

# CHASQUI



LE COURRIER DU PÉROU

13ème année, numéro 26

Bulletin Culturel du Ministère des Affaires Étrangères

Octobre 2015



Martín Chambi. Autoportrait sur plaque de verre. Cuzco, vers 1925. Archives Martin Chambi.

LE REGARD DE CHAMBI / LOHMANN ET ROSTWOROWSKI: UNE PASSION POUR L'HISTOIRE /  
GRAVURES DE SZYSZLO / LE POÈTE RAÚL DEUSTUA / VISIONS DU COLCA

---

# GUILLERMO LOHMANN VILLENA

## HISTORIEN DE LA VICE-ROYAUTÉ, DIPLOMATE DE LA RÉPUBLIQUE

---

Pedro M. Guibovich Pérez\*

Il est l'une des figures les plus importantes de la culture péruvienne du XX<sup>ème</sup> siècle. Il fait partie de ce groupe remarquable de diplomates qui alterna le service envers l'État et l'exercice de la discipline historique

Lohmann Villena naquit à Lima le 17 octobre 1915 et mourut dans cette même ville le 14 juillet 2005. En 1933, après avoir terminé ses études secondaires au Deutsche Schule (Collège allemand), à Lima, il entra à l'Université Catholique pour suivre des études dans les facultés de Lettres et de Droit. Trois années plus tard, en 1936, il fut nommé professeur auxiliaire du cours d'Histoire du Pérou dans cette même université et il donna par la suite des cours de Sources et Institutions. En 1938 il obtint le titre de docteur ès Lettres avec sa thèse *Notes pour une histoire du théâtre à Lima pendant les XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles*. Cette même année il a été reçu au premier grade de l'université, en Droit, avec la thèse *Un juriste de la vice-Royaute : Juan de Hevia Bolaños, sa vie et son œuvre*. En 1940 il obtint son diplôme d'avocat.

### Au service de l'État et de la culture

Malgré sa vocation pour les études historiques, Lohmann opta pour le service diplomatique et, en 1943, il fut incorporé en tant que troisième secrétaire. Cette année-là il voyagea en Espagne pour assumer le secrétariat de l'Ambassade du Pérou à Madrid, poste qu'il occupa jusqu'en 1950, et ensuite, à nouveau, de 1952 à 1962. Il fut en outre conseiller de l'ambassade du Pérou en Argentine (1965-1966), directeur de l'Académie Diplomatique du Pérou (1969-1971), directeur général du Protocole du Ministère des Affaires Étrangères (1971-1974), délégué permanent du Pérou devant l'Unesco (1974-1977), et secrétaire général du Bureau de l'Éducation Ibéro-américaine pour l'Éducation, la Science et la culture (1979-1983).

Lohmann occupa également des postes de responsabilité dans les principales institutions culturelles de notre pays : directeur de la Bibliothèque Nationale (1966-1969), directeur de l'Académie Nationale d'Histoire (1967-1969), chef des Archives Générales de la Nation (1985) et vice-directeur de l'Académie Péruvienne de la Langue (1995).

### L'historien

Lohmann est l'historien péruvien le plus prolifique de tous les temps. Sa production inclut 477 titres, que ce soit des livres, des éditions de textes, des articles et des comptes rendus publiés depuis le milieu des années 30. On doit ajouter à l'étendue de sa production la qualité et la précision de son travail de recherche dans des archives du Pérou et de l'étranger.

Si nous devons qualifier son travail, on pourrait dire qu'il est d'une érudition généreuse et digne d'éloges. La précision du fait, la constatation de la date, l'identification du personnage, la compa-



Corpus Christi. Anonyme, XVII<sup>ème</sup> siècle.

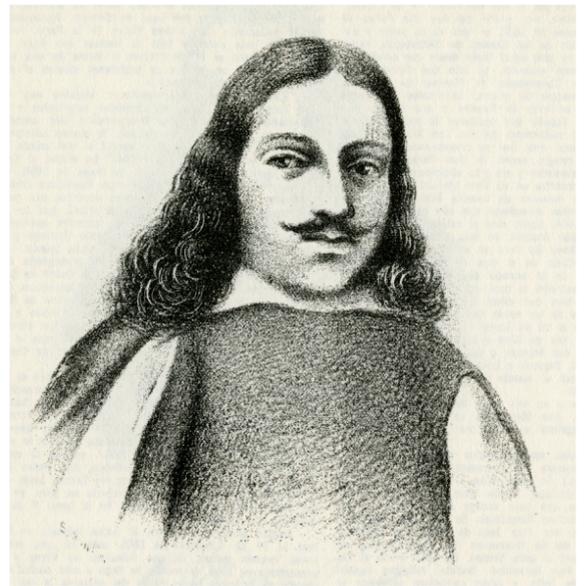
raison des documents et la filiation heuristique caractérisèrent son travail d'historien. Son savoir semblait ne pas avoir de limite. Son travail semblait ne pas connaître le repos. Plus d'une fois nous nous sommes demandé comment il avait fait pour publier autant. La réponse est multiple: discipline, soif de connaissance et fascination pour l'histoire des XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles.

