

CHASQUI



LE COURRIER DU PÉROU

12ème année, numéro 23

Bulletin Culturel du Ministère des Affaires Étrangères

Octobre 2014



Portrait, de Jaime Mamani. Huile sur toile. 2000

L'ATLAS DE PAZ SOLDÁN / L'ÉLÉGIE APU INKA ATAWALLPAMAN /
LES IDÉES DANS LE PÉROU CONTEMPORAIN / ÉLOGE À RIVERA
MARTÍNEZ / JAIME MAMANI: RARA AVIS / LA PHOTOGRAPHIE DE
TEÓFILO HINOSTROZA / PEUPLES DU MANIOC «BRAVO»



Les funérailles d'Atahualpa, de Luis Montero. Florence, 1867. Huile sur toile, 350 x 537 cm. Pinacothèque Municipale Ignacio Merino, gardée par le Musée d'Art de Lima.

L'ÉLÉGIE APU INKA ATAWALLPAMAN

L'élégie quechua anonyme ayant pour thème la mort de l'inca Atahualpa est une des œuvres majeures de la littérature lyrique péruvienne. Témoignage douloureux de la chute du Tahuantinsuyo et chant déchirant chargé d'une sourde espérance, l'élégie resta inconnue jusqu'en 1930, quand elle fut traduite pour la première fois par J. B. Benigno Farfán. En 1955 José Maria Arguedas fit connaître sa traduction littéraire et maintenant paraît une nouvelle version en espagnol, avec une étude critique soignée réalisée par le poète originaire de Cuzco Odi Gonzales*.

La découverte de cette élégie impressionna de façon significative la littérature et l'art péruviens de la seconde moitié du XXème siècle. José Maria Arguedas signale alors sa valeur esthétique et littéraire: «Cette élégie se rapproche beaucoup, par son aspect formel ainsi que par la conception générale de la composition, de la poésie occidentale. Elle est écrite en strophes où alternent vers longs et vers courts. Le rythme, un élément formel, est brandi comme un moyen d'expression. Les vers courts, comme les couplets de Manrique, frappent l'auditeur». La force et le dramatisme de l'élégie furent aussi des stimuli clés pour que le peintre Fernando de Szyslo compose une série de tableaux qui fut exposée dans l'Institut d'Art Contemporain de Lima en 1963: «Cette exposition est certainement celle où j'ai commencé à trouver un langage plus personnel [...]». Là, j'ai commencé en réalité non seulement à vivre de la peinture mais à découvrir ma voie. C'est l'exposition la plus importante de ma vie».

C'est pour cette exposition qu'Emilio Adolfo Westphalen écrit l'essai *Poésie quechua et peinture abstraite. A propos d'une exposition de pein-*



Umallanta Wittunkuña (Sa tête aimée déjà l'enveloppe), de Fernando de Szyslo. Série Inka Atawallpaman. Huile, 114 x 130 cm. 1963. Collection privée.

tures de Szyslo, dans lequel il souligne les vertus de l'élégie: «Reconnaissons ici une autre clé du poème, le secret de son attraction spéciale pour ceux qui comme nous se sentent exposés à une crise similaire dans le monde qui nous entoure: dans le poème on a exprimé cette faculté cachée de notre peuple qui le fait rassembler et concentrer toutes ses énergies pour traverser les moments difficiles et amers, pour –bien que blessé, accablé, désorienté, sans défense– garder le souffle de vie suffisant qui lui permette, à la moindre lueur d'un temps meilleur, de profiter au maximum de n'importe quelle circonstance favorable». Westphalen précise aussi: «L'art de Szyslo est particulièrement idéal pour laisser s'exprimer ces nouvelles aspirations, espoirs et peurs qui sont les nôtres. Son art pourrait être comparé à celui de quelques peintres de notre temps qui, au dire de Werner Haftmann, 'ne peignent pas des arbres, des ruisseaux et des dunes, mais des croissances, des courants, des inquiétudes'. En ce sens nous qualifierions sa peinture de 'méditation' ».

Voici des fragments de l'élégie et des traductions réalisées par José Maria Arguedas et Odi Gonzales.

APU INKA ATAWALLPAMAN
Versión original en quechua

Ima k'uychin kay yana k'uychi
Sayarimun?
Qosqoq awqanpaq millay wach'i
Illarimun,
Tukuy imapi seqra chikchi
Takakamun

Watupakurqan sunqollaymi
Sapa kutin,
Musqoyniypipas ch'eqmi ch'eqmi
Uti uti,
Chiririnka ghenchataraqmi,
Aqoy phuti.
[...]
Q'eqmaq kirus yarphachakunña
Llakiy salqa.
Titiyanñas Inti ñawillan
Apu Inkaq.

Chiriyannñas hatun sunqollan
Atawallpaq.
Tawantinsuyus waqallaskan
Hik'isparaq.

Pacha phuyus tiyakamunña
Tutayasp.
Mama killas q'anparmananña
Wawayasp;
Tukuy imapas pakakunña
Llakikuspa.

Allpas mich'akun meqllayllanta
Apullanpaq,
P'enqakoq hina ayallanta
Munaqninpaq
Manchakuq hina wamink'antan
Millp'unqampaq.
[...]
¡Anchhiq, phutiq sunqo k'irilla
Mana thaklla!
Ima urpin mana kanmanchu
Yananmanta?
Musphaykachaq t'illa luychu
Sunqonmanta?
[...]
Chunka maki kamarinninwan
lulusqanta
Sunqonllanpa raphrallanwan
P'intuykuspa,
Qhasqollanpa llikallanwan
Qataykuspa
Llakiq ikmaq qhaqyaynillanwan
Qaparisp.
[...]
Huk makipi ñak'ay qotu
T'ipi t'ipi,
Tunki tunki yuyaymanasp
Sapallayku,
Mana llanthuyoq rikukuspa
Waqasqayku,
Mana pi mayman kutirisp
Musphasqayku

Atingachu sunqollayki,
Apu Inka,
Kanaykuta chinkay chaki
Mana kuska
Ch'eqe ch'eqe hoqpa makinpi
Saruchasqa?

Ñukñu wach'eq ñawillaykita
Kicharimuy,
Ancha qokoq makillaykita
Mast'arimuy
Chay samiwan kallpanchasqata
Ripuy niway

APU INKA ATAWALLPAMAN
À L'INCA ATAHUALPA
TRADUCTION DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS,
1955

Quel arc-en-ciel est ce noir arc-en-ciel
Qui s'élève ?
Pour l'ennemi de Cuzco horrible flèche
Qui apparaît à l'aube.
Partout l'averse de grêle sinistre
Frappe.

Mon cœur pressentait
À chaque instant,
Même dans mes rêves, m'assaillant,

Dans la léthargie,
La mouche bleue annonciatrice de la
mort ;
Douleur interminable.

(...)

Ses dents grinçantes sont déjà en train
de mordre
La tristesse barbare ;
Ses yeux qui étaient comme le soleil
sont maintenant en plomb,
Yeux d'Inca

Il est maintenant glacé le grand cœur
D'Atahualpa,
Le sanglot des hommes des Quatre
Régions
L'étouffant.

Avec ses mains multiples, puissantes,
Les caressés ;
Avec les ailes de son cœur
Les protégés ;
Avec le tissu délicat de sa poitrine
Les réchauffés ;
Clament maintenant,
Avec la voix souffrante des veuves
tristes

(...)

Sous un empire étrange, agglomérés,
les martyres,
Et détruits ;
Perplexes, perdus, sans mémoire,
Seuls,
Morte l'ombre qui protège
Nous pleurons,
Sans avoir vers qui ou bien où revenir,
Nous délirons



Atahualpa ("Atabalipa", frère de Huascar, Inca ou empereur du Pérou), d'André Thevet. 1584. Gravure.

Les nuages sont descendus des cieux
Se noircissant ;
La mère Lune, folle de douleur, le
visage malade,
Rapetisse.
Et tout et tous se cachent,
disparaissent,
Souffrant.

La terre refuse d'enterrer
Son Seigneur
Comme si elle avait honte du cadavre
De celui qui l'a aimée
Comme si elle avait peur de dévorer
Son chef.

(...)

Cœur blessé qui gémit, qui souffre,
Sans palmes.
Quelle colombe amante ne donne pas
son être
À l'aimé ?
Quel grand gibier sauvage délirant et
inquiet
N'obéit pas à son instinct ?

(...)

Ton cœur supportera
Inca,
Notre vie errante
Dispersée,
Sans exagérer, encerclée par le danger,
en des mains étrangères,
Piétinée ?

Tes yeux qui blessaient comme des
flèches de fortune,
Ouvre-les;
Tes mains magnanimes
Étends-les;
Et rendus plus forts par cette vision
Dis-nous adieu

AU PATRIARCHE, INCA ATAHUALPA
TRADUCTION D'ODI GONZALES, 2013

Quel arc-en-ciel néfaste est ce noir
arc-en-ciel
qui s'élève?
Un affreux éclat de lumière apparut à
l'aube
pour harceler Cuzco
Une pluie de grêle irrépressible s'abat

sur tout

Mon cœur en avait déjà le
pressentiment
encore et encore
Et dans mes rêves aussi, troublé,
submergé,
J'observai le funeste frelon de la mort,
fatalité, infortune

(...)

Ils disent que sa ferme dentition
commence déjà à être rongée,
mal insupportable
Ils disent que déjà se voilent les yeux
resplendissants
du grand patriarche

Ils disent que déjà s'est glacé le grand
cœur
d'Atahualpa
Ils disent que dans les quatre
seigneuries on le pleure
au point de s'essouffler

Ils disent que l'épais brouillard est déjà
descendu
obscurcissant
Ils disent que déjà la mère lune rétrécit
comme si elle allait renaître
Et ils disent que déjà tout sombre
dans le chagrin

Ils disent que la terre elle-même refuse
d'accueillir en son sein
son Seigneur
comme si lui faisait honte le cadavre
de celui qui l'a aimée,
comme si elle avait peur de
l'engloutir,
de submerger son gardien

(...)

Souffrante, contrite; le cœur blessé,
sans apaisement
Quelle demoiselle, quelle colombe ne
prendrait pas soin
de son galant ?
Et quel cerf rustre et passionné
ne se laisse pas entraîner par ses
pulsions ?

(...)

Ceux qui furent effleurés
par ses dix doigts qui façonnent
Ceux qui furent entourés de ses bras,
protégés par son cœur
Ceux qui furent couverts
de la fine maille de son torse
pleurent avec des cris
de veuves plaintives

(...)

Régis par une main qui nous réunit
dans la douleur,
dispersés
Etourdis, aliénés, sans jugement,
isolés,
Contemplant notre corps sans ombre
nous sanglotons
Sans avoir recours à personne
entre nous, nous délirons

Ton cœur permettra,
grand patriarche,
que nous déambulations sans
direction dispersés
Séparés; en des mains étrangères,
humiliés?

Accepte d'ouvrir tes yeux
qui irradient de la lumière
Étends sur nous
tes mains généreuses
Et dis-nous, reconfortés par ce bon
signal: revenez!

