

# CHASQUI



LE COURRIER DU PÉROU

Année 10, numéro 19

Bulletin Culturel du Ministère des Affaires Étrangères

Décembre 2012

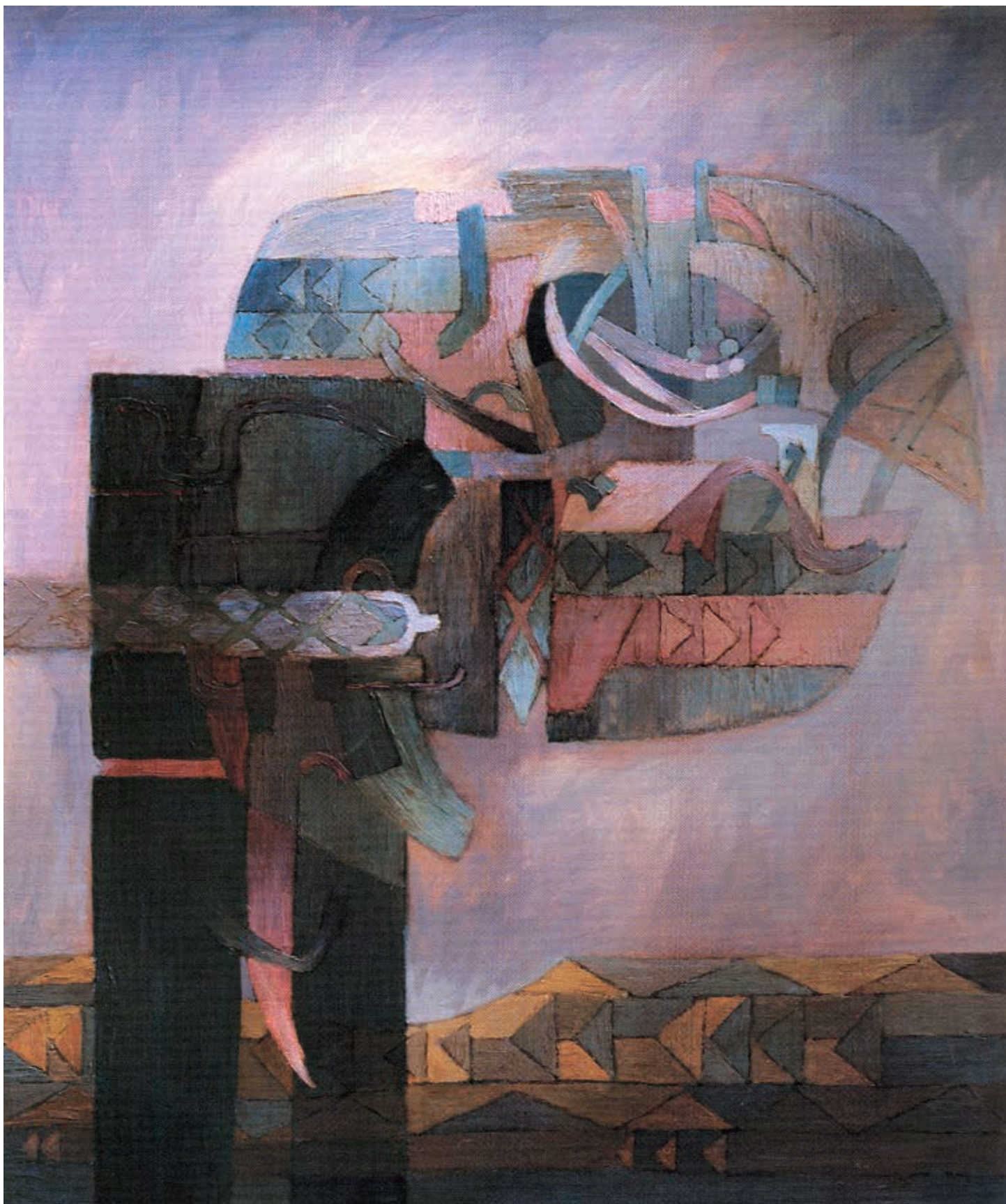


Photo : Fernando de Szyszlo, *Soleil Noir*, 1992. Acrylique sur toile, 195 x 160 cm. Collection de l'artiste.

POUR UNE CULTURE HOSPITALIÈRE: JOSÉ MARÍA ARGUEDAS ET  
EMILIO ADOLFO WESTPHALEN / LA CUISINE MAGIQUE ASHÁNINCA/  
FERNANDO DE SZYSZLO: LA MEMOIRE SUR LA TOILE

---

# JOSÉ MARÍA ARGUEDAS ET EMILIO ADOLFO WESTPHALEN POUR UNE CULTURE HOSPITALIÈRE

---

Ina Salazar\*

---

José María Arguedas et Emilio Adolfo Westphalen naquirent en 1911. Les deux intellectuels forgèrent une amitié dès leur rencontre dans les salles de cours de San Marcos, en 1932. La portée de l'héritage de José María Arguedas et Emilio Adolfo Westphalen ne doit pas seulement être mesurée individuellement, elle est aussi le fruit de l'échange constant qu'ils eurent. De là sont nés des positionnements, des expériences et des actions qui marquèrent profondément le milieu artistique et culturel du Pérou contemporain.

Emilio Adolfo Westphalen et José María Arguedas se rencontrèrent pour la première fois dans les cours de San Marcos, en 1932: Emilio Adolfo terminait ses études en lettres, José María les commençait à peine car il n'avait été admis que l'an passé. La littérature et la poésie auxquelles ils parviennent par de si différents chemins —d'un côté la beauté des chansons quechuas entendues et apprises, et de l'autre, les lectures littéraires et les professeurs de l'École Allemande de Lima— rendent possible la rencontre entre ces deux hommes cette année là.

Depuis lors et jusqu'au 2 décembre 1969, les liens d'amitié, de complicité intellectuelle et d'entente artistique furent puissants, comme l'on consigné amis et spécialistes et l'en témoigne leurs correspondances, tout comme le dévoilent certains signes qui, volontairement et publiquement, furent transmis par l'un et l'autre dans leurs œuvres avant de mourir, c'est avec ces mots qu'Arguedas dédie à Emilio Adolfo son dernier roman inachevé *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971): «A Emilio Westphalen et au violoniste Máximo Damián Huamaní de San Diego de Ishua, je vous dédie, craintif, ce récit estropié et inégal». Des années plus tard, Westphalen écrit le bref recueil de poèmes *El niño y el río* pour José María Arguedas, où il ajoute cette dédicace significative: «A José María Arguedas, pauvre hommage au poète et ami». Curieusement, comme on peut observer dans ces dédicaces, les deux hommes se trouvent face au même sentiment d'insuffisance, «pauvre hommage», «récit estropié», qui traduit avant tout la valeur donnée à l'amitié, mais aussi et plus que tout, la place de la plus haute importance qu'ils accordaient à la littérature et l'art au sein de la société, les considérant «non pas distraction de la vie, mais plutôt une vie plus pleine, non pas une duperie pour cacher l'homme, mais un nouvel instrument pour que l'homme puisse le devenir», comme le dit Westphalen et ensemble exercèrent. Ils partagèrent pleinement cette conviction et ce sentiment d'insuffisance, loin de l'insatisfaction et de la vanité,

qui en chacun d'eux se manifesta de manières distinctes: la pudeur, l'extrême discrétion de Westphalen vis à vis de sa propre œuvre (jamais il ne publia ou furent mentionnés ou commentés ses propres travaux dans les revues qu'il dirigea) en est la preuve, tout comme la permanente et même malade autocritique d'Arguedas par rapport à sa vie d'écrivain, profondément conditionnée par la peur de ne pas accomplir la mission qu'il s'était lui-même assigné; c'est à dire de garder en vie le lien entre l'art et la vie, de transmettre «la moelle de la terre».

Mais le sentiment d'insuffisance est inversement proportionnel à ce qu'apportèrent réellement Arguedas et Westphalen aussi bien à travers leurs créations qu'avec l'ampleur de leur travail culturel. Il n'y a rien de moins pauvre, de moins estropié que la littérature qu'ils nous ont laissée: avec *Las islas extrañas* et *Abolición de la muerte*, Westphalen débuta une exploration qui permit à la poésie péruvienne, et à la poésie en langue hispanique en général, de conquérir de nouveaux territoires, dans une appropriation singulière des armes surréalistes, à travers une parole enracinée dans une imagination toute puissante. La nouvelle *Los ríos profundos* ou le conte «La agonía de Rasu-Niti» d'Arguedas, pour ne citer que deux exemples, sont tout deux des expressions d'une langue narrative profondément renouvelée, qui marque la sortie définitive de l'indigénisme

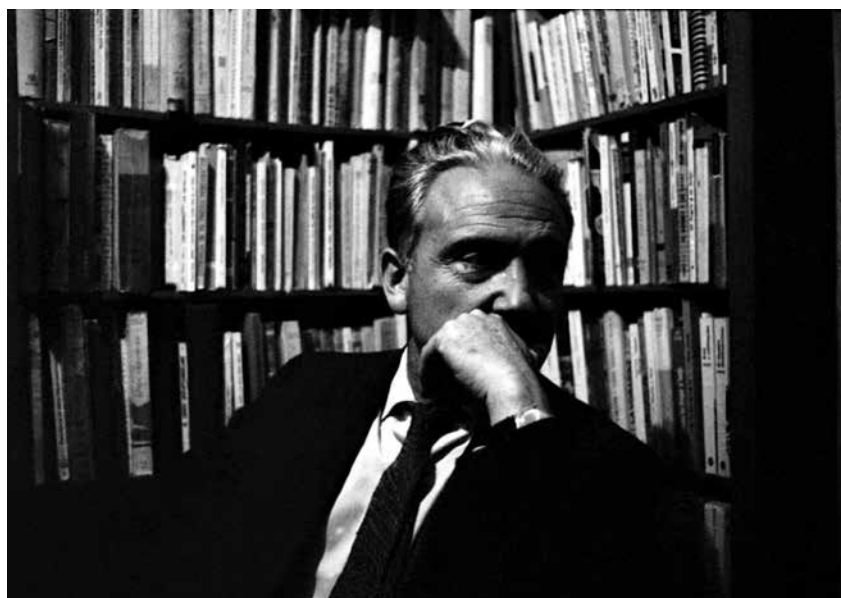
traditionnel et propose de nouvelles modalités d'expression de cette «mission historique» de la littérature latino-américaine qui cherche à élucider «l'autre», c'est à dire le non-européen.

Ce sentiment d'insuffisance par rapport à la très haute fonction de l'art dans la société acquiert une importance et un sens particulier dans le Pérou qui leur est donné à vivre, un pays où la culture est considérée comme un divertissement, superflue et décorative, mais surtout un pays où l'art et la littérature son une «activité d'une minorité et pour les minorités avec pour toile de fond une grande communauté illettrée» (Salazar Bondy 1963 : 26). C'est à partir de là qu'ils travaillent, de cette conscience, renforcée, exacerbée par le fait que Westphalen et Arguedas ont en commun de ne pas s'être contentés d'être de simples écrivains, tout deux ont été des agents culturels très actifs, et donc confrontés, de façon plus frontale, plus violente, aux carences structurelles et circonstanciées de la société péruvienne.

La portée de l'héritage d'Arguedas et de Westphalen ne se mesure pas uniquement de forme individuelle, elle est aussi le fruit de l'échange constant qu'ils eurent. De là naquirent des positionnements, des expériences et des actions qui marquèrent profondément le milieu artistique et intellectuel, et permirent d'enrichir et d'ouvrir

l'imaginaire national comme l'identifia Alberto Escobar (Escobar 1989). Luis Rebaza Soraluz (Rebaza Soraluz 2000), qui approfondit et enrichit la réflexion d'Escobar, a étudié le rôle substantiel d'Arguedas et de Westphalen dans la formation d'un secteur pensant et artistique qui veut dépasser la désarticulation de la société péruvienne et assumer une modernité libératoire. Les deux hommes tissent un lien puissant avec la génération d'artistes, écrivains et intellectuels immédiatement postérieurs (Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián et Augusto Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo, José Matos Mar, Blanca Varela...) qui seront plus tard les acteurs d'une effervescence et d'une production intellectuelle et créative remarquable du XXème siècle péruvien. Pour eux, Westphalen et Arguedas constituent, par le dialogue amorcé et la complémentarité qu'ils forment, une référence modèle et même tutélaire déterminante qui se présente comme le point de départ pour imaginer la figure de l'artiste péruvien contemporain. Le modèle d'articulation culturelle que constituent Arguedas et Westphalen, et qui se forge tout au long des décennies d'échange, se construit en un premier temps sur l'identification et la corrosion du paradigme créole / hispanique et plus proprement liménien. Entre l'Occident vers lequel tend Arguedas et la culture Andine découverte par Westphalen, s'élève la ville de Lima, créole et hispanique. Le travail et l'œuvre des deux hommes cherchent à libérer l'imaginaire national, et remettent en question en profondeur l'autorité de leurs paramètres.

