreinte de ce qui est primitif. On n'est pas en présence ici de ce qu'Arguedas considérait une caractéristique de la modernisation dans des contextes de domination et de servitude, où le choc avec la culture occidentale provoque la «perte de l'âme» de la culture traditionnelle, c'est à dire, de ses caractéristiques propres.

Cette thèse, aujourd'hui d'actualité, est défendue actuellement par ceux qui parient pour la multiculturalité, un but lié indéfectiblement à l'égalitarisme.

Pour finir, il ne faut pas oublier ce qui pour Arguedas était sa principale contribution envers le pays: «...éveiller la curiosité ou

l'intérêt pour le monde andin après une approche plus intense de celui-ci; en même temps, et grâce aux travaux et aux attitudes, je crois avoir contribué aussi à inculquer dans les secteurs andins, peut-être une assurance plus consciente et lucide dans la valeur de leur tradition».

Pour cela, le contenu de l'œuvre d'Arguedas est de lecture fondamentale pour les péruviens et les personnes intéressées de connaître l'âme du Pérou.

* Chargée de la Collection José María Arguedas de la Bibliothèque Centrale de la PUCP et auteure de plusieurs publications sur l'écrivain. Elle est aussi membre de la Commission Nationale du Centenaire de José María Arguedas (2010-2013).

1 Arguedas, José María, *José María Arguedas. Oeuvre anthropologique*, Lima: Editorial Horizonte-Comisión Centenario del Natalicio de José María Arguedas, 2013.
2 Del Pino, Fermín, «Arguedas como escritor y antropólogo», en: Pinilla, Carmen María (éditrice), *Arguedas y el Perú de hoy* [Arguedas et le Pérou d'aujourd'hui], Lima: SUR, 2005, p. 378.
3 Arguedas, José María, «La literatura como testimonio y como una contribución», en: *Perú vivo* [Pérou vivant], Lima: Mejía Baca, 1966, p. 8.
4 Del Pino, Fermín, «Arguedas como escritor y antropólogo», ob. cit., p. 378.

CHASQUI
Bulletin culturel
MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES
Sous-secrétariat de Politique Culturelle Étrangère
Jr. Ucayali 337, Lima 1, Pérou
Téléphone: (511) 204-2638
Courriel: boletinculturalchasqui@ree.gov.pe
Web: www.ree.gov.pe/politicaexterior
Les auteurs sont responsables de leurs articles.
Ce bulletin est distribué gratuitement par les missions péruviennes à l'étranger.
Traduction:
Nicolle Berthouet
Soledad Cevallos
Impression:
Gráfica Esbelia Quijano S. R. L.

TRADITION ET COHÉSION LE PONT Q'ESWACHAKA

Miguel Hernández*

Chaque année, les membres de la communauté de Quehue, à Cusco, rénovent le pont suspendu de Q'eswachaka qui fait partie de l'ancestral Qhapaq Ñan, le chemin de l'Inca. Le pont reflète le savoir-faire pour remonter une géographie accidentée, et est le symbole d'identité culturelle et de cohésion sociale. Pour cette raison, en 2013 il fut inscrit sur la Liste Représentative du Patrimoine Immatériel de l'Unesco.



Photo: Carlos Sánchez Paz

Le Q'eswachaka est un pont suspendu situé dans le district de Quehue, dans la province de Canas, à Cusco. Il traverse la rivière Apurímac et il a la particularité d'être complètement rénové tous les ans grâce à l'action de quatre communautés paysannes liées par la tradition. Ce pont fait partie du Qhapaq Ñan et c'est le seul pont suspendu en fibres végétales dont les techniques d'élaboration ont été transmises de façon ininterrompue de génération en génération.

La rénovation se réalise la deuxième semaine de juin, pendant trois jours, et met en évidence non seulement les connaissances et les pratiques d'ingénierie d'origine inca, mais en plus un ensemble de rituels et de formes d'organisation traditionnelle propres à la cosmologie andine. Elle commence, comme toute tâche importante, seulement après que les paysans aient demandé l'autorisation à la Pachamama [déesse inca qui représente la terre] et aux apus [montagnes sacrées] locaux. Pour eux, ces entités sacrées sont considérées comme des êtres vivants qui établissent une relation de réciprocité avec les hommes et sont objet de respect et de crainte, car elles sont responsables de la prospérité de la communauté. Le pont aussi est considéré comme sacré et son esprit est invoqué pour qu'il leur donne sa protection.

Actuellement, une seule personne est autorisée à réaliser les rituels associés à la rénovation du pont Q'eswachaka: monsieur Cayetano Ccanahuire Puma. Les offrandes de ce prêtre andin possèdent une grande charge symbolique et sont incinérées lentement, car c'est à travers la fumée

que la terre et les montagnes les reçoivent et les dévorent.