* Odi Gonzales. *Élégie à l'Inca Atahualpa. Premier document de la résistance inca (XVIème siècle)*. Lima, Pakarina Editores, 2014. Le livre et une exposition allusive furent présentés dans le Centre Culturel Inca Garcilaso du Ministère des Affaires Étrangères, faisant partie du cycle *La république des poètes. Anthologie vivante de la poésie péruvienne 2014-2021*.

AUGUSTO SALAZAR BONDY LE DEVENIR DES IDÉES DANS LE PÉROU CONTEMPORAIN

Pablo Quintanilla*

On vient de rééditer, dans un même volume, deux des livres les plus importants de l’intellectuel péruvien aux multiples facettes, Augusto Salazar Bondy (1925-1974)¹, dont la pensée se place principalement à l’intersection entre la philosophie de l’histoire, la philosophie politique et l’histoire intellectuelle dans le Pérou contemporain.

En 1968, Salazar Bondy publie au Mexique le livre *Existe-t-il une philosophie de notre Amérique?*, ce qui crée un débat qui s’articule à partir du Congrès National Argentin de Philosophie de 1970, que l’on pourrait considérer comme le moment fondateur de la philosophie de la libération. Dans ce congrès se sont retrouvés quelques philosophes latino-américains préoccupés par le rôle idéologique que la philosophie pourrait avoir dans nos pays, ce qui, d’après eux, aurait plus d’effets négatifs que positifs.

Maintenant, presque un demi-siècle après que ces idées aient été originellement conçues et exposées, il est possible d’avoir une approche plus académique, objective et moins viciée politiquement et idéologiquement. Ces idées, comme pour toute proposition intellectuelle, sont sujettes à élaboration, révision et amélioration. Néanmoins, je considère qu’il y a dans les idées proposées par Salazar Bondy et par les autres auteurs mentionnés un noyau de vérité car la production intellectuelle peut facilement devenir un mécanisme d’aliénation, non seulement dans le sens politique —qui est tributaire de Marx, Feuerbach et Hegel— sinon dans un autre sens, différent mais associé à celui-là. Wittgenstein pensait aussi que la philosophie pouvait devenir un instrument d’auto-mensonge quand elle nous amène à nous poser des questions qui n’ont pas de rapport avec notre réalité, aussi bien personnelle que sociale. Quand ceci arrive, les philosophes deviennent des répéteurs d’idées d’autrui, mais avec d’autres objectifs et à d’autres moments, et pour cela ils ont besoin d’un type de thérapie intellectuelle qui est précisément celle qui nous amène à réfléchir sur le rôle de la philosophie dans nos vies ainsi que sur notre rôle dans la philosophie.

Salazar Bondy a eu aussi un rôle important en tant qu’historien de la philosophie péruvienne. Ses divers centres d’intérêts ont convergé dans ce sens, car il eut l’idée de reconstruire les idées philosophiques au Pérou en tenant compte de ses propres éléments créatifs, et en les différenciant des positions qui n’étaient qu’une copie ou de celles reçues de pensées venues d’autres pays. De la même façon, il a considéré qu’il était important de montrer le flux des idées en relation avec les processus



Alejandro Deustua, philosophe positiviste.



Le philosophe Mariano Iberico.

sociaux que vivait le Pérou de cette époque, ainsi que le contexte intellectuel qui dépasse la philosophie.

En 1954, Salazar Bondy publia un panorama historique de la philosophie péruvienne², et commença ainsi son travail comme l’un des historiens classiques de la philosophie au Pérou. Entre 1955 et 1959, il reçut le financement de l’Institut Panaméricain de Géographie et d’Histoire du Mexique pour élaborer une histoire des idées dans le Pérou contemporain, qui fut publié à Lima pour la première fois par Francisco Moncloa en 1965. Ce livre est la référence classique de la pensée philosophique péruvienne de la fin du XIX^e siècle jusqu’à la moitié du XX^e siècle, car il présente, avec beaucoup d’informations et étayé de textes de première main, les positions et les débats philosophiques de cette période, qui incluent aussi une interprétation de la dialectique intellectuelle subacente à ces discussions.

Lors de la première édition de ce livre de Salazar Bondy, il y avait peu de recherches sur le développement de la philosophie dans notre pays. Les meilleures sources qui existaient sur la période coloniale étaient les livres de Felipe Barreda Laos³. Sur toute l’histoire du Pérou, le livre *Sources pour l’histoire de la philosophie au Pérou* de Manuel Mejía Valera était l’ouvrage de référence obligatoire. La recherche de Mejía Valera traversa une série d’épreuves avant d’être publiée, ce qui est raconté par l’auteur dans sa « Note préliminaire ». Le brouillon principal de ce livre fut écrit en 1948,

mais son auteur fut pourchassé pour des raisons politiques entre 1950 et 1952 par la dictature du général Manuel A. Odría, et deux manuscrits de la recherche furent détruits successivement. Mejía Valera dut réécrire complètement le livre au Mexique et le termina seulement en 1961. Il est superflu de dire que cette lamentable situation a eu comme conséquence la perte en cours de route de beaucoup d’informations, raison pour laquelle le livre est bien plus un recueil de sources bibliographiques qu’une histoire des idées philosophiques au Pérou, comme le reconnaît l’auteur lui-même.

Le livre d’Augusto Salazar Bondy n’est pas seulement pionnier dans l’historiographie de la philosophie péruvienne, il a aussi l’intention de reconstruire les présupposés implicites chez les auteurs étudiés, et aussi de tracer une ligne de développement qui donne du sens et rend intelligibles les diverses étapes de la philosophie péruvienne. Dans ce livre, l’une des thèses centrales de Salazar Bondy est que jusqu’à la fin du XIX^e siècle la philosophie cultivée au Pérou était un implant des doctrines scolastiques européennes et, en général, des formes de pensée traditionnelle qui n’avaient pas vraiment de connexion avec notre réalité sociale ni avec la connaissance scientifique moderne. Il pense aussi que cette philosophie a eu un rôle idéologique de contrôle politique, aussi bien dans ce qu’on appellerait aujourd’hui la société civile que dans le milieu universi-

taire. Il considère ainsi que c’est seulement à partir du XIX^e siècle, immédiatement après la Guerre du Pacifique, quand le Pérou commence à se reconstruire et à se récupérer lentement et douloureusement, que surgit une génération de philosophes qui, aiguillés par le besoin d’appliquer les intuitions philosophiques aux problèmes concrets de la réalité nationale, tournent leur regard vers le positivisme français et anglais. Les positivisme et ses rémanences kantienne sont perçus à cette époque presque comme un instrument de libération face à la scolastique et ce que celle-ci représentait, et aussi comme une façon d’accéder à la connaissance scientifique et, finalement, comme une manière de transformer socialement le pays, rationnellement et efficacement, en suivant la promesse de sa devise «ordre et progrès». Ainsi donc, du point de vue de Salazar Bondy, la génération qui initie vraiment la réflexion philosophique au Pérou est celle des positivistes d’après-guerre. Les principaux auteurs sont Manuel González Prada (1848-1918), Alejandro Deustua (1849-1945), Joaquín Capelo (1852-1928), Jorge Polar Vargas (1856-1932), Alejandro Maguiña (1864-1935), Mariano H. Cornejo (1866-1942), Javier Prado Ugarteche (1871-1921), Clemente Palma (1872-1946), Manuel Vicente Villarán (1873-1918) et Mariano Iberico (1892-1974), entre autres. Ils puisent dans les sources aussi bien de la première génération des positivistes européens, dont le représentant le plus remarquable est certainement le français Auguste Comte, que de la deuxième génération, dont les principaux représentants sont Herbert Spencer, Boutroux, Taine et Guyau. Néanmoins, c’est cette deuxième génération, beaucoup moins restrictive que la première, qui a le plus d’influence sur eux.

Il est important de remarquer que la plupart de ces auteurs péruviens, qui ont reçu une éducation essentiellement traditionnelle et scolastique, et qui à un moment donné se sont tournés vers le positivisme, ont subi une deuxième révolution dans leur développement intellectuel. Avec l’arrivée du nouveau siècle, le positivisme fut remis en question de façon frontale par ce qu’on appelait en France le «spiritualisme», dénommé aussi «vitalisme» ou «intuitionnisme»,

et qui surgit comme une réaction contre la réaction que le positivisme représenta à son époque. Dans un premier lieu, la conversion du positivisme au spiritualisme commença avec Alejandro Deustua et les philosophes qu’il a le plus influencés, comme Mariano Iberico, Ricardo Dulanto (1896-1930) et Humberto Borja García (1895-1925). Mejía Valera considère que pour certains écrivains comme Clemente Palma, Alejandro Maguiña, Ezequiel Burga, Guillermo Salinas Cossio (1882-1941) et Juan Bautista de Laval (1887- 1970)⁴, ce qui détermine leur passage au spiritualisme est leur intérêt pour l’esthétique. L’argument est intéressant bien qu’il ne soit pas définitif, car certains d’entre eux se sont intéressés précisément à élaborer une théorie esthétique au style positiviste, comme Jorge Polar (1856-1941), qui a même écrit un manuel d’esthétique positiviste⁵ et qui n’a pas hésité à continuer à écrire de la poésie et à conserver sa foi catholique tout en défendant le positivisme. Il est vrai que Polar a ensuite rejeté cette posture, en soutenant qu’elle limitait sa vision du monde et l’ampleur de ses intérêts intellectuels⁶. Néanmoins, le fait qu’avant il n’ait pas considéré qu’il s’agisse de conceptions contradictoires démontre, d’une part, que le positivisme de la deuxième génération qui arriva au Pérou, d’inspiration évolutionniste dans la lignée de Spenser, était beaucoup plus ouvert que le positivisme comtien de la première génération. D’autre part, cela explique pourquoi le passage du positivisme au spiritualisme a pu être aussi fluide et si peu traumatisant pour cette génération de philosophes péruviens.

Les spiritualistes abandonnèrent la posture antimétaphysique du positivisme, ainsi que ce qu’ils considéraient alors comme un réductionnisme scientifique, pour préconiser et défendre l’existence d’une intuition créatrice qui, n’étant pas matérielle, permettait d’expliquer la liberté et l’autonomie de l’être humain. Pour cette raison, le concept de liberté devient primordial dans l’œuvre de nombre d’entre eux, spécialement Alejandro Deustua⁷. Les philosophes péruviens se sont familiarisés avec les spiritualistes français, et aussi avec des auteurs qui critiquaient le positivisme mais de courants philosophiques différents, tels que Dilthey, Nietzsche et William James, entre autres.

La «Génération de 1905», dont ont fait partie des auteurs tels que Francisco García Calderón (1883-1953), Víctor Andrés Belaunde (1883-1966) et Óscar Miró Quesada (1884-1981), a été aussi importante pour abandonner définitivement le positivisme. L’éloignement du positivisme, le contact avec les spiritualistes ainsi que la lecture d’autres philosophes de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, forment le contexte intellectuel qui a permis le développement des philosophes péruviens de la première moitié du XX^e siècle. Les plus importants d’entre eux sont probablement Mariano Iberico, Pedro Zulen (1889-1925) et José Carlos Mariátegui (1894-1930).

Iberico s’est surtout intéressé aux phénomènes de la beauté et de



Ancien cloître de l’Université Nationale Mayor de San Marcos.