Westphalen le fait, affecté, comme il dit lui-même, «par cette je ne sais si vertu ou maladie qui dans son jargon littéraire José Carlos Mariátegui dénomma 'cosmopolitisme'» et qui pour l'auteur de *Abolición de la muerte* signifia surtout «la reconnaissance d'ouvertures et de possibilités – de la liberté de divergence – de la méfiance face aux superstitions et aux fanatismes (ces avant-salles de la barbarie, comme le signala Diderot)» (Westphalen 1984: 63). Et c'est en partant de cette avant-garde subversive et inquisitrice



José María Arguedas (Andahuaylas, 1911 - Lima, 1969).

qui questionne qu'il tenta de faire sortir, de secouer le Pérou de sa léthargie, de son localisme conservateur et de son servilisme imitatif, combattant, comme il dit, «l'œuvre de l'action gastrique corrosive de la ville natale». Il le réalisa, bien sûr, à travers sa poésie, mais il le fit aussi de manière active et quasi militante avec César Moro, durant les manifestations surréalistes qu'ils déployèrent dans la capitale, entre lesquelles se trouve la première exposition surréaliste d'Amérique Latine de 1935 ou l'édition de la sulfureuse «feuille de poésie et polémique», numéro unique de *El uso de la palabra*, apparu en 1939, puis, de manière beaucoup plus mûre, dans la direction de *Las Moradas* et *Amaru*. Grâce à ces rares bonnes revues durant cette époque de précarité intellectuelle, les jeunes créateurs et intellectuels péruviens non seulement disposèrent d'un espace essentiel pour la vie intellectuelle et artistique mais il purent aussi profiter d'une autre vision du paysage culturel du pays et du monde, une vision iconoclaste qui sut remettre en question les dictats du Lima créole de tradition coloniale, qui élargit les champs d'intérêts et instaura simultanément une attitude exigeante, rigoureuse et d'ouverture. Pour le dire avec les paroles de Luis Loayza, «loin de proposer à ses lecteurs l'exercice intellectuel entendu comme un jeu ou une évasion, *Las Moradas* et *Amaru* les confronta avec leur responsabilité, les enrichi et le fait encore» (Loayza 1974: 215)

De l'autre rive, Arguedas attaqua, rongea les bases de la société créole, identifiant les responsabilités par rapport à la réalité intérieure niée, [ce] «grand peuple opprimé par le mépris social, la domination politique et l'exploitation économique» (Arguedas 1983: 13), mais aussi et surtout par une labeur lente, patiente et profonde de diffusion et de reconnaissance des cultures andines, un effort soutenu pour briser la barrière, ouvrir les portes entre le monde créole de la côte et celui de la sierra, relativisant ainsi la validité des canons en vigueur. Son action en tant que gestionnaire culturel fut l'œuvre de toute une vie: comme maître à Sicuani, comme fonctionnaire au Ministère de l'Éducation en charge du folklore national, comme directeur de la Maison de la Culture, comme professeur de l'Université National Majeure de San Marcos, de l'École Normale, de l'Université Nationale Agraire, sans oublier son rôle d'animateur aux côtés des sœurs Bustamante au club Pancho Fierro, lieu de réunion, de musique et d'art populaire où se réunissaient intellectuels et artistes et par lequel défilèrent des personnalités du monde entier. À travers sa présence et son influence dans les secteurs



Photo: Herman Schwarz.

Emilio Adolfo Westphalen (Lima, 1911-2001).

cultivés des années 40, Arguedas fut définitivement un des acteurs majeurs de la prise de conscience croissante du problème national au Pérou, c'est à dire, les «murs isolants et oppresseurs» qui séparaient le monde créole de la côte de tout le reste du pays, un monde ignoré, amplement majoritaire dans la sierra, mais aussi dans la jungle.

La corrosion du paradigme créole-hispanique-liménien s'effectue dans la complémentarité et le dialogue qu'ils entretenirent tout au long de leur vie et surtout pendant l'époque de formation durant les années 30 et le début des années 40. Il s'agit pour eux de moments de définition et d'affirmation combative et virulente, des années où ils créent avant tout une étique en commun, qui se forme contre, à l'opposition, de manière réactive et se légitime en tant que telle, socioculturellement à partir des marges et ontologiquement à partir de la poésie et de la langue.

Comme l'a déjà remarqué Escobar, Arguedas et Westphalen se sont rencontrés et reconnus dans le vécu d'une position de marginalisation. L'auteur de *Las islas extrañas* l'énonce clairement dans son essai «Poètes de Lima des années trente» en faisant référence à sa relation avec Lima:

«Ma situation sociale me mettait, en réalité, en marge de la partie de Lima qui concentrait le pouvoir économique et politique. De par ma condition de descendant récent de famille d'immigrés (de mes quatre grands-parents seule ma grand-mère paternelle était née au Pérou), je me sentais en quarantaine permanente, prisonnier de ne pas être intégré et de ne pas partager les traditions, ou plutôt, les préjugés et les intérêts des classes dominantes. L'hostilité qui semblablement on m'opposait pourrait peut être se comparer à celle dont se plaignait José María Arguedas dans un contexte de rivalité acharnée entre les habitants de la sierra et de la côte» (Westphalen 1980: 103).

Westphalen se retrouve et s'identifie avec Arguedas dans ce fort sentiment d'exclusion («en quarantaine», «prisonnier») par rapport aux classes et cercles sociaux qui dictent la norme et appartiennent à la bourgeoisie et à l'oligarchie créole liménienne. Cette situation «marginale» déterminée par son origine étrangère et son appartenance à la classe moyenne, c'est à dire sans pouvoir économique ni pouvoir d'influence ou de décision, lui permet de comprendre la problématique de la non intégration, de l'hostilité, de la négation de l'autre, d'autrui, de ce qui n'est pas liménien-créole. En plus de révéler en tant que romancier (et studieux), et, par conséquent, en tant que témoin et observateur, l'hostilité et le rejet des liméniens-habitants de la côte envers les habitants de la sierra et la relégation de ces derniers, Arguedas se voit personnellement affecté dans sa propre condition d'intellectuel et d'écrivain provincial, rural, de la sierra, et sera, jusqu'à sa mort, habité par le sentiment d'être en marge du monde urbain de la capitale et de ses codes, un sentiment même perceptible dans ses relations avec son cercle de complices et d'amis les plus proches, comme Szyszlo ou le propre Westphalen. Cela est manifeste dans les cahiers de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*<sup>1</sup>, de même que dans la correspondance que maintiennent les deux hommes, où l'intellectuel ou l'artiste liménien est identifié, perçu comme étant dans une position de supériorité car provenant de la capitale, par sa maîtrise et possession de la haute culture, en s'y inscrivant de forme «naturelle» et par son appartenance à la communauté «lettrée». Bien

<sup>1</sup> Et c'est ce que l'on ressent dans ces paroles qui évoquent le traitement particulièrement affectueux qu'il donne à l'écrivain Guimarães Rosa: «aucun ami citadin ne m'a traité d'une façon si égalitaire, aussi intimement comme lors de ces moments avec ce Guimarães; je fais référence à des écrivains et des artistes; ni Gody Szyszlo; ni E. A. Westphalen, ni Javier Sologuren, encore moins les étrangers remarquables». De «Premier journal», 13 mai 1968 (Arguedas 1983: 23).

que cela problématise l'horizontalité des relations entre Westphalen et Arguedas, ce qui met en évidence qu'inévitablement «l'échange culturel a lieu au sein d'un régime de domination» (Rowe 1979: 101), cela n'évite pas que le sentiment de déclassement ressenti par tout les deux ne devienne, à travers la dynamique du dialogue qui s'établie dans les décennies de 1930 et 1940, un outil systématique de questionnement de la *doxa* dominante, de proposition et de défense des valeurs alternatives. Ces décennies sont une époque formative et affirmative durant laquelle les amis identifient, dénoncent, attaquent le *stablishment* (critique, littéraire et culturel) liménien, ainsi que ses dictats. Il suffit de constater dans leurs écrits ainsi que dans la correspondance qu'ils maintenaient, surtout lorsque Arguedas travaillait en tant que maître à Sicuani, la manière dont tout deux procèdent à une destruction systématique de la parole officielle, refusant et invalidant la légitimité des courants institués comme l'indigénisme et l'avant-gardisme, et mettant furieusement en question la légitimité des autorités critiques littéraires. Cela est flagrant dans les diverses opinions et commentaires sulfureux et extrêmes qu'ils échangent dans leurs correspondance par rapport à l'actualité littéraire et culturelle liménienne et la forme virulente avec laquelle Westphalen attaque le milieu littéraire officiel dans le numéro unique de *El uso de la palabra*, en particulier dans l'article intitulé «De la poésie et les critiques», où il discrédite un des plus grand représentants de la critique littéraire, Luis Alberto Sánchez, en raison de la publication de son *Índice de la poesía peruana contemporánea*, et s'en prend de même contre l'activité critique proprement dite, définie comme une «pratique de mauvais augure», «une utilisation dépourvue de résonances fécondes d'une quiconque espèce», «escroquerie sans vergogne» et l'identifie surtout comme un instrument de régulation sociale et de préservation des valeurs impétrantes.

Le sentiment de déclassement devenu un outil systématique de questionnement où on reconnaît un seul et unique ennemi (la *doxa* dominante: créole-hispanique) est aussi ce qui permet la proposition et défense de valeurs et d'icônes alternatifs. La marginalisation change de signe, elle est transformée, récupérée en tant que valeur. Arguedas et Westphalen donneront un sens à cette position marginale, et il n'est pas fortuit que le lieu de préférence à partir duquel ils parlent soit celui de la poésie, qui est entre les différentes arts (dans l'orbite occidentale) le plus marginal ou

...

...

extrême et, à la fois, un espace préservé et purifié si nous pensons à sa trajectoire, du romantisme allemand, Baudelaire et les poètes maudits jusqu'à l'avant-garde qui modifie la fonction et le statut de la poésie, s'assurant de plus en plus comme une parole décentrée face à la tradition, à ce qui est institué et officiel. Avec elle, à partir d'elle, ils proposent et défendent des valeurs et des icônes alternatifs, ils prononcent des vocables d'une autre tradition, qui passent d'une tradition à l'autre. Celle-ci s'incarne en particulier dans la figure de José María Eguren. L'auteur de *Simbólicas* constitue une présence de référence pour les deux hommes. En plus d'apparaître comme un «ange tutélaire» selon Westphalen, car il est «le premier qui écrivit de la poésie au Pérou et duquel nous dérivons tous, de Vallejo jusqu'aux suivants», Eguren sera défendu car il se présente comme un auteur incompris par le *establishment*, et même mis à l'écart. Sont éloquentes à ce sujet la non reconnaissance de la part de Luis Alberto Sánchez de l'importante poétique de Eguren et la faible pertinence interprétative de Estuardo Núñez face à l'œuvre de l'auteur.

La valeur qu'acquiert Eguren en tant que contrefigure se comprend et se contemple de la même façon que le lieu assigné à José Santos Chocano, modèle officiel, «vate» (poète en ancien castellan) couronné en novembre 1922 comme poète d'Amérique, moderniste strident, de grande popularité, amateur des grands sujets historiques et géographiques du continent et du pays et dont la vie voyait se mêlé le travail poétique et la carrière politique, diplomatique et aventurière. Eguren s'érige en opposition à celle du poète et chanteur officiel. C'est ce que nous observons dans ces paroles de César Moro:

«A cette époque au Pérou, le poète était le chanteur officiel des éphémérides patriotiques ou le bohème qui prostituait son inspiration, nommons-la ainsi, entièrement banale et d'almanach, à la portée des piliers d'un bar, dans n'importe quelle des nombreuses et sordides arrière-boutique de pulperies. Eguren fut le poète, dans son acception d'être perdu dans les nuages, de n'avoir rien à dire, ni faire ni voir en dehors de la Poésie. Chose insolite alors et maintenant: jamais il ne se démena dans la politique» (Moro 1957: 110).