Le jeudi précédant le deuxième dimanche de juin, les chefs de famille des communautés de Chaupibanda, Chocayhua, Ccollana Quehue et Huinchiri, après avoir reçu la permission des apus et de la Pachamama, commencent le travail de fabrication des grandes cordes qui soutiennent le pont. Auparavant, ils ont élaboré à la main une cordelette appelée *q'eswa*, de 60 ou 70 mètres, faite à partir d'un type de paille appelée *q'oya*. La fabrication des grandes cordes prend toute une journée. Dans un premier temps, les *q'eswas* sont séparées en groupes et étendues pour les retordre ensuite, et former une corde de largeur moyenne qui est tirée le plus possible de bout en bout par les membres de la communauté. Ensuite, trois cordes moyennes sont tissées pour créer une grosse corde appelée *duro*. Quatre *duros* seront nécessaires pour le sol du pont, c'est pour cela que sa manufacture est divisée entre toutes les communautés. Elles élaborent aussi deux grandes cordes qui vont servir de rampes, appelées *makis* ou mains courantes. Le travail se fait au milieu de compétitions de force, blagues et cris de soutien. La joie du travail communautaire est une caractéristique essentielle qui peut être appréciée tout au long de la journée. Une fois la fabrication finie, les *duros* et les *makis* sont laissés à l'entrée du pont jusqu'au lendemain.

Le vendredi, dès l'aube, maître Cayetano dépile la table avec les offrandes et continue son travail. Le pont fabriqué une année auparavant est encore en condition d'être traversé, alors un paysan courageux se charge d'amener une corde d'un bout à

l'autre. Cette corde sert à faire communiquer les deux rives et est utilisée pour déplacer les grandes cordes faites la veille, ainsi que d'autres matériaux nécessaires. Une fois la communication établie, l'ancien pont est coupé et tombe dans la rivière. Pendant toute la journée, les *duros* et les *makis* sont mis avec force par plusieurs paysans sur les bases de pierre d'origine inca. C'est un travail difficile, mais rempli de joie. Une fois la structure de base installée, les membres de la communauté qui ont participé à ce labeur vont se reposer jusqu'au lendemain, et d'autres habitants se chargent de créer une espèce de tapis pour le sol du pont, fait de branches, feuilles et cordes.

Le samedi, Victoriano Arizapana et Eleuterio Callo participent avec l'officiant au rituel pour demander l'autorisation des apus et de la Pachamama. Leur travail est peut-être un des plus durs et risqués de toute la rénovation. Ils sont appelés *chakarunwaq* ou constructeurs de ponts et se chargent de compléter le Q'eswachaka en tissant avec des cordelettes les unions entre la base et les rampes. Victoriano raconte qu'il a hérité ce travail de son père, qui à lui tout seul tissait le pont pendant toute une journée. Il raconte aussi que ces connaissances-là peuvent être transmises uniquement au sein de la famille. Vers la fin de l'après-midi, les deux constructeurs convergent au milieu du pont et finissent leur délicate tâche au milieu des applaudissements et des cris de joie. Une fois le tapis de branches installé, le Q'eswachaka est prêt à être traversé.

Chaque année, la rénovation de ce pont sacré est une occasion pour renforcer et recréer les liens au sein des communautés de Quehue. Au moins

dix mille personnes y participent, en fabriquant les cordelettes, en récoltant de la *q'oya*, en préparant à manger ou tout simplement en dansant pendant le festival qui se réalise un jour après la fin de la rénovation. C'est un exemple de l'univers culturel complexe du Pérou, où les rites se fondent avec l'ingénierie et la joie se mêle au travail solidaire. Tous les ans, les personnages liés à cette manifestation revivent leur compromis avec leurs ancêtres et avec leur propre histoire, en enrichissant notre diversité en tant que pays et en nous remplissant d'orgueil.

Néanmoins, il est prématuré d'affirmer que la rénovation du pont Q'eswachaka est un moteur de développement social. Pour cela, il est nécessaire de continuer avec les politiques de sauvegarde déjà initiées par le Ministère de la Culture, et les associer à des projets plus importants de gestion et de formation. Grâce à la reconnaissance des personnages principaux, aux projets de diffusion, de promotion et à la recherche ethnographique, on peut élaborer, par exemple, des projets touristiques qui respectent la tradition et qui soient réalisés par les communautés elles-mêmes.

La croissante visibilité de cette notable expression culturelle, après avoir été déclarée Patrimoine Culturel de la Nation et avoir été inscrite sur la Liste Représentative du Patrimoine Immatériel de l'Humanité de l'Unesco, est un scénario sans égal pour démontrer que le patrimoine immatériel est une ressource de valeur pour promouvoir le bien-être intégral de la population.

* Anthropologue et chercheur de la Direction du Patrimoine Immatériel du Ministère de la Culture.