Augusto Salazar Bondy, vers 1970.

la sympathie, et tout au long de son œuvre il a toujours cherché à capturer de façon conceptuelle, bien que pas de manière assez argumentative, la nature de l’esthétique. Il a été un philosophe au très bon style littéraire, original, et avec une culture philosophique vaste et profonde.

Zulen a été un vrai prodige de la philosophie. Issu d’un entourage pauvre et avec peu d’accès à la culture, il a étudié à l’Université Nationale Mayor de San Marcos, comme la plupart des auteurs cités, et a obtenu par la suite une bourse pour étudier à Harvard. Il a publié un livre de critique très bien argumenté contre Bergson, *La philosophie de l’inexprimable*⁸, où il développe ses objections contre un style plus intuitif qu’argumentatif, qui était à la mode

dans le milieu philosophique spiritualiste, et dont Iberico faisait partie. Postérieurement, il a écrit un livre de valeur sur l’histoire de la philosophie anglo-américaine de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle⁹. Dans ce livre, Zulen reconstruit de façon critique les origines de la philosophie britannique et du pragmatisme étasunien du XX^e siècle depuis son lien avec l’hégélianisme, afin de prendre parti pour une conception proche du néo-hégélianisme d’inclination pragmatiste de Josiah Royce.

Mariátegui n’a pas été un philosophe dans le sens traditionnel du terme. Par contre, il a abordé des problèmes politiques et sociaux avec un regard et un talent particulièrement philosophiques. Il est connu que cet auteur a lu Marx avec l’intention

d’appliquer certaines de ses idées, avec des aménagements, à la réalité péruvienne.

Tout au long de son livre, Salazar Bondy revoit chacun de ces auteurs avec une habileté aussi bien historique qu’analytique. Pour le premier, il établit une solide critique textuelle et reconstruit l’entourage intellectuel, social et politique où ses idées sont nées et se sont développées. Pour le deuxième, il emploie son entraînement argumentatif et analytique pour examiner, avec l’habileté d’un chirurgien, les positions explicites et les présupposés implicites des philosophes étudiés, en montrant leurs faiblesses et leurs originalités, ainsi que leurs points obscurs et leurs clartés.

Le livre de Salazar Bondy se termine par une révision des thèmes et des auteurs les plus importants dans la pensée péruvienne vers la moitié du XX^e siècle : le néo-thomisme et la pensée catholique non thomiste, la phénoménologie, la philosophie du droit, la philosophie de l’histoire et de la politique et la philosophie de l’art.

L’alliance entre le Congrès de la République et la Banque Centrale de Réserve du Pérou est particulièrement précieuse pour la publication d’un livre comme celui-ci. Il ne s’agit pas seulement d’un texte important pour comprendre l’histoire intellectuelle du Pérou récent, mais c’est aussi un beau livre, avec de belles photos d’époque et une excellente qualité d’impression.

* Il est Ph.D. en philosophie pour l’Université de Virginie, M.A. en philosophie pour l’Université de Londres, King’s College, et licencié en philosophie pour la PUCP. Il est éditeur d’*Essais de méta philosophie* (2009), coéditeur de *Développement humain et libertés* (2009) et de *Logique, langage et esprit*, volume 4 de la collection *Tolérance*. Il est coauteur de *Pensée et action : la philosophie péruvienne au début du XX^e siècle* (2009).

- 1 Il s’agit d’Histoire des idées dans le Pérou contemporain et d’Existe-t-il une philosophie de notre Amérique? Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República et Banco Central de Reserva del Perú, 2013. Cet article est un extrait résumé de l’étude préliminaire, que j’ai élaboré pour cette publication.
- 2 Salazar Bondy, Augusto, *La philosophie au Pérou. Panorama historique*, Washington D.C.: Union Panaméricaine. Édition bilingue en espagnol et anglais, 1954.
- 3 Barreda Laos, Felipe, *Vie intellectuelle de la Colonie (éducation, philosophie et sciences): essai historique et critique*, Lima: Imprimerie La Industria, 1909; *Vie intellectuelle de la Vice-royauté du Pérou*, Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L.J. Rosso, 1937.
- 4 Ibid., p. 155.
- 5 Polar, Jorge, *Notions d’esthétique*, Arequipa: Typographie Caceres, 1903
- 6 Polar, Jorge, *Confession d’un professeur d’université*, Arequipa: Typographie Cuadros, 1925.
- 7 Deustua, Alejandro, *Les idées d’ordre et de liberté dans l’histoire de la pensée humaine*, Lima: Casa Editorial E. R. Villarán, 1919.
- 8 Zulen, Pedro, *La philosophie de l’inexprimable. Ébauche d’une interprétation et d’une critique de la philosophie de Bergson*, Lima: Sanmarti, 1920.
- 9 Zulen, Pedro, *Du néo-hégélianisme au néoréalisme. Étude des courants philosophiques en Angleterre et aux États Unis de l’introduction de Hegel jusqu’à la réaction actuelle néoréaliste*, Lima: Lux, 1924.

ÉLOGE À EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ

César Ferreira*

Le remarquable écrivain né dans la ville de Jauja inaugure le cycle *Pérou : roman avec romanciers. Narration péruvienne contemporaine*. 2014-2021 au Centre Culturel Inca Garcilaso du Ministère des Affaires Étrangères

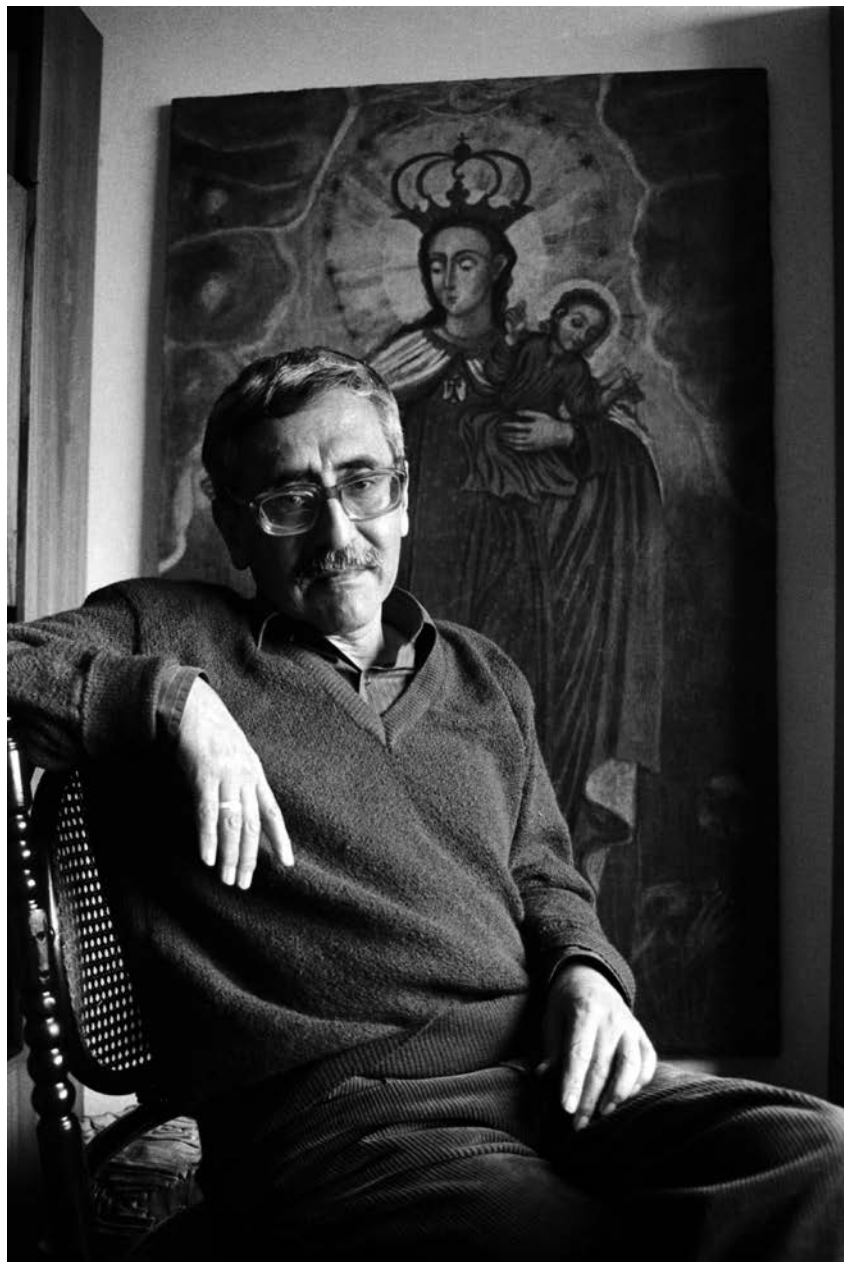
L'œuvre d'Edgardo Rivera Martínez est un cas à part dans le panorama des lettres péruviennes de nos jours. Pendant très longtemps ses livres ont été, au Pérou, une sorte de secret exquis pour plus d'un lecteur. Cela change néanmoins, quand il publie, en 1993, son roman *Pays de Jauja*. Aujourd'hui, plus de vingt ans après, tout le monde reconnaît que grâce à ce livre son auteur occupe une place privilégiée dans l'histoire du roman péruvien contemporain.

Rivera Martínez a alimenté sa vocation envers la littérature dès son plus jeune âge. Il est né à Jauja en 1933, au sein d'une famille de province de classe moyenne, et grâce à son effort il a eu accès à la stimulante bibliothèque familiale et à la musique classique. De même, il a connu de près la vie des paysans locaux, spécialement en ce qui concerne les mythes, la musique et la danse de cette zone des Andes Centrales. Jauja a été fréquentée, depuis le XIX^{ème} siècle jusqu'à la première moitié du XX^{ème}, grâce à son bon climat, par des malades de tuberculose venus de Lima mais aussi d'Europe. Ce fait aurait rendu propice la formation d'une petite société cultivée dont l'écrivain a fait pleinement parti jusqu'à la fin de ses études au collège. En 1951, Rivera Martínez entre à l'Université de San Marcos pour poursuivre des études de littérature. Il aura comme professeur Fernando Tola, dont l'influence sera décisive dans sa formation universitaire grâce à son intérêt pour le grec et la culture hellénique.

En 1957, il poursuit ses études à la Sorbonne. A Paris, parallèlement à une grande expérience de vie, il va préparer une thèse sur les voyageurs européens au Pérou. Après son retour au pays, il travaille comme professeur à San Marcos et publie ses deux premiers livres: *L'unicorne* (1963), qui réunit des récits à la thématique andine et de lignée fantastique, où ce fabuleux animal apparaît au milieu d'un village andin ; et *Le visiteur* (1974), une nouvelle qui brille par la présence de l'ange déchu, un personnage récurrent dans son œuvre. En 1978 paraît *Azurita*, volume qui inclut «Amaru», une nouvelle racontée par le mythique serpent andin et qui confirme la maîtrise de l'auteur pour ce genre littéraire bref. Son livre suivant, *Enonciation* (1979), qui réunit toutes ses nouvelles écrites jusqu'à ce moment-là, se caractérise aussi par la rigueur de son langage et son grand souffle mythique.