Comme Moro et avec Moro, Westphalen et Arguedas se reconnaissaient dans cette personnalité d'une marginalité positive. Il est un modèle en raison de «son extraordinaire incorruptibilité poétique et vitale», s'affirmant comme cette autre figure du poète,

«...il n'est pas fortuit que le lieu de préférence à partir duquel ils parlent soit celui de la poésie, qui est entre les différents arts (dans l'orbite occidentale) le plus marginal ou extrême et, à la fois, un espace préservé et purifié...»

possible et nécessaire, qui, en séparant l'activité poétique et la fonction sociale, incarne un art qui n'admet ni concessions ni compromis, un art qui se présente avant tout comme une valeur universelle et absolue, par dessus et au delà des distinctions et des considérations d'ordre social, culturel ou politique y qui est régie par une posture étique. Le besoin d'un lien entre étique et écriture se profère, s'affirme en partant de la poésie, qui est le territoire marginal face aux yeux de la société mais qui est ontologiquement fondamentale pour l'homme puisqu'il est celui qui contient, celui qui maintient en vie et où se renouvelle le plus profondément la moelle des cultures; c'est à dire, la langue, les langues. Très assertivement Alberto Escobar identifia combien et à quel point comprirent Arguedas et Westphalen que «dans la patrie universelle de la poésie tiennent toutes les langues» (Escobar 1989: 19) et que c'est à partir de la langue, dans la langue, où l'on peut, l'on doit modifier, faire bouger les frontières, dissoudre les cataloguements, ronger, remettre en question l'autorité d'une culture sur une autre. Chez eux, le travail en profondeur de la langue fut une conviction et une obsession: il suffit de voir l'intensité et l'angoisse avec laquelle Arguedas se remit en question à l'origine de son expérience comme enseignant au sujet du futur du quechua et le besoin d'une castellanisation, puis la ténacité avec laquelle il fit de la littérature l'espace (privilegié) d'une «problématisation de la langue naturelle» (Escobar 1989: 122), non seulement dans une lutte constante qu'il sentait mener avec le castellan, mais aussi et surtout dans la recherche dans ses nouvelles d'une langue littéraire capable de recréer le pouvoir du quechua comme langue et cosmovision (*Yawar fiesta, Los ríos profundos*) ou la tentative d'exprimer les ardeurs de la migration dans la langue orale dans *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, sans oublier l'extrême importance qu'il accorda à la traduction de poésies, de chansons et des mythes quechua au castellan. Chez Westphalen, quoique d'une façon moins flagrante, ce travail d'ouverture, de déterritorialisation se réalisa aussi. Bien qu'il ne fut

pas possesseur comme Arguedas de l'héritage de deux langues, dans son enfance et sa formation académique il fut entouré et nourri par d'autres langues que le castellan (allemand, italien, français, anglais) —comme lui même le raconta dans un article «Les langues et la poésie» — ce qui lui permit d'avoir une conscience de la propre langue et le besoin de sortir d'elle. C'est ainsi que son œuvre (celle qu'il considère comme valide) commence par s'écrire avec la déportation inaugurale qu'impliqua le poème «Magic World» de 1930 écrit en anglais, c'est pourquoi sa poétique, celle qui dans *Las islas extrañas* et dans *Abolición de la muerte*, travaille dans les entrailles même du castellan violentant nos représentations et ouvrant notre imaginaire, se forme peu à peu, se forgeant dans la découverte et l'exploitation des «possibilités distinctes —parfois même adoptables— de richesse expressive que possèdent les autres langues fréquentées» (Westphalen 1995: 15).

Westphalen exalta — comme il est bien connu — en de multiples occasions et de différents fronts la culture andine, mais, par dessus tout, il pu grâce à Arguedas entrevoir les pouvoirs, la portée de la langue quechua dans la relation de l'homme avec le monde, c'est à dire, sentir «le monde comme une partie de soi même et non pas comme quelque chose d'objectif», «[cette] espèce de communion universelle, d'immersion poétique ou s'annulent objet et sujet [et qui] est pour beaucoup d'entre nous encore un sommet inaccessible bien que pressenti, rêvé ou, simplement, désiré» (Westphalen 1969: 3). En identifiant le quechua comme une poésie de la langue et la langue de la poésie, Westphalen, le poète alimenté par la tradition européenne, fait de lui une nouvelle source dans laquelle se régénère la modernité occidentale orpheline («sommet inaccessible bien que pressenti, rêvé ou simplement désiré»), puisqu'il est capable d'instaurer une intimité avec la matière et la nature et d'appréhender l'immédiateté de l'être sensible que les langues occidentales ont perdu. Cette

évaluation, à laquelle parvient l'auteur de *Las islas extrañas* de la langue quechua qui ronge et montre les limites de la langue dominante, non seulement fut possible grâce à l'initiation de l'ami José María, mais aussi à travers le propre travail d'Arguedas, de l'Arguedas poète quechua parlant bien sûr mais aussi et surtout de l'écrivain dont l'art fit du castellan une langue hospitalière, capable d'accueillir avec bienveillance et tendresse cette musique «si intense et transparente de sagesse, d'amour, si oniriquement pénétrante, de la matière dont nous sommes tous fait et qui au contact de cette ombre, s'inquiète avec une puissante joie, avec totalité». (Arguedas 1982: 144-145).•

#### Bibliographie

- Arguedas, José María (1983). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Œuvres complètes, tome V, Lima: Horizonte.
- Escobar, Alberto (1989). *El imaginario nacional, Moro-Westphalen-Arguedas, una formación literaria*, Lima: Institut d'Etudes Péruviennes.
- Loayza, Luis. «Regreso a las Moradas», dans *El sol de Lima*, Lima: Mosca Azul Éditeurs.
- Moro, César (1957). «Peregrín Cazador de Figuras», dans *Los anteojos de azufre*, Lima: Bulletin Bibliographique de l'Université Nationale Majeure de San Marcos.
- Rebaza Soraluz, Luis (2000). *La construcción de un artista peruano contemporáneo*. Lima: Fond Editorial de l'Université Catholique Pontificale du Pérou.
- Rowe, William (1979). *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*, Lima: Cahier de l'Institut National de Culture.
- Salazar Bondy, Augusto (1963). *La encrucijada del Perú*, Montevideo: Heure de l'Amérique Latine, Arca.
- Westphalen, Emilio Adolfo (1939). «La poesía y los críticos», dans *El Uso de la Palabra*, Lima, décembre.
- (1969). «José María Arguedas (1911-1969)». Amaru, nro. 11, décembre.
- (1980). *Otra imagen deleznable*, Mexico D. F.: Fond de Culture Économique.
- (1984-1995). «Nacido en una aldea grande », dans *La Poesía, los poemas, los poetas*, Mexico D. F.: Université Ibero-américaine, Arts de Mexico.
- (1978-1995). «Eguren y Vallejo: dos casos ejemplares», dans *La Poesía, los poemas, los poetas*, Mexico D. F.: Université Ibero-américaine, Arts de Mexico.
- \* Professeur de Littérature Hispano Américaine à l'Université de Caen-Basse Normandie. A publié des articles dans différentes revues françaises, américaines et péruviennes au sujet de la poésie péruvienne du XXème et XXIème siècle, Westphalen, Vallejo, Moro, Eielson et Varela. En tant que poète, elle a publié *El tacto del amor*, Lima, 1978, et *En tregua con la vida*, Lima, 2002.

## Emilio Adolfo Westphalen

### Monde magique

Je dois vous donner une nouvelle noire et définitive  
Vous êtes tous en train de mourir  
Les morts la mort aux yeux blancs les filles aux yeux rouges  
Devenant jeunes les filles les mères tous mes petits amours  
J'écrivais  
J'ai dit petits amours  
Je dis que j'écrivais une lettre  
Une lettre une lettre infâme  
Mais j'ai dit petits amours  
J'écris une lettre  
Demain une autre sera écrite  
Demain vous serez tous morts  
La lettre intacte la lettre infâme est morte aussi  
J'écris toujours et je n'oublierais pas tes yeux rouges  
Tes yeux immobiles tes yeux rouges  
C'est tout ce que je peux promettre  
Quand je suis allé te voir j'avais un crayon et j'ai écrit sur ta porte  
Cette maison est celle des femmes qui sont entraînés de mourir  
Les femmes aux yeux immobiles les filles aux yeux rouges  
Mon crayon était minuscule et j'écrivais ce que je voulais  
Mon crayon minuscule mon cher crayon aux yeux blancs  
Mais une fois je l'ai appelé le pire des crayons que j'ai eu  
Il ne l'entendit pas jamais il ne le su  
Il avait seulement des yeux blancs  
Puis j'ai embrassé ses yeux blancs et il devint elle  
Et je l'ai épousé par ses yeux blancs et nous eûmes beaucoup d'enfants  
Mes enfants et ses enfants  
Chacun a un journal pour lire  
Les journaux de la mort qui sont morts  
Seulement eux ne savent pas lire  
Ils n'ont ni yeux rouges ni immobiles ni blancs  
J'écris tout le temps et je dis que vous êtes entraînés de mourir  
Pour elle c'est troublant et elle n'a pas de yeux rouges  
Des yeux rouges des yeux immobiles  
Bah je ne l'aime pas

Dans *Belleza de una espapada clavada en la lengua*. Poésies 1930-1968, Lima: Rikchay, 1986.

### Mundo mágico

Tengo que darles una noticia negra y definitiva  
todos ustedes se están muriendo  
Los muertos la muerte de ojos blancos las muchachas de ojos rojos  
Volviéndose jóvenes las muchachas las madres todos mis amorcitos  
Yo escribía  
Dije amorcitos  
Digo que escribía una carta  
Una carta una carta infame  
Pero dije amorcitos  
Estoy escribiendo una carta  
Otra será escrita mañana  
Mañana estarán ustedes muertos  
La carta intacta la carta infame también está muerta  
Escribo siempre y no olvidaré tus ojos rojos  
Tus ojos inmóviles tus ojos rojos  
Es todo lo que puedo prometer  
Cuando fui a verte tenía un lápiz y escribí sobre tu puerta  
Esta es la casa de las mujeres que se están muriendo  
Las mujeres de ojos inmóviles las muchachas de ojos rojos  
Mi lápiz era enano y escribía lo que yo quería  
Mi lápiz enano mi querido lápiz de ojos blancos  
Pero una vez lo llamé el peor lápiz que nunca tuve  
No oyó lo que dije no se enteró  
Solo tenía ojos blancos  
Luego besé sus ojos blancos y él se convirtió en ella  
Y la desposé por sus ojos blancos y tuvimos muchos hijos  
Mis hijos o sus hijos  
Cada uno tiene un periódico para leer  
Los periódicos de la muerte que están muertos  
Solo que ellos no saben leer  
No tienen ojos ni rojos ni inmóviles ni blancos  
Siempre estoy escribiendo y digo que todos ustedes se están muriendo  
Pera ella es el desasosiego y no tiene ojos rojos  
Ojos rojos ojos inmóviles  
Bah no la quiero

## José María Arguedas

### Trembler

On dit que l'ombre de mon village tremble  
il tremble car il a touché la triste ombre du cœur  
des femmes.  
Ne tremble pas, douleur, douleur !  
L'ombre des condors approche !  
- Pourquoi l'ombre arrive ?  
Vient-elle au nom des montagnes sacrées  
ou au nom du sang de Jésus ?  
- Arrête de trembler, ne tremble pas;  
ce n'est pas du sang; ce ne sont pas des montagnes;  
c'est l'éclat du soleil qui arrive dans les plumes des condors.  
- J'ai peur, mon père.  
Le Soleil brûle; brûle le bétail; brûle les semences.  
On dit que dans les montagnes lointaines,  
dans les forêts sans fin,  
un serpent affamé,  
serpent dieu, fils du Soleil, doré,  
est à la recherche d'hommes.  
- Ce n'est pas le Soleil, c'est le cœur du Soleil,  
son éclat,  
son puissant son joyeux éclat,  
qui arrive dans l'ombre des yeux des condors.  
Ce n'est pas le soleil, c'est une lumière.  
Debout, lève toi; reçoit cet œil sans limites !  
Tremble avec sa lumière ;  
remue-toi comme les arbres de la grande jungle,  
commence à crier.  
Formez une seule ombre, hommes de mon village;  
tous ensemble  
tremblez avec la lumière qui arrive.  
Buvez le sang doré du serpent dieu.  
Le sang brûlant parvient à l'œil des condors  
charge les cieux, les fait danser,  
se libérer et accoucher, créer.  
Crée toi, mon père, la vie ;  
Homme, mon semblable, aimé.

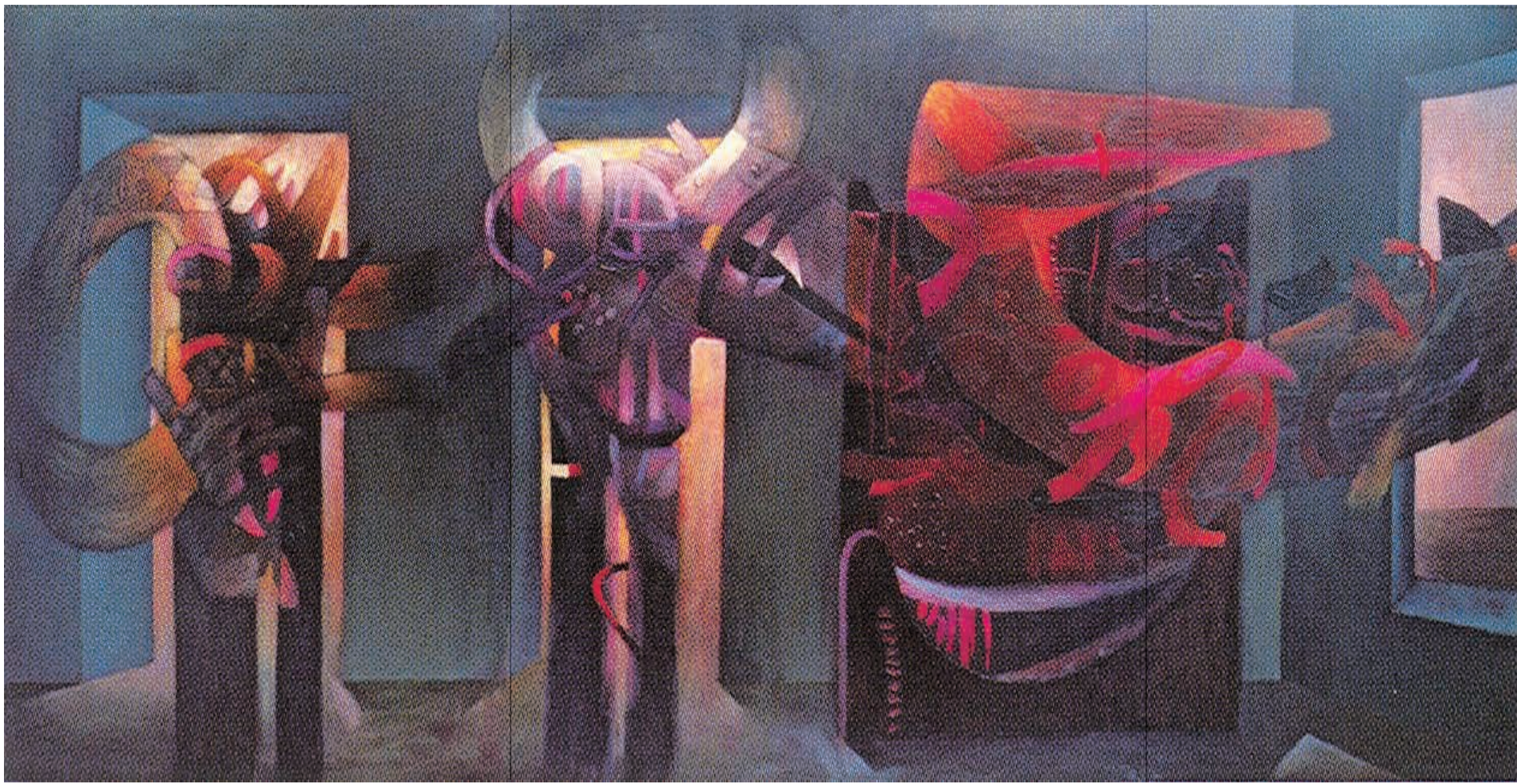
Dans *Katatay y otros poemas/ Huc Jayllicunapas*, Lima: Institut National de Culture, 1972.

### Temblar

Dicen que tiembla la sombra de mi pueblo;  
está temblando porque ha tocado la triste sombra del corazón  
de las mujeres.  
¡No tiembles, dolor, dolor!  
¡La sombra de los cóndores se acerca!  
—¿A qué viene la sombra?  
¿Viene en nombre de las montañas sagradas  
o a nombre de la sangre de Jesús?  
—No tiembles; no estés temblando;  
no es sangre; no son montañas;  
es el resplandor del Sol que llega en las plumas de los cóndores.  
—Tengo miedo, padre mío.  
El Sol quema; quema al ganado; quema las sementeras.  
Dicen que en los cerros lejanos  
que en los bosques sin fin,  
una hambrienta serpiente,  
serpiente diosa, hijo del Sol, dorada,  
está buscando hombres.  
—No es el Sol, es el corazón del Sol,  
su resplandor,  
su poderoso su alegre resplandor,  
que viene en la sombra de los ojos de los cóndores.  
No es el Sol, es una luz.  
¡Levántate, ponte de pie; recibe ese ojo sin límites!  
Tiembla con su luz;  
sacúdete como los árboles de la gran selva,  
empieza a gritar.  
Formen una sola sombra, hombres, hombres de mi pueblo;  
todos juntos  
tiemblen con la luz que llega.  
Beban la sangre áurea de la serpiente dios.  
La sangre ardiente llega al ojo de los cóndores  
carga los cielos, los hace danzar,  
desatarse y parir, crear.  
Crea tú, padre mío, vida;  
hombre, semejante mío, querido.

# SZYSZLO: LA MÉMO

En honneur de l'exposition rétrospective réalisée l'an passé, le Musée d'Art de Lima et la Banque de Crédit du Pérou ont présenté la présentation de Mario Vargas Llosa et une anthologie de textes écrits par Octavio Paz, Sebastián Salazar



1

## LÉGENDES:

1. *Los visitantes de la noche* ("Les visiteurs de la nuit") (triptyque). 1988. Acrylique sur toile. 570 × 140 cm. Musée des Amériques, Washington D. C.
2. *Casa de Venus* ("Maison de Venus"). 1975. Acrylique sur toile. 180 × 120 cm. Collection Paul Grinsten, Lima.
3. *Camino a Mendieta* ("Chemin à Mendieta") XXVI. 1977. Acrylique sur toile. 121,5 × 121 cm. Collection Banque de Crédit du Pérou, Lima.
4. *Sol negro* ("Soleil Noir") II / *Hommage à Lorenzo*. 1999. Acrylique sur toile. 200 × 139,5 cm. Collection de l'artiste, Lima.
5. *Puka Wamani*. 1967. Acrylique sur bois. 153 × 122 cm. Collection privée.
6. *Waman Wasi XLIII*. 1975. Acrylique sur toile. 188 × 13,5 cm. Collection Vicente de Szyszlo, Lima.

## Une Amérique qui s'appelle Szyszlo

Marta Traba, 1964

Szyszlo a travaillé sur le poème anonyme qui fait référence à la mort d'Atahualpa, écrit selon le traducteur José María Arguedas peu de temps après la mort de l'inca, et s'est appuyé, selon ses propres paroles, sur «la beauté absolue et triste» de la joie. Cela nous mène au non-formalisme de sa peinture abstraite, qui non seulement se préoccupe du contenu, mais qui est, elle-même, contenu. Le contenu s'exalte, et dans cette pure exaltation elle trouve la forme. Mais la forme est si directe, si sensorielle, si avide de posséder et de vérifier, sans refroidissement aucun, le pouvoir du contenu, qu'elle acquiert cette violence saisissante, véridique, brutale, et violence romantique, jamais trouvée dans la peinture européenne qui a besoin de spiritualiser et rationaliser les contenus, ni dans la peinture américaine, qui obéit à des impositions collectives déterminées par l'angoisse d'intéresser les marchés.

Il y a dans l'œuvre de Szyszlo une «attitude» dans la compréhension de la peinture qui est profondément américaine, même si elle devient nette et visible dans les pays qui ont une tradition précolombienne, et non pas les «alluviaux» comme l'Argentine ou le Venezuela. L'attitude de représenter l'émotion, non pas de l'intellectualiser comme les européens qui essaient de lui donner un contexte rationnel plus rigoureux. De l'attitude latino-américaine naît un souffle puissant et barbare, une épique secrète de l'œuvre - l'épique de Obregón, de Lam, de certains tableaux de Matta, de Cuevas, de Martínez - . Épique qui a des synonymes; anarchie, confusion, désir. C'est de cette matière convoitante dont sont faits les tableaux de Szyszlo.

Les tableaux de la série sur la mort d'Atahualpa déploient, lentement, de grandes masses funéraires. Le pinceau glisse sur la superficie avec les mouvements indéterminés de l'eau: mais ce n'est pas une eau fluviale, c'est une eau sombre et sourde d'abîme. Le mouvement est si rituel, si dense, que la référence à la vie ou au synonyme de vie, se bat et lutte, s'est perdue. Mais l'intérieur de la matière, dans les zones les plus insondables, surgit un débat fulgurant de la lumière qui fracture, sans bruit, le linceul oppressant des couleurs sombres.

Un critique notable de Fernando de Szyszlo, l'écrivain Emilio Adolfo Westphalen, soutient que dans le poème funèbre d'Atahualpa toute la souffrance ne parvient pas à briser le souffle de vie.

Cette idée de vie et mort en pleine cohabitation se traduit dans les tableaux. Je pense que maintenant pour Szyszlo les concepts de 'vie' et 'mort' cesse d'être opposés et parviennent à se fondre sans combat. Tous les tableaux antérieurs de Szyszlo étaient des champs de bataille, avec des noyaux forts où des formes rugueuses dissimulaient mal son agressivité dans la tendre atmosphère générale de la couleur. Ici, en échange, le conflit cède, et sa plus grande certitude, peut être une certitude plus désespérée, bat impérieusement. Entre la vie et la mort, les plus grandes nuances de l'émotion se révèlent, intermittentes, dans les tableaux.

La mort dépose son poids négatif. Même «Le noir arc en ciel qui se lève» fulmine tout espoir. Mais cette maîtrise splendide du thème majeur ne se fait pas impunément, sans morts propres. Souvent ces petites morts, qui irriguent la totalité de sa peinture, oppressent l'œuvre et une certaine stupeur altère le grave hymne élégiaque.

Source: *El Tiempo*, Bogota, 31 Mai 1964, p. 9.

## Itinéraire d'un artiste intégral

Luis Eduardo Wuffarden

Celui qui parcourt la trajectoire de Fernando de Szyszlo, si profondément imbriquée dans l'histoire péruvienne des 75 dernières années, verra clairement se dessiner l'image d'un artiste intégral. Bien qu'il mérite avant tout d'être reconnu comme peintre, l'ample maîtrise de Szyszlo des diverses disciplines visuelles, ainsi que ses notables dons théoriques, transcendent les limites de toute classification. Il est aussi un humaniste de vaste culture, maître de plusieurs générations et leader d'opinion authentiquement compromis avec le destin de la société dans laquelle il vit. Tout cela confère à Szyszlo un rôle central au cœur des batailles décisives pour la modernité du pays et d'Amérique Latine.

Dans son cas, la condition moderne est entendue comme un exercice constant des libertés humaines et de l'imagination créatrice, mais aussi comme la brûlante exigence de rechercher une identité spécifique. Son travail y parvient de manière emblématique, conciliant un regard inéludable vers l'intérieur - au passé lointain du Pérou, à ses racines indigènes, à son être social en conflit - avec l'ouverture à des langages artistiques de validité universelle qui lui permettent de dialoguer d'égal à égal avec le monde.

# DIRE SUR LA TOILE

et publié un volume exhaustif consacré à l'œuvre de cet artiste exceptionnel. Le livre, qui a pour titre Szyszlo, contient une préface de Jacques Bondy, Javier Sologuren, Marta Traba et Emilio Adolfo Westphalen, entre autres intellectuels reconnus.



2



3



4



5



6

**Le temps en mouvement: Ici, le commentaire hebdomadaire de la vie littéraire et artistique d'Octavio Paz, 1959**

Après de nombreuses années, j'ai revu le peintre Fernando de Szyszlo. Invité par Antonio Souza, il a exposé dans sa galerie certaines de ces dernières œuvres. Szyszlo est le meilleur peintre péruvien ou, du moins, le plus connu à l'étranger. Il fut un des initiateurs de la peinture abstraite en Amérique Latine. Bien que la critique ferma les yeux – les a-t-il déjà eu ouverts? – face à son exposition, c'est avec joie que j'ai vu, durant la soirée de l'invitation, qu'étaient présents les jeunes peintres (Lilia Carrillo, Soriano, Felguerez, Coronel, etcétera). L'exposition était faite pour eux et quelques autres. Szyszlo n'a pas beaucoup changé. Je garde de nos années à Paris – là-bas il a conquis l'admiration difficile de Hartung, le plus sévères des abstraits – une série de gravures: *Hommage à César Vallejo*. En les comparant avec les peintures récentes, je trouve qu'il est plus maître de lui-même, plus libre et osé, mais qu'il est toujours le même: difficile, austère, violence et lyrisme en un temps. Une peinture qui ne se livre pas, repliée sur sa propre intimité. Une peinture qui dédaigne la complicité sensuelle

et exige au spectateur une contemplation plus ascétique. A Mexico son pôle opposé serait Soriano, toute impulsion et effusion, grand créateur de couleurs et de formes délirantes. Je ne veux pas dire que la peinture de Szyszlo soit une pure construction intellectuelle, mais qu'elle est une lutte entre la rigueur et la spontanéité. Ses formes, tendues et rapides, sont parfois agressives, cruelles; parfois, ses couleurs reconcentrées, ont des éclats d'enthousiasme sauvage. Un vol fixe, explosion et réserve. De nombreux peintres – peut être stimulés par Picasso – changent fréquemment de style; Szyszlo ne change pas: il mûrit, grandit. Il a quelque chose à dire.