En 1982, la revue *Caretas* organise pour la première fois le concours «El cuento de las mil palabras». Parmi une centaine de participants, Rivera Martínez gagne le premier prix avec l'une de ses histoires les plus emblématiques: «Ange d'Ocongate». Il reçoit le prix des mains d'un ancien ami de San Marcos, Mario Vargas Llosa. Ce texte servira pour le titre de son livre de nouvelles suivant, en 1986, *Ange d'Ocongate et autres nouvelles*.

Pendant tout ce temps, il n'abandonne pas l'idée d'écrire un roman sur l'adolescence d'un jeune person-



Edgardo Rivera Martínez.

nage qui vit à cheval entre le monde andin et le monde occidental. C'est ainsi qu'au début des années 90, au milieu de la grande crise sociale que traverse le Pérou, Rivera Martínez écrit la vie et les avatars du jeune Claudio Alaya. *Pays de Jauja*, publié en 1993, reçoit très vite les éloges de la critique. Ce livre n'est pas seulement finaliste du concours Rómulo Gallegos au Venezuela, mais aussi, à la fin des années 90, il est choisi comme le roman préféré des lecteurs et de la critique péruviens.

Pays de Jauja est un roman qui rompt avec le regard dur et douloureux du monde andin péruvien. Sous la plume de Rivera Martínez, cette ancienne ville de la vallée du Mantaro se transforme en un lieu de rencontre entre les Andes et le monde occidental, un espace idyllique où vivent en cordiale harmonie des personnages venus de différents endroits. Dans *Pays de Jauja*, la légende des *amanus* [serpents ailés] partage le même scénario que les mythes classiques; la musique de Mozart s'écoute en même temps que les rythmes andins; et les paroles des *huaynos* [chansons andines] sont

récitées avec la poésie de Vallejo. Au milieu de ce nouveau métissage cosmopolite, la voix de Claudio précède un dialogue intense et enrichissant entre les divers personnages du livre, souvent nuancé par de fines touches d'ironie et d'humour. Grâce à ce grand roman, Jauja est un espace mythique pour l'imaginaire péruvien de nos jours, car depuis son regard nostalgique se cache la revendication de la configuration d'un nouveau métissage pour toute la société péruvienne. Il s'agit vraiment d'un livre qui, à partir de l'utopie, parie pour un pays possible: un lieu où tout le temps «le soleil [brille] et l'air est limpide et très clair», comme disent les derniers mots du récit.

Jauja est aussi le scénario du *Livre de l'amour et des prophéties*, écrit en 1999. Dans ce roman, Juan Esteban Uscamayta est le héros d'une aventure vitale dont les lignes d'action appartiennent à divers registres qui vont du surnaturel et le sublime jusqu'à l'érotisme et l'humour. Cela permet que le livre soit non seulement une sorte de grande comédie sur les coutumes de province, mais également que Jauja

soit un lieu pour l'expérience affective et existentielle de son personnage principal.

Dès lors, la bibliographie de Rivera Martínez n'a pas cessé de croître de façon significative. Souvenons-nous, par exemple, de la nouvelle édition de ses nouvelles parue en 2000, *Cité de feu*, qui en plus de nous offrir les versions définitives de *Le visitant* et *Cité de feu*, contient aussi le récit *Un vieux monsieur dans le brouillard*. Celui-ci est un texte qui fait revivre le mythe d'Icare et confirme, en même temps, le singulier portrait que l'auteur fait d'une Lima mi énigmatique mi décadente. Souvenons-nous aussi du recueil de toutes les nouvelles de Rivera Martínez, *Nouvelles des Andes et du brouillard*, de 2008.

Récemment, en 1999, parut le troisième roman de Rivera Martínez, *Journal de Sainte Marie*. Ici, par le biais du journal intime de Felicia de los Rios, l'écrivain explore une nouvelle fois l'heureuse conjonction entre la culture occidentale et les traditions andines. Le texte réussit le pari de raconter, d'un point de vue féminin, les avatars d'une adolescente, son éveil sexuel et son apprentissage artistique. Dans ce sens, l'axe central du récit est l'élaboration d'un univers poétique où prime la jouissance pour la vie au milieu des voix de Vallejo et d'Eguren, de Sapho et de García Lorca. A celles-ci s'unissent les rythmes du *yaravi* [mélodie d'origine inca] et la *tunantada* [danse traditionnelle de Jauja]. Et pour établir d'autres rapprochements avec son monde artistique, on peut mentionner Mariano de los Rios, le héros de *A la lumière de l'aurore*, publié en 2012. Dans ce dernier roman, après plusieurs années d'absence, le personnage retourne dans sa maison de Soray, un petit village andin.

C'est là qu'il passe toute la nuit, mi endormi mi éveillé, à dialoguer avec les fantômes d'amis, de membres de sa famille et de ses ancêtres. Nous sommes à nouveau face à un récit initiatique, chargé de nostalgie et de mélancolie, où l'idée d'un fusion harmonieuse entre la culture andine et le monde occidental n'est jamais abandonnée. On peut rajouter à cela deux caractéristiques de l'écriture de Rivera Martínez : une voix intimiste et réflexive et une prose d'un grand souffle lyrique.

Rivera Martínez, pour résumer, possède un univers propre dans les lettres péruviennes actuelles; non seulement parce qu'il a réussi à écrire et inscrire la ville de Jauja dans notre imaginaire collectif, mais aussi parce que son œuvre parie toujours pour un pays multiculturel, doté d'un métissage nouveau et nécessaire. L'accueil dont jouit cette idée parmi ses nombreux lecteurs nous rappelle qu'au Pérou ceci est encore une tâche à poursuivre.

* Critique littéraire, professeur de l'Université de Wisconsin et coauteur de *Mondes d'Alfredo Bryce Echenique* (1994), *Harcellements envers Julio Ramón Ribeyro* (1996), *L'œuvre d'Edgardo Rivera Martínez* (1999), *De l'andin à l'universel: Edgardo Rivera Martínez: Nouvelles lectures* (2006), *Pour lire Luis Loayza* (2009) et *La parole selon Clarice Lispector: Approches critiques* (2011).

L'ATLAS DU PÉROU DE MARIANO FELIPE PAZ SOLDÁN LA GÉOGRAPHIE COMME L'UN DES BEAUX-ARTS

Une réédition en facsimilé et une exposition itinérante célèbrent le prochain cent cinquantième anniversaire de la publication du premier atlas intégralement consacré à la géographie du Pérou



Pérou. Lithographie à partir d'une photo d'Émile Garraud. Atlas géographique du Pérou (Atlas géographique du Pérou), de Mariano Felipe Paz Soldán.



Îles de Chincha.



Port de Huanchaco. En bas: Vue de Moquegua.



L'œuvre géographique de Mariano Felipe Soldán (Arequipa, 1821-Lima, 1886) est considérée comme la plus remarquable du Pérou du XIX^{ème} siècle. En 1865, l'éminent chercheur élabore à Paris la première carte complète du Pérou républicain, illustrée de belles vignettes. Cette carte fut accueillie avec maints éloges par le milieu académique de l'époque et reçut un prix lors de l'Exposition Universelle de Paris en 1867. En cette même année 1865, Paz Soldán édita son œuvre principale, l' *Atlas géographique du Pérou*, premier de ce genre dans le pays. Dans ce travail se combinaient les derniers apports géographiques péruviens et l'avancée technologique des imprimeries françaises. Par son ampleur et la qualité exceptionnelle de son impression lithographique, l'Atlas doit être considéré comme une œuvre monumentale. Il contient plusieurs planches qui furent lithographiées pour la première fois à partir d'images photographiques prises par Garreaud et Helsby.



M. F. Paz Soldán.

Au Pérou, au tout début de la république, on vit la nécessité de réaliser des relevés topographiques et des cartes dans le but de promouvoir une nouvelle organisation territoriale. Dans ce contexte, l'œuvre de Paz Soldán aida à avoir pour la première fois une connaissance réelle du territoire péruvien, à toutes les échelles: villes, provinces, et départements. Il s'efforça aussi de délimiter les frontières du pays et il aida à la gestion du territoire, en offrant aux autorités et aux fonctionnaires les importants résultats du travail géogra-

phique effectué pendant les premières années de la république.

Rééditer, 150 ans après, ce véritable bijou bibliographique comble une carence importante dans l'histoire de la géographie péruvienne et rend justice à un illustre péruvien. La tâche, à charge de l'Université Nationale Mayor de San Marcos, l'Ambassade de France et l'Institut Français d'Études Andines, sort de l'oubli un monument éditorial du XIX^{ème} siècle qui nous permet de comprendre une époque et de continuer à étudier le Pérou d'une façon méthodique et innovatrice comme le fit Mariano Felipe Paz Soldán. Le Centre Culturel Inca Garcilaso du Ministère des Affaires Étrangères se joint à ce valeureux effort avec l'exposition «La géographie comme l'un des beaux-arts. L'Atlas du Pérou de Mariano Felipe Paz Soldán». Celle-ci aspire à être itinérante et s'inscrit aussi dans la perspective de la prochaine commémoration du bicentenaire de la naissance de la République.



En haut: Tableau général d'altitudes comparatives du Pérou. En bas, à gauche: Vista de la calle de Mercaderes [Vue de la rue des Marchands], Lima. En bas, à droite: Vue générale d'Arequipa.



JAIME MAMANI: RARA AVIS

Oswaldo Chanove

Approche de la peinture d'un artiste singulier qui explore les domaines de l'onirique et du mystérieux.

La première chose que l'on pense lorsqu'on est confronté à l'œuvre de Jaime Mamani (Puno, 1964) est qu'il s'agit d'une anomalie sur la route de la peinture péruvienne. Mais alors surgit l'argument fallacieux: tout véritable artiste est une anomalie. Il doit en être ainsi. Bien qu'il soit nécessaire de considérer qu'en ces temps où «l'authentique» ose confronter ou assumer l'authenticité en manipulant le faux, on ne peut préciser avec une conviction suffisante quel type d'anomalie est la forme mutante qui s'imposera de façon consistante. Par ailleurs, les formes qui ont plutôt misé sur la réplique confortable des procédés de l'artistiquement correct ne surprennent plus et cela, bon, ne semble pas précisément être le meilleur des indicateurs.

Ce qui attire le plus l'attention, ce n'est pas que Jaime Mamani ait penché pour une quelconque innovation routinière de l'avant-garde contemporaine, mais le fait qu'il n'ait pas non plus opté pour la toujours vertueuse tradition. Car même si sa dette envers Jérôme Bosch et d'autres maîtres de l'époque est infernale, il y a quelque chose d'extrêmement inquiétant dans son choix de ne pas faire appel au *fox-trot* du postmodernisme (et avoir un coup de pinceau paradoxal, ou sarcastique, ou humoristique, et insérer l'incolérent et réinterpréter et altérer et reconvertir). Parce qu'en regardant ses tableaux, on est tenté de jurer que Jaime Mamani est un maudit (et authentique) disciple a posteriori (pour plusieurs centaines d'années) des délirants génies de la vieille Flandre. Et on se demande alors comment on a trouvé ici, dans ce Pérou qui recherche la nouveauté d'une façon si acharnée, cette œuvre à la vision si infernalement médiévale.