Source: *Claridades*, Mexico D. F., 30 avril 1959, p. 23.

Textes extraits de: *Szyszlo*, Lima: Musée d'Art de Lima et Banque de Crédit du Pérou, 2011, 357 pp.

# LA CUISINE MAGIQUE ASHANINCA

## ORIGINES MYTHIQUES

Pablo Macera et Enrique Cansanto nous offrent une approche illustrée de la cosmologie ashaninca, à travers les traditions orales intégrées à leur cuisine.

Ce livre nous approche d'un espace, une histoire, une réalité habituellement ignorée à l'intérieur du pays auquel ils appartiennent. Nous ne pouvons pas comprendre les ashanincas et leur richesse culturelle (leurs habitudes culinaires incluses), si ce n'est à partir d'une vision du Pérou qui les reconnaisse de par leur multiplicité culturelle.

Les ashanincas sont un des dix groupes ethniques de la famille linguistique arahuaca. Leur présence dans l'Amazonie péruvienne remonterait selon Carlos Mora, à trois mille ans avant Jésus Christ. Cette famille arahuaca se trouve dispersée dans toute la région de la forêt tropicale sud-américaine, les Antilles incluses. Selon Santos et Barclay, il est possible que la partie du Pérou orientale où aujourd'hui se trouvent les ashanincas «ai été le lieu d'origine de la famille arahuaca, d'où partirent les tribus arahuaca-parlantes vers l'est et le nord».

Selon les mêmes auteurs, le macro groupe arahuaco inclut différentes ethnies, en plus des ashanincas (machiguengas, yine, kakinte, nomatsiguenga, yanesha).

Les ashanincas même sont distribués en différents départements (Pasco, Apurímac, Ayacucho, Huanuco, Junin, Loreto et Ucayali) et neuf fleuves (Apurímac, Ene, Tambo, Satipo, Pichis, Bajo Urubamba, Alto Ucayali, Pachitea, Yurúa). Avec ses 80.593 habitants, selon le recensement national de 2007, les ashanincas sont la population indigène la plus importante de l'Amazonie péruvienne. S'en suivent les aguarunas (55.366) et les shipibos (23.177). Leurs habitants vivent dans des villages dispersés de différentes magnitudes qui totalisent 411 communautés.

L'ensemble ashanincas admet une division en deux grands groupes: les ashanincas du Grand Pajonal et les ashanincas riverains.

D'un autre côté, au sein des ashanincas-ashenincas il existe des différences linguistiques. Bien que la politique actuelle de l'État péruvien insiste sur le fait de stimuler un processus d'unification linguistique, Enrique Casanto, coauteur de cette œuvre, exprime ses réserves au sujet de l'omission de certaines graphes: «g», «tz», «th», «w». A partir de là par exemple le mot 'manitsi' (otorongo ou jaguar) devient 'maniti'.

Il est caractéristique chez les ashanincas de voir un échange séculier et actif entre les zones de la jungle basse et les Andes centrales, ainsi que de multiples opérations grâce à leur



Photographie: Elsa Estremadoyro.

complexe réseau fluvial. Les processus historiques ashanincas ont été conflictuels en raison de la pression colonisatrice initiée au XVI siècle. Mais du moins, les ashanincas ont eu une période d'approximativement cent ans (moitié du XVIII et XIX siècles) durant laquelle ils ont construit un espace politique libre, sous la direction, d'abord, de Juan Santos Atahualpa puis de son fils, Jocesito. Cependant, vers la moitié du XIX siècle l'État national péruvien déploya une offensive militaire contre les ashanincas ce qui constitua le préambule des opérations colonisatrices des migrants européens. Puis, vers la fin du XIX siècle, la Peruvian Corporation, constituée par les créanciers de la dette externe péruvienne, reçut une énorme concession de terrains qui fut préjudiciable pour les espaces traditionnels ashanincas. Au cours du XX siècle, le territoire ashaninca a souffert une pression migratoire andine. De même, dans les dernières décennies, les ashanincas ont subi diverses interventions (missionnaires adventistes, Institut Linguistique d'Été), ainsi que la violence politique associée à l'MRTA et à Sentier Lumineux. Les dernières situations politiques eurent pour effet leur migration très loin des territoires centraux.

C'est dans ce contexte que nous devons situer les efforts des sociétés amazoniennes pour préserver leurs propres traditions particulières. Les ashanincas ne sont pas une exception. La cuisine représente ainsi une forme de lutte culturelle, une ligne

de résistance. L'expérience alimentaire, selon l'expression de Noelia Carrasco, est un fait collectif: «En nous alimentant nous n'exerçons pas seulement une action individuelle. Nous sommes des sujets, des objets et des participants d'une opération sociale extrêmement complexe». Ces cuisines traditionnelles se trouvent en danger, d'après Hocquenghem et Monzon. Ils sont sous la menace d'être peu à peu substituées, entre autre, selon les auteurs, en raison de la longue préparation que requièrent les recettes.

Il est difficile de mesurer le succès des opérations d'alimentation au cœur des scénarios de l'Amazonie péruvienne. Il y a de fait ceux qui assument une position quasi pessimiste ou plutôt de prudence relative. Par exemple, Dourojeanni signale que la biomasse d'animaux vivants dans l'Amazonie ne semble pas être très importante. Certaines études indiquent qu'il y a 200 kilogrammes par hectare, dont la moitié s'agit de faune du sol, des invertébrés. Les vertébrés atteignent de 20 à 30 kilogrammes par hectare, cinq à dix fois moins que les savanes africaines. La position de Dourojeanni a des antécédents chez Betty Meggers (1976) ou R. Gross (1982), qui affirmait que «la permanence et la densité des colonies de l'Amazonie étaient limitées à un développement faible en raison des ressources insuffisantes en protéines». Cette hypothèse a été débattue par Beckerman, qui a priorisé chez les colonies de l'Amazonie le très fort indice de protéines d'origine

animal et végétale. Certaines stratégies alimentaires semblent indiquer cependant des difficultés spécifiques. A ce sujet il faudrait pondérer, dans l'alimentation ashaninca, l'utilisation des insectes qui fournissent des graisses et des protéines, selon Devenan. Il correspond aux enfants ashanincas de récolter cette chasse mineure, des insectes et même des reptiles (fourmis, scarabées, escargots...)

Il existe un consensus qui affirme que face à l'apparente abondance des ressources alimentaires, il faut aussi admettre les difficultés pour une bonne utilisation respective. Giovanna Cavero signale que la morbidité dans le fleuve Tambo est surtout associée à la dénutrition chronique (74 pour cent), qui au niveau infantile atteint 83,7 pour cent.

L'unité de production ashaninca est la société conjugale avec une division du travail selon les genres. Récemment des changements sont survenus en conséquence de l'entrée dans le marché. Tizon affirme que la femme ashaninca abandonne les milieux de production qui lui sont habituellement assignés pour investir son temps de travail dans la production de biens agricoles commercialisables par l'homme.

Les auteurs cités ont signalé la diversité employée par les ashanincas dans la cuisine des viandes rouges, des volailles ou du poisson. Outre l'utilisation des casseroles, ils cuisinent aussi directement sur les braises chaudes ou avec des tenailles



sur le feu. De même, le poisson et les chenilles sont souvent fumés ou séchés au soleil. La cuisinière est simple, formée par un trépied de buches pour soutenir les casseroles. Selon Santos et Barclay, malgré l'importance de la pêche, la chasse et la cueillette, «la plus grande partie de leur consommation en protéines (80 pour cent) provient des potagers. Les campas sont des horticulteurs. Pour les protéines animales en dehors de la chasse ils font appel à l'élevage de différents animaux, ce qui inclut des poules, des canards et des volailles, à exception des cochons». Cette exclusion à deux motivations. La première est en relation avec «les dégâts qu'ils peuvent causer à leurs plantations de manioc». L'autre est une prohibition culturelle-religieuse qui date au moins des temps de Juan Santos Atahualpa. Comme ustensiles de cuisine, ils utilisent des casseroles élaborées par eux même ou échangées avec des voisins ou des membres de la famille. Les mêmes auteurs signalent cependant que «l'art de la poterie est entrain de disparaître en raison

de la présence des casseroles en aluminium».

Les ustensiles domestiques incluent aussi des paniers et des nattes qui, de même que la céramique, sont l'œuvre des femmes. Certains de ces paniers peuvent être très résistants comme ceux utilisés pour la récolte du manioc (50 kilos dans une seule charge). Hommes et femmes collaborent pour que la cuisine familiale ait les ustensiles nécessaires. De la chasse exécutée par les hommes par exemple proviennent entre autres les instruments suivants: la queue du pangolin pour garder le sel, la carapace de la tortue ou du motelo pour garder les aliments fumés, le tatou pour garder la viande, la queue du lézard et le bec du toucan pour garder le sel, le crâne du singe, la carapace de l'escargot, la dent du poisson pana et la pince du crabe, l'ongle du pangolin et la dard de la raie: tous sont employés comme des râpes.

Dans la cuisine ashaninca il faut aussi mentionner les boissons

alcoolisées (maïs, fruits de palme et manioc sucré). La principale est le masato de manioc. 'Masato' est le mot du castellan régional de l'Amazonie et dérive du mot 'masa', pâte. En ashaninca cette boisson est aussi nommée 'piarentsi'.

Cette bière est l'œuvre des femmes:

«Au Pérou le masato est une boisson fermentée qui se prépare traditionnellement avec du manioc bouilli, il est mâché et craché dans un récipient, dans lequel il est mélangé avec de l'eau et on le laisse reposer pour que l'amidon du manioc devienne du sucre par action des enzymes de la salive et qui finalement se fermentent pour devenir de l'alcool. Cette forme de préparation prospère entre les ethnies amazoniennes natives, cependant, elle se prépare commercialement en moulant le manioc et en y ajoutant de la levure pour la fermentation, facilitant ainsi la consommation de la part de personnes étrangères aux ethnies amazoniennes, qui de la façon peu traditionnelle 'répudieraient' sa consommation».

La nourriture est un facteur de solidarité: «c'est le seul article, à part l'habitat, qui n'est pas commercialisé mais distribué et donné librement à tous les visiteurs: la chasse et la pêche sont distribuées entre les familles voisines. Comme la réciprocité est de règle cette division assure un régime en viande permanent pour tous, en raison du manque d'une méthode de conservation adéquate. Bien que les aliments se distribuent librement, personne n'a le droit de prendre les aliments d'autrui sans le consentement préalable de son propriétaire».

De même, l'alimentation est liée aux croyances religieuses. Durant la grossesse, par exemple, le couple évite certains aliments. «Aucun parent ne peut manger de la tortue durant la grossesse, de peur que l'enfant ne naisse atteint par la folie».

Extrait de la présentation. *La cocina mágica asháninca*, de Pablo Macera et Enrique Casanto. Lima: Fond Editorial de L'Université de San Martín de Porres, 2011. [www.usmp.edu.pe/fondeditorial](http://www.usmp.edu.pe/fondeditorial).

## Narrations\*

### Magie et parole

#### Ahooshi (tatou)

Il pèse approximativement de 8 à 12 kilos. Il vit seul ou bande. Il est diurne. Son époque de reproduction est l'été. Il se nourrit de vers, de chenilles et d'insectes. On le chasse à la flèche, au fusil et parfois avec des chiens. Le tatou est apprécié dans les marchés, et par ces temps-ci on ne respecte pas s'il s'agit d'une femelle, mais s'ils voient leurs petits, ils ne les prennent pas.