L'histoire de Jaime Mamani, si on se laisse guider par ce que disent les gens, résulte aussi quelque peu particulière. Son père, contremaitre, déménageait souvent avec toute sa famille, pendant des mois, le temps que durait la construction de l'éventuelle petite maison dans la banlieue d'Arequipa. Le petit Jaime vagabondait alors dans les pièces récemment stuquées, seulement recouvertes d'enduit. Jusqu'à ce qu'un jour l'architecte constructeur Carlos Maldonado et son épouse Angelita passèrent par là et ils furent bien surpris. Le *living*, le salon et la salle à manger, la cuisine, les chambres et même les trois salles de bain étaient recouvertes de scènes méticuleusement tracées au charbon végétal. Un univers équidistant.

Plus tard, quand finalement, stimulé par les encouragements du couple, il entra à l'École des Arts de l'Université Nationale de San Agustín d'Arequipa, il continua d'enregistrer ces images qui jaillissaient spontanément mais, faute de murs, il dut se contenter de quelques archaïques cartonnés qu'il trouva par là. «C'est mon journal», répondait-il laconiquement quand quelqu'un posait des questions.

Jaime Mamani, inévitablement, est un type bizarre. Un jour quelqu'un le regarda fixement avec impertinence: «Tu es identique à Data, le personnage de Star Trek». Oui, répondit Jaime, sans sourire. Bien sûr, cette similitude ne se réfère pas tant à un cœur mathématique qu'à cette qualité d'être un peu martien, de ne pas appartenir complètement à cette géographie coordonnée et temporelle. Les yeux, principalement, trahissent cette situation. Des yeux semblables à ceux des personnages de ses peintures ou de ses dessins. Des êtres qui ne regardent jamais le point où se rejoignent les lignes de la perspective, mais dans une autre direction. De quel côté? Qui sait. Mais ce qui est certain, c'est que Jaime Mamani n'a pas le regard inquisiteur et perçant de quelques artistes hyperactifs, ni les globes oculaires lumineux des méditatifs. Il y a plutôt quelque chose d'ancien, qui remonte peut-être à l'époque où les poissons et les reptiles gouvernaient un monde de primates fuyants.

Mais au-delà de choisir un imaginaire d'un quelconque sous-monde, ce qui attire le plus l'attention c'est cette recherche sur



Il y a quelqu'un? 2010. Huile sur bois



Figure. 2000. Huile sur toile.

un vieux thème d'importance: la relation entre l'humain et l'animal. Un énorme pourcentage de l'œuvre de Jaime Mamani montre des êtres humains déployant un certain type d'animalité, peut-être au moyen d'une paire d'ailes pas du tout angéliques, ou simplement en montrant des viscères animés. Mais ici l'humain ne se sent ni menacé ni tourmenté par la conscience de l'extrême substantialité avec des êtres d'une autre espèce. Comme l'indiquent les visages étonnamment impassibles, se manifeste plutôt une ancienne reconnaissance de cette communauté d'âme et de corps. Le monstrueux est l'aberrant. Mais si on accepte le monstrueux comme le vrai, le monstrueux révèle alors une beauté cardinale.

Dans beaucoup d'endroits les contestataires et autres, qui continuèrent la tradition de l'avant-garde, se sont rebellés en optant pour les inévitables *performances*, les installations, pour les diptyques et triptyques de grand format, suivant la leçon de quelques maîtres de la seconde moitié du XX^e siècle. Cela se travaille aussi avec une technique mixte, ce qui amène très naturellement à écraser le subtil et à laisser fleurir glorieusement l'emphatique et l'explicite. Jaime Mamani n'a pas l'habitude de parler de cet aspect. C'est un type essentiellement réservé. Mais sans aucun doute il ne semble intéressé par aucun des nombreux groupes d'artistes qui animent la vie culturelle de la deuxième ville du Pérou. Il a exposé, oui, mais avec tellement de discrétion



La tentation d'Euphrasie. 2010. Huile sur toile.

tion que quand on lui demande il fait un geste énigmatique. En général, dit-il, les gens viennent le chercher dans une maison en sillar [roche volcanique claire], à quelques mètres de la place d'Armes d'Arequipa, où il travaille comme graphiste. Ce qui se passe, dit-il, c'est qu'il y a quelque temps il devait déménager son atelier, ses toiles, mais quelque chose s'est passé, il se passe toujours quelque chose, et il est resté avec tout le matériel emballé. Il travaille donc maintenant ses idées, non plus dans

ces carnets cartonnés, mais avec l'ordinateur portable qui est sur son bureau. Et ces personnages dont on ne sait pas si ce sont des démons intérieurs ou s'ils sont simplement la forme sous laquelle Jaime Mamani nous reconnaît, nous qui déambulons par là. Parce que c'est certain, nous sommes tous trop bizarres.

Rara Avis. Retrospective de la peinture de Jaime Mamani dans la galerie du Centre Culturel Inca Garcilaso du Ministère des Affaires Étrangères, du 25 septembre au 9 novembre.

TEÓFILO HINOSTROZA AU COEUR DES ANDES

On commémore le centenaire de la naissance de l'un des maîtres de la photographie andine.

Teófilo Hinostroza est né à Colcabamba, petit village de Huancavelica, en 1914. Là, il fut élevé par sa mère, Faustina Irrazábal. Quand il eut 15 ans, ils déménagèrent pour aller à Huancayo, où Hinostroza termina ses études secondaires, en même temps qu'il travaillait comme assistant dans le studio de photographie de Fortunato Pecho, auprès de qui il apprit le métier. En 1937 il s'affranchit et établit son propre studio, qui fonctionna jusqu'en 1985 dans la rue Real, sous le nom de «Foto El Arte».

En plus de réaliser les portraits photographiques habituels pour les clients de son studio, Hinostroza en profitait pour faire le tour des villages voisins et, avec son appareil photo, il captait paysages, monuments et, surtout, des moments de vie, coutumes et traditions du monde paysan. Sa maîtrise du quechua lui permettait de communiquer étroitement avec les gens. Ses photographies révèlent, de ce fait, une composition impeccable et un savoir-faire épuré en ce qui concerne le maniement des jeux de lumière et d'ombre. «Il faut capter les images du Pérou profond», disait l'artiste lui-même, s'imposant une tâche qu'il poursuivit pendant plus d'un demi-siècle. Cela lui permit de laisser le plus précieux recueil photographique de la région centrale du Pérou, en plus de photographies notables d'autres lieux qu'il visita occasionnellement.

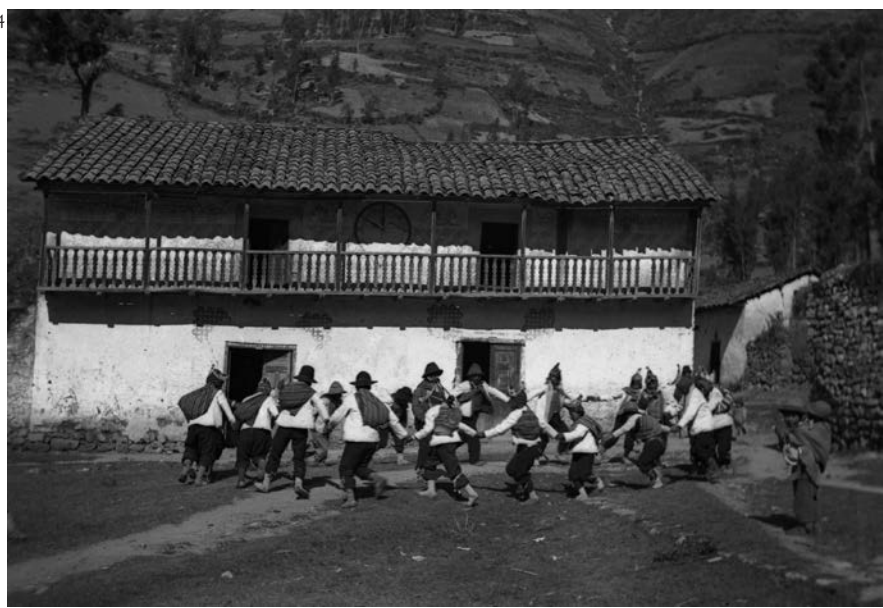
Ce talent de voyageur avait aussi à voir avec l'autre passion qu'Hinostroza cultiva pendant toute sa vie: la musique. Il jouait de la quena depuis qu'il avait 5 ans, ce qui lui valut de recevoir le prix national de musique. Il forma le Centre Musical Andin, qui fut très bien accueilli dans plusieurs villes du pays, et fut pendant de longues années professeur de musique et de danses à l'Universidad del Centro. En 1975, la BBC de Londres enregistra et diffusa une de ses présentations.

Passionné par toutes les manifestations culturelles andines, Hinostroza arriva à établir une solide amitié avec José María Arguedas, qui apparaît sur plusieurs photographies prises dans son studio. Dans les années 50, il a même fait quelques documentaires en format 16mm, dans lesquels il a enregistré les tâches communales et les fêtes religieuses, et qui font partie d'un autre matériel filmique important qui reste encore inédit, à l'exception de «Tarpuy» (1959), qui montre les semailles de la pomme de terre à Nahuinpuquio, et qui fut montré une fois à Lima, dans le Musée National de la Culture Péruvienne.

L'héritage d'Hinostroza constitue donc un témoignage visuel de grande valeur sur une époque et dans un espace tournant autour de la culture andine. On disait de lui, non sans raison, qu'il était «le Chambi du Centre». Hinostroza mourut à Huancayo en 1991. Son œuvre serait peut-être tombée dans l'oubli sans sa fille Zoila, qui



Procession de la Vierge, vers 1970.



1. Joueur de cornet avec *wacrapuco*, instrument musical fait de cornes. Huancayo, 1958. / 2. Fête des Rois Mages. Huancavelica, 1982. / 3. Autoportrait, vers 1945. / 4. Fête du Corpus Christi. Colcabamba, 1958. / 5. Musicien avec tuba, vers 1980.

garde jalousement les archives de son père. Il y a dix ans, Servais Thissen, photographe belge établi dans notre pays et passionné par la culture péruvienne, eut l'occasion de la connaître,

de réviser les négatifs et de scanner une série de vues. L'effort s'est traduit par une première exposition réalisée à Lima, et par la publication d'un livre de grande valeur en 2008. À l'occa-

sion du centenaire de sa naissance, le Centre Culturel Inca Garcilaso du Ministère des Affaires Étrangères lui a rendu hommage avec une rétrospective à vocation itinérante.

JOSÉ MIGUEL OVIEDO ENTRE LA RÉFLEXION ET LA PASSION

Guillermo Niño de Guzmán*

Le célèbre critique littéraire, narrateur et professeur, publie le témoignage de sa vie.

À ses 80 ans, José Miguel Oviedo nous a surpris avec un livre inhabituel, d'une grande profondeur, qui nous en dit beaucoup sur ses allées et venues dans le monde des lettres, mais aussi sur son itinéraire privé. *Une folie raisonnable: mémoires d'un critique littéraire* (Lima: Aguilar, 2014) est l'histoire lucide et passionnée d'une vocation personnelle et en même temps un intéressant témoignage de première main sur une époque cruciale dans le développement de la littérature latino-américaine. Néanmoins, il s'agit avant tout de la confession d'un auteur qui scrute son passé et dévoile ses pulsions les plus intimes —parfois avec une certaine impudeur, mais toujours avec honnêteté— stimulé par un besoin de révélation (dans ses deux sens, c'est à dire, montrer ce qui est caché et aussi découvrir une vérité irréfutable), qu'on ne peut probablement atteindre qu'au moyen de l'écriture.

Pour ceux qui ne connaissent pas ses antécédents, il faut rappeler que l'érudit péruvien est considéré comme l'un des critiques littéraires les plus remarquables d'Amérique Latine. Il a commencé dans ce domaine très jeune, quand son intérêt pour le théâtre s'est éveillé. Curieusement, il a débuté dans le métier comme auteur et non pas comme critique. Il a écrit une pièce appelée *Prwonena*, qui a gagné un concours de dramaturgie en 1957. Dans ses mémoires, il évoque ce moment et transmet l'émotion qu'il a sentie quand Sebastián Salazar Bondy, un des écrivains et journalistes culturels les plus importants de cette époque, membre du jury, est allé chez lui à Santa Beatriz pour lui annoncer l'heureuse nouvelle. Cette rencontre a marqué le début d'une amitié intime. Salazar Bondy, de dix ans son aîné, devint son mentor intellectuel et le poussa à écrire dans des journaux. C'est ainsi qu'Oviedo a été critique théâtral pour le journal *La Prensa* et, plus tard, dans le supplément dominical du journal *El Comercio*, où il a élargi son champ d'action à toute la littérature.

En revenant sur cette époque d'apprentissage, l'auteur médite sur son audace de jeunesse —il était encore étudiant à l'université— et l'enthousiasme avec lequel il essaya de rattraper son manque d'autorité et d'expérience pour accomplir sa tâche en tant que critique. Conscient de la responsabilité, il s'est adonné à une lecture intense et disciplinée pour écrire les articles qui devaient paraître toutes les semaines. Et s'il a été capable de maintenir ce rythme pendant quinze années pour le *Dominical*, c'est parce qu'il avait trouvé sa vocation. «De façon fortuite et sans préméditation, je suis devenu critique littéraire —dit-il dans son livre— et j'ai découvert que c'était ce que j'aimais le plus et que je pouvais le faire de manière régulière. La pratique devint peu à peu un métier, une attitude, un rôle à jouer presque sans que je m'en aperçoive». De même, il s'est rendu compte qu'«être poète, être romancier, spécialement dans le Pérou de cette époque, était synonyme d'assumer une vocation singulière, passagère et improbable. Que dire, alors, de la vocation d'être critique littéraire? [...] On



José Miguel Oviedo. Photo de l'Institut Cervantès de New York.

peut peut-être la comprendre comme une forme de folie, une forme de folie raisonnable, dont la réalité et les perspectives intéressaient peu de personnes, ce qui la rendait plus tolérable.

Sans aucun doute, les exigences propres au journalisme ont influencé de manière décisive la gestation de son style, l'un des plus clairs, fluides et accessibles de la critique littéraire moderne (dans la même lignée qu'une figure de la taille d'Edmund Wilson). Oviedo est, en ce sens, un oiseau rare qui, en plus, comme un poisson dans l'eau, se meut aussi bien dans le domaine académique que dans le domaine littéraire. A la différence de la plupart de ses collègues du milieu académique, il expose ses idées très clairement, sans avoir recours au jargon cryptique ni aux modèles d'analyse incompréhensibles pour les non-initiés. Sa prose, qui jaillit avec naturalité et précision, facilite la stimulation de la curiosité et la compréhension du lecteur.

Bien sûr, cette simplicité n'implique aucun sacrifice quant à la rigueur et la profondeur de ses jugements. Au lieu de démonter une œuvre avec le sang-froid d'un taxidermiste, Oviedo opte pour une optique où la réflexion se mêle à la passion. Il examine l'usage de certains mécanismes formels, mais sans perdre de vue que leur valeur réside dans leur capacité à donner une consistance expressive à l'imagination créatrice de l'auteur. Il explore aussi les motivations sous-jacentes présentes dans un texte, et il crée des liens entre les résonances significatives de celui-ci. Son énorme intérêt pour d'autres formes d'art (le cinéma, le théâtre, la peinture, la sculpture, la photographie, le jazz) lui permet d'établir des associations qui enrichissent son travail critique.

En 1970, Oviedo fait imprimer le livre *Mario Vargas Llosa: l'invention d'une réalité*, un essai biographique et critique qui analyse et découvre la signification profonde des clés créatrices du romancier (selon nous, la meilleure étude publiée sur notre Prix Nobel). Quelques années plus tard, il part aux États Unis, où il a continué la prometteuse carrière de professeur qu'il avait commencée à l'Universidad Católica. Ce fut une décision transcendante, car elle changea le cap de sa vie et de son parcours professionnel. Sa nouvelle situation (il fut professeur à l'UCLA et à l'Université de Pennsylvanie) lui permit, entre autres, de réfléchir à un défi sans précédents pour un chercheur : la préparation d'une *Histoire de la littérature hispano-américaine* (1995-2001), un travail ambitieux composé de quatre volumes et qui est aujourd'hui une œuvre de référence indispensable dans cette discipline. C'est une véritable prouesse si on tient compte du fait qu'à cause de la tendance actuelle à la spécialisation, ce genre d'entreprise dépasse généralement les compétences d'un seul auteur.

Une folie raisonnable constitue un précieux témoignage sur une époque singulière. L'auteur y reconstruit une Lima qui n'existe plus, celle des années cinquante et soixante, où se sont réunis plusieurs des grands écrivains, artistes et intellectuels les plus importants du Pérou contemporain. Oviedo trace des portraits vifs et émouvants d'amis très proches tels que Sebastián Salazar Bondy, José María Arguedas, Blanca Varela, Fernando de Szyszlo, Abelardo Oquendo, Luis Loayza et Mario Vargas Llosa, entre autres. Il nous offre aussi une vision privilégiée de la naissance du «boom» latino-américain et de ses principaux représentants (en

plus de Vargas Llosa, Oviedo se lia d'amitié avec García Márquez, Cortázar et Fuentes). Après tout, ils ont été des compagnons de route, auxquels il a consacré d'influents travaux critiques. Le récit est rempli d'anecdotes, comme celle qui raconte sa rencontre avec Borges, qu'il admirait, et qu'il a l'honneur d'aider en tant que guide d'aveugle lors de ses promenades dans les rues de Buenos Aires.

Un aspect fondamental de ce volume autobiographique est son caractère introspectif, la confrontation d'un passé à partir de la perspective que donne le présent. Oviedo n'ignore pas qu'évoquer les actions d'une vie implique un pourcentage d'invention, même de façon involontaire. Néanmoins, cette condition inévitable paraît avoir donné de l'élan à son envie de raconter (n'oublions pas qu'il a aussi écrit trois livres de fiction). En dehors du milieu intellectuel, ces mémoires supposent un effort majeur pour comprendre le sens d'une existence qui, pour le meilleur ou pour le pire, a été essentiellement livresque (Salazar Bondy lui avait déjà fait remarquer dans sa jeunesse «Ta vie manque d'aventures»).

Une folie raisonnable est la déclaration extrême d'un écrivain qui, jetant un regard rétrospectif sur sa vie, constate qu'il a vécu beaucoup d'expériences de manière auxiliaire, à travers le sortilège de la littérature. Il s'ensuit qu'il représente le geste final d'un homme qui, dans le dernier trajet de son existence, décide de régler ses comptes avec lui-même et, grâce à la magie de l'écriture, d'atteindre l'impossible: réinventer sa vie.

* Il a publié les livres de récits *Chevaux de minuit* (1984), *Une femme ne fait pas un été* (1995) et *Quelque chose que tu ne seras jamais* (2007).

TEXTES ESSENTIELS D'ANTONIO CORNEJO POLAR

On a réuni un choix de textes* de grande valeur du célèbre critique et maître universitaire. Selon le chercheur Raúl Bueno, «la catégorie 'hétérogénéité' proposée par Antonio Cornejo Polar il y a presque 20 ans, est l'un des plus puissants recours conceptuels que l'Amérique Latine utilise pour s'interpréter elle-même». Voici un extrait —*Esquema de la pluralidad* [Schéma de la pluralité]— d'un essai clef de Cornejo Polar (Lima, 1936-1997) lui-même, ex directeur de la Maison de la Culture du Pérou et recteur de l'Universidad Nacional Mayor de San Marcos, et par ailleurs fondateur de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* [Revue de Critique Littéraire Latino-américaine].



Antonio Cornejo Polar.

leurs moyens d'expression (écriture/oralité), jusqu'au type de structure économique-sociale distinct qui les

sous-tend. Il est probable que la meilleure façon de fixer nettement ces limites, pour établir la nature interne de chaque système et pour définir sa stratification intérieure, soit l'étude détaillée du mode de production littéraire qui fonctionne prioritairement dans chacun d'eux et de la manière dont ils s'inscrivent dans le contexte différencié de la réalité sociale. Dans cet ordre de choses on ne peut remettre en question le fait que les instances productives, les langues et les pratiques littéraires, les circuits de consommation changent d'un cas à l'autre; finalement l'aspect institutionnel, les fonctions et les valeurs littéraires changent et en conséquence le concept même de littérature s'en trouve modifié. Des valeurs comme l'originalité ou la modernité sont privilégiées comme telles dans le système de la littérature érudite, mais disparaissent presque complètement dans les autres, tandis que la fonction mythico-apaisante qui régit encore un secteur de la littérature quechua n'a pas de capacité d'organisation à l'intérieur du premier système, par exemple.

Cette diversité est sans doute le grand défi que doivent affronter la critique et l'histoire littéraires au Pérou. Il est indubitable que jusqu'à aujourd'hui leur équipement théorico-méthodologique répond aux exigences de l'étude de la littérature érudite, mais il est aussi indubitable que manquent des alternatives pour travailler sur les autres systèmes et —évidemment— intégrer la globalisation de tous comme des signes distincts d'une histoire dans laquelle ils participent de façon diverse et même opposée. À cette fin la pensée littéraire devra instrumentaliser des apports d'autres disciplines, surtout de l'anthropologie et de la linguistique, afin de revendiquer la tâche presque oubliée de ceux qui commenceront à recueillir et analyser la littérature populaire et la littérature quechua.

* Antonio Cornejo Polar. *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales*. [Critique de la raison hétérogène. Textes essentiels]. Sélection, prologue et notes de José Antonio Mazzotti. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2013. L'extrait fait partie de l'essai «Le problème national dans la littérature péruvienne», publié originellement dans la revue *Quechacé* [Que faire?], en avril 1980.