Il y avait un ashaninca nommé Pavocari qui voulait devenir un bon chasseur pour attirer les femmes. Mais ses parents ne le lui avaient pas appris et il savait uniquement ramasser des fruits, des champignons et des vers. Devenu grand il voulu avoir une femme. Les parents étaient tristes car ils disaient: Comment va-t-il se marier s'il ne sait ni chasser ni pêcher et c'est seulement un bon agriculteur? Pavanori ne leur prêta pas attention et marcha jusqu'à parvenir, presque la nuit tombée, à une communauté. Il avait honte car dans son sac il n'avait que des vers. Il n'avait ni flèches pour chasser ni un morceau de viande. Cependant, il fut bien reçu dans le village. Pavocari leur offrit les vers qu'il avait apporté. Tout le monde les apprécia. Depuis lors, il se dédia uniquement à chercher ces vers et non pas à chasser. C'est pourquoi on le fit maître du tatou. Le tatou peut être chassé par l'homme ou la femme, ou les deux ensemble; quand ils l'attrapent il l'emmène chez eux et le découpe pour enlever les viscères puis l'enveloppe dans des feuilles. La viande et la carapace sont fumées et postérieurement préparées en bouillon ou en soupe en y ajoutant des petits bouts de manioc.

#### Samani (zamaño)

C'est un rongeur qui pèse de 10 à 12 kilo. Il vit seul. Il marche de longues distances à la recherche d'aliments. Il se reproduit en été ou en hiver. On le chasse sans contrôle. Il est menacé de disparition. On le chasse à la flèche, avec des pièges, des chiens ou bien au fusil. Le samani se nourrit de fruits sylvestres, de pacaes, de maïs, de manioc, de sapotilles, de ovillas, de pituca et de bananes vertes. Le maître est Tinticotzi. La plante qui protège sa chasse est le Samanishi.

Il y avait un jeune ashaninca nommé Tinticotzi qui était très amusant. Il vivait avec son grand père qui avait des pouvoirs. Tinticotzi imitait le grand-père et mâchait des feuilles de coca et de tabac. Le grand-père lui disait de ne pas le faire car il était en danger de devenir un être. Le jeune n'y prêta pas attention. Ainsi Tinticotzi commença à devenir un insecte. Ses yeux, ses bras et ses cuisses changèrent. Son grand-père voulu le libérer mais il n'y parvint pas. Il vit les yeux de Tinticotzi s'enfler comme des ballons et ses bras devenir les pattes du criquet. Alors, il dit à son neveu: de la façon dont tu es maintenant tu ne seras jamais heureux. Du moins tu seras le maître du zamaño et tu auras une plante qui servira pour le chasser. L'homme est celui qui chasse le zamaño et le rapporte à la maison. L'époux se charge de faire bouillir l'eau et de peler la truie. Après il le met dans la casserole en terre cuite qui doit bouillir avec le sel. Une fois cuit, il est servi avec du manioc. Si la famille est peu nombreuse, il fume le cœur, le foie ainsi qu'une partie de la viande. Parfois, ils coupent d'abord les quatre pattes pour les manger en grillade. Ils les mettent sur le feu et là elles se cuisent puis se mangent avec du manioc.



Illustration / image: Enrique Casanto

#### Tsamari (paujil)

Il pèse approximativement de 10 à 15 kilos. Ils vivent en couple, ou seuls quand ils sont jeunes. Ils ne vivent pas en troupeau. Quand le chasseur voit le Tsamari dans son nid il ne le tue pas. Le mois le plus facile pour le chasser est le mois de juin, car à ce moment ils marchent beaucoup. Le chasseur respecte le paujil lorsqu'il a ses petits. On le chasse avec des flèches, la fronde ou le fusil. Avec la flèche on le tue d'avantage par surprise. Parfois le chasseur ramasse les petits paujils et les élève. Ils se nourrissent de graines, de fruits, d'escargots, de crevettes et de crabes. Ils vivent dans des endroits marécageux. Ils dorment dans les fourrés. Son maître s'appelle Meentya et la plante est le Tsamirishi.

On dit que Meentya était un jeune pas très adroit pour la chasse ni la pêche, mais il était un bon agriculteur. Lorsqu'il se reposait de son travail dans les champs, il allait dans aux bords des ruisseaux chercher des escargots, des crevettes et des crabes pour son déjeuner et ramenait le tout à son épouse qui préparait et cuisinait le manioc. Il devint un fameux guerrier et tout le monde le respectait. Mais il y avait aussi des personnes jalouses qui le transformèrent en un oiseau paujil et aussi en maître du paujil avec sa plante le Tsamirishi. L'époux chasse le paujil et l'épouse est celle qui déplume l'oiseau. Arrivé à la maison, c'est l'épouse qui le coupe et enlève les viscères pour le cuire dans une chipa avec des feuilles de mohena (inchaquitsopana), mais le reste de la viande du paujil est cuisiné dans la casserole en terre.

#### Conoya (motelo, tortue terrestre)

Il pèse approximativement de 10 à 300 kilos. Il vit seul. Ils sont diurnes. La reproduction se réalise en été aux rives des ruisseaux. Il se nourrit de fruits sylvestres comme des raisins sauvages, de l'anone sylvestre, des champignons et des troncs pourris. Quand l'ashaninca attrape le Conoya, il l'emmène sur une branche d'arbre pour qu'il régurgite ou élimine sa nourriture. Ainsi il le maintient à jeun jusqu'à ce que le Conoya soit propre, ensuite le chasseur l'emmène à sa femme pour qu'elle le cuisine. Le maître du Conoya est Onoria et sa plante le Conoyashi.

Onoria était une femme ashaninca très maltraitée par son mari jusqu'au jour où elle décida de fuir. Elle ne savait pas où, mais il advint qu'il y avait dans la montagne un lieu calme où vivaient les motelos. Ainsi, Onoria partit à pied. Soudain elle vit quelque chose de couleur jaune avec des tâches marron. Elle prit peur car elle pensa qu'il s'agissait d'un otorongo (jaguar). Elle dit: il vaut mieux qu'il me tue que mon mari me maltraite. Mais elle se rendit compte alors qu'il s'agissait d'un motelo de grande taille, c'est pourquoi Onoria décida de dormir sur le motelo. Le motelo marcha toute la nuit avec Onoria sur lui, sans laisser ses propres traces. Seules étaient visibles les traces du motelo. Entre temps, son époux se rendit chez un sorcier tabaquero qui lui dit: tu as perdu ta femme parce que tu la maltraisais. Maintenant c'est la femme du motelo. L'homme ashaninca en tant que chasseur, lorsqu'il trouve le motelo dans la montagne, le met sur une branche d'arbre jusqu'à ce qu'il régurgite toute sa nourriture, puis il revient trois ou quatre jours après et le rapporte. En arrivant chez lui, c'est l'homme qui le coupe. On ne mange pas les viscères, puis la femme se charge de le saler et le mettre sur le feu en faisant attention de ne pas le brûler. On le coupe aussi en petits morceaux, le faisant bouillir avec des haricots durant plusieurs heures jusqu'à ce que les haricots et la viande soient tendres. On le mange avec du manioc.

\* La construction proposée par l'auteur ashaninca Enrique Casanto a été respectée dans les narrations.



# LA NEUVAINNE MERVEILLE L'ART DE PRÊCHER

Ramón Mujica Pinilla\*

Le fond éditorial du Congrès de la République réédite une des œuvres les plus remarquables du baroque péruvien. La neuvaïne merveille réunit trente sermons de Juan de Espinosa Medrano «*Le Lunarejo*». Cette publication constitue la première édition moderne de cette œuvre qui n'avait pas été rééditée de forme complète depuis 1695.

La neuvaïne merveille d'Espinosa Medrano publiée en Espagne (Valladolid) en 1696 est une anthologie posthume de trente sermons prêchés dans la ville de Cusco de 1656 à 1685. Six sermons ne sont pas datés et cela pourrait élargir son cadre historique. Le compilateur de l'œuvre –Agustín Cortés de la Cruz– fut un disciple du Lunarejo. Les sermons ne sont pas choisis par ordre chronologique mais thématique et il reste encore à découvrir quel est le critère qu'il utilisa pour son édition. Selon frère Ignacio Quesada, le «censeur» de cette œuvre, *La Neuvaïne Merveille*, contient trois genres distincts de «sermons panégyriques». Il y a ceux qui exaltent les «Mystères sacrés» du Très-Saint-Sacrement de l'autel et du mystère de l'Incarnation, ceux qui exaltent la Vierge Marie – «la suprême créature entre toutes les créatures, celle qui mérita d'être mise à la première place après Dieu» – et ceux qui louangent les vertus des saints les plus vénérés de la ville de Cuzco. Presque un tiers des sermons fut prêché dans la cathédrale de Cuzco. Quatre proviennent de la chapelle du Séminaire de San Antonio Abad, un de son université, deux du Couvent de Sainte Catherine de Sienna, deux de l'Hôpital des Espagnols et les autres sont de l'église paroissiale de San Blas et du couvent des Prêcheurs. De même, *La Neuvaïne Merveille* inclue le «sermon courtois» qu'Espinosa Medrano prêche durant les obsèques de Felipe IV (1666) y qu'il délibéra pour son «opposition» de 1681, lorsqu'il postula pour la place vacante de chanoine magistral du cœur de la Cathédrale de Cuzco; une nomination qui fut confirmée en 1682 par cédula royale de Carlos II, tel qu'il figure dans le livre des «Actes de sessions» de «l'Honorable Chapitre Métropolitain de la Cathédrale de Cusco».

*La Neuvaïne Merveille* – comme l'a déjà remarqué José A. Rodríguez Garrido – s'édita en Espagne en plein litige légal (1692-1696) à Cusco entre le Séminaire de San Antonio Abad – dirigé par le clergé séculaire – et le Collège Royale de San Bernardo, pris en charge par des jésuites.<sup>1</sup> Tandis que les collégiaux antoniens étaient indigènes ou métisses et utilisaient leur formation académique comme instrument de mobilité sociale, les bernardins étaient des «étrangers», «beaucoup d'entre eux procédaient même de Charcas» et, de façon générale, ils étaient les fils d'officiers, de riches propriétaires terriens ou de créoles influents ou d'espagnols appartenant à l'administration coloniale.<sup>2</sup> Suite aux décennies de rivalités religieuses et de retentissants conflits sociaux qui divisaient la ville en deux bancs confrontés, la Compagnie de Jésus prétendit abolir, à travers une contestation juridique, le bref pontifical *Aeternae Sapientia* (1692) et la cédula royale (1692) qui octroyait au séminaire antonien la licence pour concéder des titres universitaires.



Original cover of *La novena maravilla* (*The Ninth Wonder*).

C'était une prérogative que l'École de San Bernardo prétendait monopoliser en exclusivité en utilisant comme argument une bulle de Grégoire XV sur la législation universitaire indienne datée en 1621. La victoire finale en faveur des antoniens est due, en grande mesure, grâce au soutient tardif et décisif de l'ordre dominicain et à la participation du propre Agustín de la Cruz, éditeur de la *Neuvaïne merveille*.<sup>3</sup> De fait, lorsque Agustín de la Cruz qualifie de «courageux panégyriques» les sermons du Lunarejo sur Saint Thomas d'Aquin, c'était pour faire allusion à la bataille doctrinale entre les antoniens et les bernardins de Cusco qui avaient des lectures irréconciliables de l'œuvre du docteur Angélique. Il cite même Le Lunarejo en le vinculant à la défense du thomisme orthodoxe dans un contexte adverse et controversé:

Si Thomas est le maître universel de l'Église de Dieu, que dira-t-on de la religion dominicaine qui le mérita comme disciple? [...]. Le plus grand honneur qu'il puisse m'avoir fait fut celui là [prêcher

dans le couvent des dominicains]; cher à mes yeux, au nom de mon école, je revalide, réitère et confirme le jurement de suivre Thomas; j'aime Tomas, de Thomas j'apprends, vers Thomas de vais; et je ne veux rien savoir si Thomas ne m'enseigne pas; Thomas je dirais, même si le fil du couteau me tranche fatalement la gorge. (p. iv).

Le propre Espinosa Medrano parle de la «pure, authentique et gène doctrine du Maître Angélique» suggérant qu'il existait d'autres lectures -celle des jésuites - qui étaient en dispute avec son interprétation canonique.<sup>4</sup> A Rome ont fit éloge de son œuvre et dans les royaumes du Pérou Le Lunarejo était considéré un «oracle vivant» ou un «second [Saint] Jérôme» avec d'inégalables connaissances bibliques et hébraïques. Cependant, dans son Prologue, Cortés de la Cruz suggère que durant un débat universitaire à Cusco, les «envieux ou incrédules de sa renommée» remirent malicieusement en question son érudition: «Mais qui dirait que face à un homme si éminent,

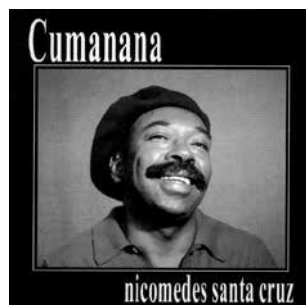
un si grand théologien comme lui, il y eu ceux qui voulurent le réduire de telle façon, qu'ils laissèrent entendre qu'il n'en savait pas autant, et même qu'en Théologie il était un ignorant» (pxii). Pour son éditeur, cette critique localiste retombait sur ses propres accusateurs et équivalait à «vouloir maudire le soleil; prétendre nier ce que tout le monde applaudit c'est s'accréditer en tant que barbares» (ibidem), un appellatif injurieux qui - comme nous le verrons quelques lignes plus bas - s'associait au créole.

Quoi qu'il en soit, la gravure qui illustra *La Neuvaïne merveille* en guise de frontispice servit de modèle pour une célèbre peinture coloniale de Cusco vers la fin du XVII siècle, qui commémora la concluante bulle papale *Aeternae Sapientia* (*Sagesse éternelle*) (1692), et légitima les prétentions antoniennes. Tout comme dans la gravure du sermonnaire, il y figure la même image allégorique de la Sagesse Éternelle.<sup>5</sup> Elle est représentée comme une femme couronnée qui empoigne un sceptre, posée contre un livre fermé. Cependant tandis que la sagesse soutient le portrait lumineux de Saint Thomas d'Aquin, dans la peinture cusquienne, elle porte une corne d'abondance de fleurs et de bénédictions. Elle apparaît au ciel, entre des nuages, au dessus du Séminaire de San Antonio Abad, symbolisé par un verger fleuri. La métaphore résonnait comme un sermon du Lunarejo, où il parlait de la forme dont «Marie fit tomber quelques gouttes de lait scientifique sur notre terre, d'elles naquirent dans cette université les lys blancs de tous ces pompons doctoraux, les lys bleus d'une toque si magistrale» (NM, 67-68). Les portraits de demi-buste de 34 de ses célèbres collégiaux —entre eux Le Lunarejo— figurent à l'intérieur du bouton de fleur cultivé par San Antonio Abad, son horticulteur spirituel. La figure tutélaire de Saint Thomas d'Aquin discute avec l'effigie du Christ Crucifié des Tremblements qui - du centre du verger universitaire - opère comme une fontaine ou Source de Vie eucharistique qui irrigue le jardin avec son sang. Entre les arcs du fond, le pontife romain et le roi Carlos II remettent à un collégial antonien, respectivement, sa bulle polémique et la cédula royale. Une branche fleurie avec trois professeurs de l'université croise le mur diviseur qui sépare le verger universitaire de San Antonio de celui de San Bernardo, où se trouvent les jésuites. Avec cet échange de séminaristes —suggère une légende du tableau<sup>6</sup>— les deux maisons d'études étaient finalement réconciliées.

En réalité, la sélection de sermons réalisée par Cortés de la Cruz pour la *Neuvaïne merveille* synthétisait l'agenda doctrinal du plus célèbre séminariste antonien, qui, malgré sa prétendue origine indigène<sup>7</sup>, avait assumé l'intégralité du discours revendicateur

# SONS DU PÉROU

CUMANANA  
NICOMEDES SANTA CRUZ  
(XENDRA MUSIC, 2012)



En 1964, Nicomedes Santa Cruz signa une œuvre différente de celles qui, en tant que créateur de décimas et journaliste, l'avaient rendu célèbre: un album double de musique et poésie récitée que le propre auteur considère le début de son étape de chercheur de la culture afro péruvienne. Cumanana est, avec ses 25 chansons, un témoignage inédit pour son époque de la tradition et richesse d'un peuple toujours regardé de haut. Des décimas inoubliables comme «Comme tu as changé, pelona...!» ou «Rythmes noirs du Pérou» et des classiques du festejo comme «Inga» et «No me cumbén» firent de ce disque un point de référence dans la reconnaissance et la mise en valeur d'une culture aussi sud-américaine qu'africaine, où la malice et la joie de leur musique et leurs vers contrastent avec les

circonstances dures et injustes qu'il dépeint en même temps. Quarante-huit ans plus tard, la maison de disque nationale Xendra Music fait revivre ce document dans une édition qui tente de respecter la présentation originale, qui incluait un insert accompagné des paroles et des poèmes avec lesquels se publièrent de précieuses notes signées par Santa Cruz, qui remettait chaque pièce en contexte. A cela s'ajoute que le son fut sauvé des bobines originales utilisées lors de l'enregistrement, ce qui assure un son fidèle à celui obtenu lors de la première édition. Indispensable.

du créole colonial. Celui-ci avait été un thème central dans les écrits du Lunarejo. Déjà dans son Apologétique en faveur de don Luis de Góngora —publié à Lima en 1662— il reconnaissait: «Il semble que j'arrive tard dans cette affaire: mais nous vivons très loin des créoles et, si les ailes de l'intérêt ne les portent pas, c'est avec paresse que les choses d'Espagne nous visitent; [...] mais, que peut-il y avoir de bon dans les Indes? Que peut-il y avoir qui contente les européens, qui doutent de cette chance? Ils nous jugent satires, nous présumant des tritons, brutes dans l'âme, en vain s'efforce à nous démentir des masques d'humanité»<sup>8</sup>. Le fait même que ce fut un «lettré créole» qui défendait un poète métropolitain cachait ce que Nelly Richard a dénommé «la revanche de la copie»<sup>9</sup>. Espinosa Medrano récupérait «son masque d'humanité» et, des Indes, il s'appropriait et assumait la majeure et la plus lucide défiance de la langue Castellane qui lui permettait de défendre l'essence même de son hispanité. A la fin, le débat littéraire au tour à la «poétique culturiste» de Góngora dépassait le terrain linguistique et faisait appel à l'Antiquité Classique comme source principale partagée qui unifiait l'Europe et l'Amérique en une identité commune pré et supranationale<sup>10</sup>.

Dans la préface de son traité de logique (*Philosophia Thomistica*, 1688) —une partie du «cours philosophique» dicté durant le séminaire antonien— Le Lunarejo confesse que son plus grand désir serait de publier ses œuvres en Espagne. Mais il se saisissait d'effroi en pensant aux fréquentes coquilles commises par les imprimeries américaines— passages «mutilés, phrases déconnectées, syllogismes suspendus, mots omis» — qui lui seraient adjugées en tant qu'auteur et que cela contribuerait à renforcer la notion européenne de l'indien comme un «barbare»<sup>11</sup>. Dans son commentaire, le «censeur» de la *Neuvaine merveille* reprend ce sujet et reconnaît ouvertement que le qualificatif de «neuvaine merveille», utilisé comme titre du sermonnaire, répondait aux préjugés dégradants européens face à

«l'ingéniosité» du créole américain. De même que d'autres de ses compatriotes, ce prêcheur péruvien était la vraie mine d'or et d'argent qui enrichissait leur pays et le monde entier:

De cet Ophir au prix et à l'excellence devenus si chers, le Pérou et l'Amérique pourraient remplir toutes les bibliothèques d'Europe avec plus d'affluence, avec une abondance plus excessive, que celle qui a rempli leurs nombreux royaumes de trésors et d'opulence, si la pénurie d'impressions ne leur freinait cette gloire, abimant de nombreuses copies de rares et prodigieux génies qui fleurissent d'origine par milliers dans ce nouvel Orbe (p.viii).

Il est faux que «des sujets des Indes naissent de bons poulains et de mauvais chevaux» (ibidem). A 40 ans, «l'espèce et la nature des entendements indiens» ne perdaient pas leur éclat, subtilité, zèle et développement, et *La Neuvaine merveille* le démontrait à la perfection. Au Pérou il y avait une telle «multitude d'hommes doctes et d'anciens qui illustrent ces royaumes, avec de si remarquables talents, qu'à eux seuls ils auraient pu réaliser tout un concile général, qui est une grande vertu quand on se considère si lointain du prix».

Extrait du prologue. *La novena maravilla (La neuvaine merveille)*, de Juan de Espinosa Medrano, prologue de Ramón Mujica et étude introductrice de Luis Jaime Cisneros, Lima: Fond Editorial du Congrès du Pérou, 2011, 310 pp. www.congreso.gob.pe/fondoeditorial.

\* Historien de l'art baroque, anthropologue et directeur de la Bibliothèque Nationale du Pérou.

1. Voir José Antonio Rodríguez Garrido, «Retórica y tomismo en Espinosa Medrano», dans *Cuadernos de Investigación*, Lima: Institut Riva-Agüero et Fond Editorial de la Université Catholique Pontificale du Pérou, 1994.

2. Horacio Villanueva Urteaga, *La Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco*, Cusco, 1992, p. 8. Et Antonio de Egaña, S. I., *Historia de la Iglesia en la América española. Desde el Descubrimiento hasta comienzos del siglo XIX*, Bibliothèque d'Auteurs Chrétiens, Madrid, 1966, p. 317.

RENZO DALI ENSEMBLE  
RENZO DALI  
(INDÉPENDANTE, 2012).



Un des musiciens les plus talentueux de notre pays lance son premier album. Renzo Dali, multi-instrumentaliste précoce (il débuta à l'âge de 4 ans en jouant de la batterie) avec un curriculum académique impressionnant, qui inclut le Conservatoire National de Musique, la London Collège of Music et la faculté d'Art de Thames Valley University, signe *Renzo Dali Ensemble*, un album long de 13 chansons où le genre prédominant est le latin pop, il tente d'y explorer une veine commerciale et juvénile sans laisser de côté l'honnêteté d'un artiste qui compose, arrange, enregistre et produit même la totalité de son matériel. Dali, de 26 ans, est un musicien sans complexes, qui, à partir de son indéniable qualité en tant qu'arrangeur et exécutant, explore des sentiers musicaux plutôt en relation avec le

vers facile et l'accord collant, sans laisser que ces derniers n'enferment le produit final en un pop radiophonique facile. Des sons de jazz, de musique classique et même de musique noire et andine péruviennes impriment une fraîcheur à la proposition et laisse à la fois le mélomane en attendant plus du génie de l'auteur, qu'il exploite d'avantage la maîtrise qu'il exerce sur une grande quantité d'instruments, de techniques et d'écoles. Intéressant début qui nous oblige à être attentifs à un artiste qui promet.

(Oscar Soto Guzmán).

3. Pedro M. Guibovich Pérez, «Como güelfos y gibelinos: los colegios de San Bernardo y San Antonio Abad en el Cusco durante el siglo XVII», dans la *Revista de Indias*, 2006, vol. LXVI, nr. 236, p. 123.

4. José A. Rodríguez Garrido, «La defensa del tomismo por Espinosa Medrano en el Cusco colonial» dans *Pensamiento europeo y cultura colonial*, Karl Kohut et Sonia V. Rose (éditeurs), Francfort: Vervuert et Madrid: Iberoamericana, 1997, pp. 115-136.

5. Ramón Mujica Pinilla, «El arte y los sermones», dans *El barroco peruano*, Lima: Collection Art et Trésors du Pérou de la Banque de Crédit, 2002, pp. 294-299.

6. Une légende dans le tableau dit: «Même si les fleurs qui naissent / réverbèrent si brillantes / les arrosages de Bernardo, / sachez que les plante sont du jardin d'Antonio Magno [...] et pour fleurir encore plus, / elles veulent aussi mériter / toujours être accompagnées / de la maison de Jésus / et de la Doctrine de Ignacio».

7. En 1668, lorsque le vice-roi Comte de Lemos visita la ville de Cusco il assiste à une célébration où cet orateur connoté prêchait un «panégyrique». Lorsque le Lunarejo prêchait — raconte le chroniqueur Juan de Velasco — il était nécessaire de réserver une place longtemps à l'avance, pour pouvoir l'écouter, une telle ample assistance n'étant jamais vu ailleurs. La fois où le vice-roi fut présent, il advint que la vieille Indienne, mère du prêcheur, vêtue du malheureux habit d'Indienne, voulant entrer à la l'Eglise, ne put y parvenir, car l'assistance se trouvant à l'extérieur des portes la poussait. Le fils le remarquant du pulpète, et suspendant le panégyrique, demanda à l'auditoire qu'au nom de Dieu ils laissent passer cette femme, qui bien qu'Indienne, pauvre et méprisante était sa mère et avait raison de vouloir l'écouter. Ensuite on la fit entrer, et les dames principales de la ville l'assirent en leur compagnie». Voir Presbytère Juan de Velasco, *Historia del Reino de Quito en la América meridional*, tome I, partie 1: Que contient l'histoire naturelle, année 1789, Quito: Imprimerie du Gouvernement, 1844, p.198. Voir les doutes sur l'origine indigène du Lunarejo posées par L.J. Cisneros et P. Guibovich dans «Juan de Espinosa Medrano, un intellectuel cusqueño del seiscientos: nuevos datos biográficos», dans *Revista de Indias*, année XLVIII, numéros 182-183, 1988, pp. 327-347.