SONIDOS DEL PERÚ

RAFAEL SANTA CRUZ & AFROPERÚ
SOLO CAJÓN, RITMOS
AFROPERÚ ANOS RUMBA-FLAMENCO

(PLAY MUSIC AND VIDEO, 2006,
WWW.PLAYMUSICV.COM)

Cette production musicale, dirigée par Rafael Santa Cruz (décédé le 4 août 2014), —membre du clan Santa Cruz qui inclut aussi feu Nicomedes et Victoria Santa Cruz (décédée le 30 août 2014)— contient 19 titres qui, tel un cours magistral de cajón [casse en bois], parcourt une série de rythmes d'ascendance afro-américaine, métisse et espagnole, dans leurs états les plus purs et simples, parfois accompagnés d'une guitare ou d'autres instruments de percussion comme la *cajita* [petite caisse], la *quijada de burro* [mâchoire d'âne], le *güiro* [calebasse] ou le *cencerro* [sonnaile]. Les extraits montrent les différents rythmes du festejo, de la zamacueca, du panalivio, de la marinera, du landó, du tondero et de la valse criolla, en faisant quelques allusions à la rumba, aux bulerías ou au flamenco. Avec une claire intention éducative, ce disque, interprété par plusieurs des joueurs



Rafael et Victoria Santa Cruz.

de cajón péruviens les plus connus tels que Freddy Lobatón, Eduardo Balcázar, Manuel Vásquez, Gigio Parodi, Juan Medrano Cotito, Marco Oliveros, etc., est un abrégé de ce que l'on pourrait nommer l'imaginaire afro-péruvien des Santa Cruz. En effet, cette famille a consacré des efforts constants pour construire une mémoire musicale perdue dans le temps, en recréant les signaux de l'histoire et ses effets contemporains, avec une forte empreinte dans le milieu local et international. Le disque inclut aussi une vidéo qui, de façon très succincte, explique quelques rudiments de la technique et des rythmes qui sont traditionnellement associés au cajón, ce qui constitue à la fois un témoignage et un hommage.

MANUEL MIRANDA
HORIZONS

(PLAY MUSIC AND VIDEO, 2013,
WWW.PLAYMUSICVIDEO.COM.PE)

Le musicien péruvien Manuel Miranda, qui fait un parcours à travers un ample spectre de sonorités, genres et instruments musicaux, inclut dans ce disque 11 pistes musicales dont il est l'auteur et un arrangement du prélude 2 de J.S. Bach qui, grâce à une liberté expressive irrépressible, se rapproche par moments d'une samba aux réminiscences baroques. Dans la plupart des morceaux, Miranda enregistre lui-même tous les instruments (reconstructions précolombiennes, flûtes, saxos, percussions), et utilise aussi des claviers et des *samplers*. En plus, dans quatre des pistes, il est accompagné par un groupe d'excellents musiciens, ce qui donne un dynamisme supplémentaire à cette vision singulière et éclectique de la musique et de la création. Enregistré avec beaucoup de soin dans le studio du compositeur (sauf pour la version *live* de la pièce «Latino-américaine»), toutes les pistes de ce disque reflètent la contemporanéité actuelle de la fragmentation des idées et des pensées superposées, du croisement énigma-



tique de subjectivités très personnelles ou de la connivence de cultures apparemment différentes mais qui partagent des caractéristiques profondes, telles que la persistance du rythme, l'abandon à la séduction de la mélodie, la contemplation ou la catharsis. Tout cela entraîne le public dans un voyage sans retour à travers les chemins du feu ancestral ou de l'évocation chamanique, sans laisser de côté l'expérimentation avec les formes, les structures et les sons, certains typiques du jazz, mais aussi du flamenco, de la ballade romantique, de la *dance* électronique, de la citation textuelle des pygmées qui jouent dans le fleuve, d'un chien qui aboie ou de la surprenante musicalité de la rue. (Abraham Padilla).

LES PEUPLES DU MANIOC «BRAVO»

L’anthropologue Alberto Chirif, spécialiste reconnu de l’Amazonie péruvienne, publie un livre sur la culture culinaire de quatre peuples de la région. L’extrait suivant fait partie de l’introduction de l’œuvre et explique son importance.

Ce livre est le résultat d’une recherche sur l’art culinaire de quelques peuples indigènes de l’Amazonie péruvienne. Bien qu’il s’agisse de peuples distincts, ils ont quelques caractéristiques en commun. Ce texte traite de l’une d’elles: l’utilisation du manioc «*bravo*» ou vénéneux comme produit central dans leur alimentation. Il y a seulement quatre peuples indigènes installés au Pérou qui cultivent et consomment le manioc vénéneux: huitoto, ocaïna (les deux appartenant au tronc linguistique huitoto), bora (unique représentant du tronc du même nom) et secoya ou aïro pai (tukano occidental). Les quatre se trouvent dans la partie nord de la région de Loreto, province de Maynas.

Le dénommé manioc «*bravo*» ou «manioc amer», mortellement vénéneux à l’état naturel en raison de son contenu élevé en acide prussique ou cyanhydrique, devient apte à la consommation une fois traité, avec des avantages comparables à ceux du manioc non vénéneux grâce à son contenu supérieur en amidon et à la possibilité d’élaborer avec lui des aliments, comme la cassave, qui constituent des produits que l’on peut stocker. C’est l’intelligence de ces sociétés qui a fait que des opposés aussi marqués que poison et aliment, mort et vie, soient dépassés au moyen de l’élaboration d’un produit au service de la société.

Je fais maintenant une parenthèse pour expliquer le thème des divers types de manioc.

Quand j’ai commencé ce travail, la bibliographie consultée établissait des différences entre le manioc *bravo* ou amer et le doux, appelés dans la littérature en anglais *bitter* et *sweet*, respectivement. Mes premières conversations avec doña Rebeca Rubio, de la communauté Huitoto de Pucarcuillo (fleuve Ampiyacu), me firent rendre compte que quelque chose rendait difficile notre communication. Je me suis alors aperçu que par «manioc doux» elle comprenait quelque chose de différent de ce que je pensais et que sa société utilisait une troisième catégorie sur laquelle je n’avais jamais rien écouté: le «bon manioc». Cette catégorie correspond en réalité à ce que notre société



Photo: Jacques Desplats

Femme secoya disposant des feuilles de cassave

connaît comme manioc doux, c’est-à-dire celui que l’on peut consommer bouilli, rôti ou frit sans aucun problème pour la santé¹. Par contre, ils appellent manioc doux un manioc produit par un tubercule succulent, avec un faible contenu en amidon et qui sert uniquement à faire des rafraîchissements. Néanmoins, le jus, que l’on obtient en râpant le manioc, doit être bouilli avant d’être consommé car il contient aussi un certain pourcentage d’acide cyanhydrique. Au cours d’un voyage à La Chorrera (Amazonie colombienne), en octobre 2012, j’ai pu vérifier que les huitotos qui vivent là-bas font la même distinction, et qu’ils appellent «manioc à manger» le bon manioc.

J’ai pu vérifier plus tard que cette même distinction est faite par les boras et les ocaïnas. Comme je ne connaissais pas son existence, je n’ai pas consulté les secoyas sur le thème lorsque j’ai rendu visite à quelques-unes de leurs communautés en 2011. Néanmoins, je suppose qu’ils n’utilisent pas cette troisième catégorie, car ils n’y ont jamais fait référence au cours de toutes les conversations que j’ai eues avec eux.

Cependant, pour ne pas embrouiller le lecteur, je continuerai d’utiliser la distinction binaire, com-

mune dans la littérature, dans les premiers chapitres de ce livre. Dans les derniers chapitres, quand j’aborderai le thème de la préparation de plats et de rafraîchissements propres aux peuples indigènes considérés dans ce travail, je me servirai de la classification des trois catégories auxquelles je me suis référé dans ces paragraphes.

Pourquoi est-ce que je limite ce travail seulement à des peuples qui cultivent et consomment le manioc *bravo*? Essentiellement pour deux raisons. La première est le fait extraordinaire que j’ai déjà mentionné de la conversion d’un produit vénéneux en aliment. Bien que l’on sache bien qu’il s’agit d’un processus physique et chimique de traitement du manioc pour le rendre comestible, l’explication scientifique ne rend pas compte de l’acte merveilleux qui fait qu’un fruit nocif soit transformé en un produit culturel bénéfique. L’élimination du poison est un processus simple dans son application, dans la mesure où l’on n’a pas besoin d’instruments compliqués, mais complexe quant à sa découverte, car on a dû y arriver en suivant des chemins du savoir qui restent encore inconnus. C’est, de plus, un travail très laborieux, surtout quand il s’agit de profiter de ses sous-produits, comme les

jus vénéneux pour préparer une pâte piquante.

En rapport avec le fait extraordinaire de la transformation du manioc vénéneux en aliment, de la mort en vie, il existe une narration mythique d’un peuple indigène de l’Orénoque vénézuélien. Le récit raconte la mort d’un jeune appelé Manioc, fils d’un chef important. Quelque temps après, quand ils allèrent déterrer ses restes pour procéder, selon la coutume, à l’enterrement définitif, ils ne trouvèrent aucune trace du cadavre. A la place, en échange, ils trouvèrent une grande racine, le manioc, qui est devenu le principal aliment des indigènes de la région. L’association mort-vie à laquelle je viens de faire référence, dans ce cas représentée par la transformation du cadavre d’un jeune homme en aliment principal d’une société, est quelque chose que l’on admire aussi chez ce peuple indigène.

L’autre raison est que les peuples indigènes qui utilisent le manioc *bravo* comme produit central dans la préparation de leurs aliments ont un art culinaire plus complexe et plus varié que ceux qui ne l’utilisent pas. Ce travail ne se limite pas à rendre compte de l’élaboration de nourritures à partir du manioc *bravo*, sinon qu’il inclut aussi des annotations sur leurs connaissances et leurs techniques culinaires en général et, dans quelques cas, sur l’environnement social dans lequel les aliments sont consommés. Le document est complété par de l’information historique et actuelle sur chacun de ces peuples. En d’autres termes, ce livre n’est pas un livre de cuisine même quand il aborde le thème de l’art culinaire et présente des recettes pour la préparation de quelques plats. Ce livre prétend être seulement une première approche d’un thème beaucoup plus vaste, dans la mesure où l’alimentation chez les peuples indigènes fait intervenir leur univers entier de connaissances, croyances, modes d’organisation et de correspondance avec la forêt et les autres tutélaires des plantes et des animaux.

¹ Même le manioc doux, celui que nous consommons normalement dans les villes, a un pourcentage d’acide cyanhydrique, mais celui est si faible qu’il n’a pas d’effets toxiques pour celui qui le consomme.



La cassave et son origine, peinture de Brus Rubio. Teintures naturelles sur llanchama (toile d’écorce).

vaillée, faite de *palo de sangre*, la femme donne une forme adéquate à la cassave. Quand elle a fini de cuire un côté, elle la retourne pour cuire l’autre côté.

À la fin de ce processus, la cassave est frottée avec un peu d’amidon et mise au soleil pendant quelques heures pour la sécher. [...] On la conserve ensuite dans des paniers ou encore dans des grands seaux en plastique.

Une variante de ce type de cassave consiste à ajouter du maïs moulu à la pâte pressée avant d’être cuite, ce qui lui donne une tonalité rougeâtre et une texture plus friable parce qu’elle est plus fine et grille plus. On appelle ce type de cassave *huesa ao*. On ne la frotte pas avec de l’amidon comme la cassave de manioc.

AUTRES DÉRIVÉS

Fariña

On prépare la *fariña* (*afuaro*) aussi bien avec le bon manioc qu’avec le *bravo*. On fait pourrir ou ramollir le manioc en le laissant quelques jours dans de l’eau, ensuite on l’écrase avant de le mettre dans le *tipiti* pour le presser. Par la suite, on le fait cuire dans une grande *blandona* [...]. Il faut remuer constamment avec une rame en bois pour éviter que cela ne brûle.

Sauce noire

La sauce noire (*neapia*) se fait avec le jus de la pâte de manioc une fois pressée. On utilise pour cela aussi bien le manioc *bravo* que le bon. Quelques fois on met de la *camica*, une plante qui lui donne du goût que je n’ai pas pu identifier. On me l’a décrite comme «une corde [liane] qui donne des fleurs». Comme les autres peuples qui utilisent le manioc *bravo*, les secoyas ajoutent aussi à ce condiment essentiel dans leur art culinaire des fourmis *cuminsis*.

Masato

Le masato ne fait pas partie de la tradition secoya et a été pris des quechuas voisins qui sont, comme les secoyas, aussi bien dans le Putumayo que dans le Napo. Cet emprunt culturel est mis en évidence même dans le nom: *a’so*, tandis qu’en quechua c’est *atso* [...]. Le masato se prépare avec le bon manioc. La première étape, après l’avoir épluché et lavé, est de le faire cuire. On l’écrase ensuite dans un récipient de type canoë (*asototo*), fait du bois de l’arbre «charapilla» (*calla’o*). Les femmes mâchent une partie de la pâte qu’elles recrachent ensuite, afin que leur salive accélère le processus de fermentation. Cette pâte diluée dans de l’eau peut

être consommée immédiatement, mais généralement elle est conservée pendant quelques jours pour qu’elle continue de fermenter.

Pore cono

C’est une boisson de manioc fermenté, mais différente du masato. On fait cuire le manioc, ensuite on le fume et on le garde entre cinq et sept jours jusqu’à ce qu’apparaisse le champignon (*pore*) qui donne son nom à la boisson. Le manioc est alors écrasé et mélangé à de la banane cuite. Ces bananes (*maduros*) proviennent de régimes qui ont été suspendus et laissés jusqu’à ce qu’ils prennent le goût *muro*, *muro*, c’est-à-dire qu’ils soient mûrs au point d’être noirs. On les mélange ensuite à la pâte de manioc et on en mâche une partie, mais avant de le faire «on mâche une feuille de la forêt (*weo’co*) qui te laisse les dents et la bouche toutes noires». On laisse fermenter la pâte cinq jours ou plus dans des casseroles en terre bien fermées par des feuilles de bananier attachées. On fait des trous dans le sol pour y installer les casseroles. Pour boire, on dilue la pâte dans de l’eau et on la filtre.

Le *pore cono* se boit après avoir pris de l’*ayahwasca* [breuvage hallucinogène], raison pour laquelle tout le processus, aussi bien de la préparation de la boisson que celle de l’*ayahwasca* et sa prise, est supervisé par le chaman. Cette boisson se prépare seulement en été, janvier-février, époque de la récolte des bananes.

Bouillons

Le jus qui résulte du pressage tant du manioc *bravo* que du bon est utilisé comme bouillon pour divers plats, comme je le signale plus loin.

Plats

La cassave est l’accompagnement fondamental de tous les plats des secoyas. En même temps, il existe deux condiments fondamentaux pour les préparer. L’un est la sauce noire (*neapia*) et l’autre, le *shihuango* (*u’cuisi*). Au sujet du premier, j’ai déjà expliqué plus haut la manière de le préparer. Le second, appelé *shihuango* en espagnol régional et *u’cuisi* en secoya, est le fruit d’une plante du genre *Renalemia* sp., à fruits ovoïdes à l’intérieur desquels il y a une pulpe qui donne goût et couleur aux plats. Pour profiter de ses propriétés, on sépare la partie charnue des graines et on «nettoie» à l’eau. On fait bouillir le jus dans cette même eau et il sert de bouillon pour préparer divers plats.

CHASQUI

Bulletin culturel

MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES

Sous-secrétariat de Politique Culturelle Étrangère

Jr. Ucayali 337, Lima 1, Pérou

Telephone: (511) 204-2638

Courriel: boletinculturalchasqui@reee.gob.pe

Web: www.reee.gob.pe/politicaexterior

Les auteurs sont responsables de leurs articles.

Ce bulletin est distribué gratuitement par les missions péruviennes à l’étranger.

Traduction:

Nicolle Berthonnnet

Soledad Cevallos

Impression:

Gráfica Esbelia Quijano S. R. L.

UN BIJOU TEXTILE DE L'ANCIEN PÉROU LE «MANTO DE GÖTEBORG»

Carmen Thays*

La pièce textile emblématique de la culture Paracas et d'autres œuvres de valeur reviennent au Pérou. Cela fait partie du processus de rapatriement de son patrimoine culturel promu par le Ministère des Affaires Etrangères et le Ministère de la Culture.



La récente restitution par le gouvernement suédois de quatre textiles Paracas, parmi lesquels le plus remarqué est le «Manto de Göteborg», constitue une action importante dans le domaine de la récupération de notre patrimoine culturel. Cela fait partie de l'engagement de la Suède à subventionner la restitution de 89 textiles Paracas qui étaient gardés depuis 1930 dans le Musée des Cultures du Monde, suite à la donation du citoyen suédois Sven Karell (consul au Pérou).

Beaucoup de spécialistes partagent l'idée que cette pièce constitue la synthèse de l'excellence de l'art textile de l'ancien Pérou, caractéristique qui est partagée avec une autre pièce renommée, le «Manto calendrier du Brooklyn Museum» (179.8 x 84.5 cm.) qui correspond à la même période: Nazca 1, et est confectionnée avec des caractéristiques techniques similaires. Cette pièce provient du pillage du cimetière Sable Blanc de la péninsule de Paracas, célèbre depuis 1902, quand Domingo Cánepa l'a découvert par accident. Celui-ci, aidé de ses ouvriers (qui par la suite deviendront des fouilleurs clandestins de huacas [tombeaux indiennes]), effectua un pillage systématique d'un des centres funéraires de ce cimetière. A cause des ressemblances mentionnées, il est possible que le «Manto de Göteborg» provienne aussi de Sable Blanc.

Cette pièce, étant donné son excellent état de conservation, a dû se trouver dans la couche extérieure et à hauteur de la fausse tête du fardeau funéraire d'un personnage important de l'époque. Ainsi elle n'a pas été touchée par la décomposition du cadavre, car les Paracas avaient l'habi-

tude de poser le corps nu du défunt en position accroupie, de couvrir son dos de bandes de tissu croisées sur le devant, et de parer la tête de coiffes telles que des *ñañacas* et des bandes céphaliques. Ils disposaient toujours les vêtements, les accessoires et les ornements en les plaçant par rapport au cadavre et selon leur usage. On alternait ces offrandes avec une à trois couches de grands draps de coton, qui formaient une fausse tête parée de coiffes éclatantes, comme l'était le crâne du défunt.

A cause de ses dimensions, 104 cm de longueur et 53 cm de largeur, il s'agit en réalité d'un petit panneau de tissu, utilisé probablement pour couvrir le dos ou pour parer la tête, comme la *ñañaca* employée lors de rites spéciaux tout au long de l'année. Il présente 32 panneaux quadrangulaires noirs et rouges dont l'intérieur est orné de dessins colorés et complexes de végétaux et de graines aux attributs anthropomorphes, d'oiseaux tels que faucons, colibris et sternes incas, de félins, de crapauds, d'hommes et d'êtres anthropomorphes avec des attributs végétaux. Le pourtour se trouve également décoré par trois dessins variés d'hommes, d'oiseaux et de félins.

Son élaboration est une profusion d'habileté technique appliquée à la confection d'un vêtement, digne de spécialistes hautement qualifiés. Dans un premier temps, chacune des 32 figures a été tissée de manière indépendante et elles ont été assemblées par la suite. Cela nous rappelle d'une certaine façon les fins tricots réalisés au crochet par les mains adroites des grands-mères; des petits morceaux tricotés de façon indépendante étaient

ensuite unis pour élaborer des pièces plus grandes, le tout réalisé avec des outils très simples : un seul fil et une aiguille avec un petit crochet à l'extrémité qui facilitait la manipulation du fil lors de chaque point.

De la même façon, chaque morceau est une sorte de pastille confectionnée à partir de sections tissées de manière indépendante et ensuite assemblées. Chacune est composée d'un cadre tridimensionnel de couleur rouge avec un motif au milieu. Chaque motif a un centre de coton tissé au point de chaînette, réalisé avec une aiguille faite d'une épine de cactus enfilée d'un fil très fin qui s'enchaîne progressivement, dessinant des anneaux continus soutenus dans le point antérieur ; de cette façon et avec une grande maîtrise, chaque forme était reproduite exactement dans tous ses détails.

Après avoir terminé le centre, on passait à l'étape suivante: l'envelopper des deux côtés avec une variante du même point (chaînette simple), mais cette fois avec des fils de couleurs brillantes faits de fibre de caméléide, avec lesquels on tissait chacun des minuscules détails du motif qui en plus était cerné d'un fil de couleur noire. Ensuite, chaque motif était encadré d'une frise tridimensionnelle de couleur rouge avec des festons des deux côtés. Chaque morceau était uni en suivant un ordre déterminé à une espèce de grille avec 32 espaces quadrangulaires tissée avec la même technique et des fils de couleur noire. Autour de la grille sont placées quatre bandes de couleur rouge avec des motifs polychromes dont la moitié dépasse du bord, comme si c'étaient des franges, pour donner du mouvement.

Le résultat est un vêtement aux motifs identiques des deux côtés, réalisé avec une simple épine de cactus et des fils de coton et de caméléide de calibre fin, mais exécuté avec une grande adresse et une grande maîtrise technique.

Certains chercheurs pensent que ce textile possède toutes les caractéristiques d'un calendrier agricole. En effet, la base de l'existence des anciens péruviens était une agriculture intensive, dont le succès était fondé sur une connaissance accumulée au long de siècles d'expérimentation et de manipulation de différentes espèces végétales. Ils cultivaient selon les saisons et la venue de l'eau, qu'ils apprirent à prévoir à partir de l'observation du comportement des animaux. Mais, comme beaucoup de sociétés agraires, ils travaillaient la terre en regardant aussi le firmament; le mouvement des astres annonçait le temps de la récolte, des semailles et même les périodes de sécheresse.

Ce monde de sagesse, représenté dans les oiseaux, les chats, les crevettes, les crapauds, les racines et les graines comestibles, les êtres hybrides mi-homme, mi-plante ou mi-graine à différentes phases de leur maturation, est enregistré sur cette pièce tissée par nos ancêtres il y a deux mille ans, ce qui constitue une synthèse de la connaissance scientifique de l'époque. Par ailleurs, il est fort possible que le personnage qui la portait ait été le responsable de l'administration des rites en rapport avec les festivités agricoles tout au long de l'année.

* Archéologue. Spécialiste du Département de Conservation des Textiles du Musée National d'Archéologie, d'Anthropologie et d'Histoire du Pérou.