8. Juan de Espinosa Medrano, *Apologético a favor de don Luis de Góngora*, édition avec notes de Luis Jaime Cisneros, Lima: Académie Péruvienne de la langue et Université de San Martín de Porres, 2005, p.127.

9. Cité par John Beverly, «Máscaras de humanidad»: sobre la supuesta modernidad del *Apologético*, de Juan de Espinosa Medrano», dans *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXII, numéros. 43-44, Lima-Berkeley, 1996, p. 52.

10. Espinosa Medrano argumentait, «Etonné, [le portugais Manuel] Faria [de Sousa], déclarant comme impossible le fait de transférer à notre langue l'enchaînement latin, ce qui chez Góngora est une prouesse valeureuse [...]. Ce langage était un ornement poétique de la majesté romaine, il ne tenait pas dans notre langue une telle imitation de la grandeur. Les vêtements qui servaient d'habits de gala aux muses latines, traînaient avec eux encore plus rapidement la Castellane. Et, oh prodige de l'ingéniosité de Góngora! Il éleva à la toute puissance l'éloquence castellane et l'ôta des coins de son hispanisme, la rendit courte, sublime; de bête à féconde; de stérile à opulente; de timide à audacieuse; de barbare à culte [...]. Beaucoup mieux que Jupiter dans sa célébration de Minerve, ce Père majeur des Muses donna à nouveau notre être à la castellane dans la régénération de son ingéniosité souveraine, et s'éveilla ainsi notre poésie de si devin atelier, grande, sublime, haute, héroïque, majestueuse et bellissima, digne alors des plus grandes parures [...] grandissant, égalant l'ampleur de la gentillesse latine et demeurèrent communes les parures, indifférents les galas»; Espinosa Medrano, *Apologético a favor de don Luis de Góngora*, édition citée, pp. 155-158. Pour Marcelino Menéndez Pelayo, l'*Apologétique* était «un des fruits les plus murs de la primitive littérature créole» et était la «perle tombée dans le dépotoir de la poétique cultiste»; Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. II, Conseil Supérieur de Recherches Scientifiques, Madrid, 1940, pp. 350-352.

11. Walter Redmond, «Juan Espinosa Medrano: prefacio al lector de Lógica», *Fénix*, nro. 20, 1970, pp. 74-80.

## CHASQUI

Bulletin Culturel

MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES

Direction Générale des Affaires Culturelles  
Jr. Ucayali 337, Lima 1, Pérou  
Téléphone: (511) 204-2638

E-mail: boletinculturalchasqui@rree.gob.pe  
Site web: www.rree.gob.pe/politicaexterior

Les articles sont publiés sous la responsabilité de leur(s) auteur(s).

Ce bulletin est distribué gratuitement par les missions du Pérou à l'étranger.

Diagrammation et impression:  
Editora Diskcopy S. A. C.  
Téléphones: (511) 446-3035 / 445-5902  
ventas@editoradiskcopy.com

Traduction:  
Jacqueline Pinzás

# LE SANCUTAIRE DU TAYTACHA QOYLLUR RITI

Manuel Ráez Retamozo\*

Le pèlerinage au sanctuaire du Seigneur du Qoyllur Riti, qui se réalise annuellement entre mai et juin dans les hauteurs de Cusco, mêle la dévotion religieuse avec d'autres expressions culturelles ancestrales. La festivité et le sanctuaire de Qoyllur Riti furent déclarés Patrimoine Culturel de la Nation en 2004. En 2011 le pèlerinage fut inscrit dans la liste représentative du Patrimoine Culturel Immatériel de l'Humanité par l'Unesco.

À propos de l'origine du pèlerinage au Seigneur du Qoyllur Riti (Etoile de la neige) la tradition de Cusco raconte que, vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans les hauteurs de la ville de *Mawayani* (Acongate) vivait Maríanito Mayta, un enfant indigène très pauvre qui aidait ses parents dans le pâturage. Cet enfant éveille les soupçons des autorités ecclésiastiques du fait d'être toujours accompagné par un étrange enfant qui utilise des habits ecclésiastiques. Peureuses d'avoir affaire à une action de sacrilège elles décident d'arrêter l'enfant et son accompagnant dans le parage de Sinakara, lieu où Maríanito avait l'habitude faire paître ses animaux. Le jour venu, et l'enfant pasteur se rendant compte des actions des autorités, il décide de donner la vie pour protéger son ami, qui n'était autre que le propre Jésus. Maríano est enterré sous un grand rocher, qui porterait gravée l'effigie du Seigneur Crucifié, et le parage de Sinakara devint un lieu sacré.

Avec le temps, ce pèlerinage transcendera son identité indigène et paysanne initiale pour devenir une expression du syncrétisme religieux et multiculturel de ses dévots, puisque dans l'actualité confluent au sanctuaire près de 100.000 pèlerins: des paysans quechua-parlant qui prient le *Taytacha* et réalisent des offrandes à leurs *apus* (esprits des montagnes) jusqu'aux universitaires sceptiques qui se surprennent de la ferveur d'une femme au foyer ou du camionneur, lorsqu'il touche la pierre sacrée ou «joue à leurs désirs» avec les *alasitas*, y compris le touriste étranger emporté par le mysticisme.

Bien que l'origine chrétienne de cette tradition apparaisse suite à une grande rébellion du cacique de Cusco José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru II (1780), il semble que ce fut d'avantage le résultat de christianisation d'un ancien pèlerinage indigène qui se réalisait dans cette région. Le caractère sacré du parage de Sinakara est du dans son emplacement, puisqu'il est la base du glacier *Qolqepunku* (Porte d'Argent), qui fait partie de la chaîne orientale du Vilcanota et est une limite naturelle et mythique de deux grands écosystèmes: l'andin et l'amazonien; un autre aspect qui sacralise cette zone est la présence de l'imposant glacier Ausangate (6.385 mètres d'altitude), un des *apus* les plus importants que vénèrent les paysans de la région sud puisqu'il est considéré le protecteur puissant, créateur des camélidés et refuge des âmes des «condamnés» à la recherche du pardon. C'est pou-



Paysans portant un bloc de glace pour le pèlerinage au sanctuaire du Seigneur du Qoyllur Riti.

quoi, durant les jours d'hommage au Seigneur de Qoyllur Riti on remarque la présence de centaines de *pauluchas* ou *ukukus* (mythiques hommes-ours ou alpagas) qui ont la force de vaincre les «condamnés» et d'escalader le glacier *Qolqepunku* pour apporter la neige sacrée; de même, se présentent de nombreuses troupes de *qollas* et de *chunchos*, qui commémorent la rencontre mythique entre les habitants du *Qollasuyu* et de l'*Antisuyu*.

Presque toute l'année, le sanctuaire de *Taytacha Qoyllur Riti* est un lieu inhospitalier et silencieux, situation qui se brise quelques jours avant la fête dominicale de la Sanctissime Trinité, date mobile et proche au solstice d'hiver et qui coïncide avec le culte au *Taytacha*. Le vendredi qui précède ce dimanche, arrivent au parage de Sinakara des milliers de pèlerins, beaucoup d'entre eux arrivent à pied et par différents sentier; d'autres qui arrivent en véhicules à moteur, doivent d'abord atteindre le petit village de *Mawayani* et de là, monter à pied au parage. Tout les pèlerins apportent le nécessaire pour rester durant plusieurs jours à l'intempérie; certains sont des *kimichus* ou représentants de leur localités et on les distingue car ils portent des petites répliques ou demandes du *Qoyllur Riti*, ainsi comme de nombreux cierges des dévots qui n'ont pas pu monter; d'autres pèlerins arrivent en portant des pierres de différentes tailles, comme une forme de pénitence et qu'ils déposeront près des croisements ou calvaires qu'il y a sur le chemin du sanctuaire; les danseurs monteront sans déguisement, tandis que leur musiciens interprètent le traditionnel «loué soit Dieu» à chaque calvaire où ils s'arrêtent par respect et pour se reposer.

Arrivés à *Snakara*, les pèlerins se placent par «nations» et dans leur «cellules», c'est à dire des espaces assignés par la Fraternité du *Qoyllur Riti* par rapport à leur provenance provinciale et leur localité; ensuite ils présentent leur salut au *Taytacha*, dont l'effigie sacrée est inscrite sur une grande roche à l'intérieur du temple. Les *kimichus* déposent leurs offrandes très près de la pierre sacrée pour que le Seigneur répande son pouvoir sur elles. Les autres pèlerins allumeront leur cierge et tenteront à tour de rôle de toucher l'effigie sacrée. Les danseurs, ornés de couleurs et de multiples visages, exécuteront pour la première fois leur chorégraphie distinctive face au temple, pour ensuite continuer de danser de long en large dans le sanctuaire. Le dimanche ou jour de veille, les prêtres assignés confessent des centaines de pèlerins, célèbrent quelques messes et réalisent la procession du *Taytacha* et la Vierge Marie à travers l'espace sacré du sanctuaire, formant toujours une double file (en guise de serpent) selon la forme traditionnelle des anciennes processions incas. Avant qu'il ne fasse nuit, les *pauluchas* ou *ukukus*, regroupés par «nations» et portant leurs croix distinctives, gravissent le glacier *Qolqepunku*, où ils passent la nuit et ceux qui se perdent deviennent des intermédiaires sacrés de leur localités. La nuit tombée, commence la soirée du Seigneur du *Qoyllur Riti* avec la présentation de près d'un demi-millier de troupes de danse du Cusco et d'autres régions, qui évoquent l'ethnicité, le genre, le mythe ou l'histoire et où l'on peut distinguer entre autres les *qollas*, les *chunchus*, les noirs, les métisses *coyachas*, les chiliens, contredanses, les *chuqchus*, les *wacawacas*, les *kachampas*, les *caporaux*, les *tuntunas* et les *diables*.

Durant les jours où l'on dort dans le sanctuaire, et comme le démontre le syncrétisme religieux, on réalise le «jeu des désirs» à *puqllanapata*, une esplanade proche du temple, où en analogie au *khuyas* (pierres zoomorphes miniatures) utilisées par les paysans pour les offrandes propitiatoires à l'*apu* ou à la *Pachamama* (Mère terre), les pèlerins utilisent aussi des pierres ou de objets miniatures (*alasitas*) pour représenter des situations qu'ils veulent réaliser dans leur vie. De cette façon nous avons, par exemple, des pèlerins convertis en «routiers», qui parcourent avec leur véhicules différentes régions du pays; des «policiers» qui font régner l'ordre et contrôlent les autoroutes; des «commençants» qui offrent différents produits variés et à bon prix; des «professionnels» fraîchement diplômés, des «boursiers» qui partent à l'étranger; des «fermiers» qui achètent et vendent du bétail, des «femmes au foyer» qui agrandissent leur maison, et nous trouvons même des «voleurs» efficaces ou des «contrebandiers» avec du succès. Tout est possible dans le sanctuaire si on le demande avec foi au *Taytacha*.

Le culte au Seigneur du *Qoyllur Riti* conclu le lundi à midi, avec la messe et la procession de bénédiction, après la descente des *pauluchas*. De suite, des milliers de pèlerins initient le retour à leur localité, avec la promesse de revenir l'année suivante et renouveler leur alliance, et emportant leur *alasitas* bénites et l'eau miraculeuse qui provient de la source du *Taytacha* ou de la neige descendue par les *pauluchas*. Un groupe de pèlerins de *Paucartambo* et *Ocongate*, qui accompagne les Frères Zélateurs dans la traditionnelle «procession de 24 heures» au long de 40 kilomètres, portent la demande du *Qoyllur Riti* vers les habitants de *Tayankani* et *Ocongate*, sans oublier auparavant de révéler et dire adieu au Soleil dans le lieu de *Intilloqsimuna*, à la levée du jour du dernier jour. Ainsi conclu le pèlerinage grandiose au *Taytacha* andin, mêlé d'histoires, de mythes et de rituels uniques et qui, avec la juste reconnaissance, en novembre 2011 a été accepté par l'Unesco dans la Liste Représentative du Patrimoine Culturel Immatériel de l'Humanité.●

\* Anthropologue. Il est chercheur adjoint de l'Institut d'Ethnomusicologie, où il a eu la responsabilité du registre ethno musical dans différentes régions du pays. Il est aussi l'auteur des publications suivantes: *En los dominios del cóndor. Fiestas y música tradicional del valle del Colca* (2002), *Melodías de los valles sagrados. Fiestas y danzas tradicionales del Cusco* (2004) et *Dioses de las quebradas. Fiestas y rituales en la sierra alta de Lima* (2005).