Pendant des années, la présence de Lohmann aux Archives Générales de la Nation fut exemplaire. Celui qui se rendait à son local pouvait le trouver, parfois debout, parfois assis, feuilletant avec une attention réfléchie les énormes et lourds registres notariés de la section vice-royauté. On disait qu'il était le premier à arriver aux Archives, qu'en fait c'était lui qui ouvrait. Il y des années, un collègue et ami proche, lui aussi assistant assidu des Archives, peut-être piqué au vif dans son désir d'émulation, m'avoua qu'il s'était proposé d'arriver avant Lohmann. Je n'ai jamais su si finalement il avait réussi. En vérité, c'est là que ma relation avec Lohmann a commencé, comme je l'ai raconté ailleurs<sup>1</sup>.

Pour l'élaboration de sa thèse de doctorat en histoire, Lohmann fit des recherches dans diverses archives de Lima: de l'Archevêché, du Centre de Bienfaisance, de la Municipalité de Lima, les archives Nationales, les

Archives Universitaires de San Marcos; également celles de la Bibliothèque Nationale. Sa familiarité avec les locaux regroupant des documents était remarquable, mais il lui restait à explorer les archives péninsulaires, où il savait qu'il était possible de compléter l'information trouvée dans notre capitale et de suivre de nouvelles pistes pour une meilleure connaissance de l'histoire nationale. La possibilité de faire des recherches en Espagne se présenta en 1943, quand il fut envoyé à la mission diplomatique de Madrid. Travailler aux Archives des Indes, à Séville, devint pour Lohmann, selon ses propres paroles, un «objectif primordial» et «un compromis moral pour intégrer ce trésor d'informations au patrimoine de notre historiographie».

S'il fit preuve de discipline dans le travail aux archives, en même temps Lohmann avoua avoir soif de connaissance; soif qu'il définit lui-même de «presque malade». Le



Le comte de Lemos, vice-roi du Pérou (1667-1672).

travail de Lohmann dans les archives semblait être guidé par des problèmes à résoudre, ainsi que par l'espoir de la découverte d'un document précieux ou d'un fait révélateur.

La vocation de Lohmann pour une meilleure connaissance de l'histoire de la vice-royauté (et non coloniale, comme il aimait à le dire) l'amena à écrire sur l'art dramatique et la littérature; vice-rois, juges, conseillers municipaux, juristes, évêques et écrivains;



Magaly del Solar, El Comercio

Guillermo Lohmann Villena. Lima, 1994.

institutions administratives, économiques et éducatives, et la diffusion des idées politiques et religieuses. Peu nombreux sont les thèmes qui n'ont pas été abordés par Lohmann. Pour faire honneur à la vérité, il faut dire que ses recherches ont été pionnières, et je ne crois pas exagérer en disant que l'historiographie de l'époque de la vice-royauté a deux étapes: avant et après l'œuvre de Lohmann.

Ses études se concentrèrent essentiellement sur les XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles, pour lesquels il avait une authentique fascination. Je cite ses paroles:

«J'ai ancré ma barque sur une période de deux cents ans —le XVI<sup>ème</sup> et le XVII<sup>ème</sup> siècles—, pour moi véritablement deux siècles de notre authentique grandeur, non seulement en extension territoriale, mais aussi pour la splendeur de l'art —un peintre, Pérez de Alesio, avait collaboré à la décoration de la chapelle Sixtine et son San Cristobal gigantesque peut être admiré aujourd'hui dans la cathédrale de Séville—, la magnitude de notre littérature —il suffit seulement de se rappeler La Cristiada du dominicain Hojeda—, la puissance économique —le peso péruvien était une monnaie dont la valeur était reconnue des Philippines à la Méditerranée—. Dans la Lima d'alors, si le promeneur avait de la chance, il pouvait croiser en chemin Isabel Flores de Oliva, Toribio de Mogrovejo, Francisco Solano, Martín de Porres ou Juan Macías, Amarilis, Reinalte Coello —fils du peintre de Philippe II, Sánchez Coello— ou acquérir des exemplaires de don Quichotte tout juste sortis de l'imprimerie. On comprend pourquoi j'ai été fasciné par cette époque?»<sup>2</sup>

Cette attirance pour l'histoire de la vice-royauté du Pérou en général, et de Lima en particulier, pendant le gouvernement de la maison d'Autriche, est manifeste dans la plus grande partie de la production de Lohmann.

#### Lohmann et Porras

Comme je l'ai mentionné au début, Lohmann appartient au groupe de diplomates qui alterna

le service envers l'État et l'exercice de l'histoire: Victor Maúrtua, Raúl Porras Barrenechea, Víctor Andrés Belaunde, Alberto Ulloa Sotomayor, Juan Miguel Bákula, Bolívar Ulloa Pasquete et Abraham Padilla Bendezú. De par sa condition de membre du service diplomatique, Lohmann a sûrement connu personnellement plusieurs d'entre eux et apprécia leur travail professionnel et leur œuvre académique, mais ce fut avec Porras qu'il eut le plus d'affinités personnelles et intellectuelles.

Porras a été le professeur de Lohmann en Histoire du Pérou Républicain et Histoire des Limites à la Deutsche Schule. Lohmann reconnaissait qu'il lui devait son «goût pour l'héritage de la culture et ses manifestations, en particulier pour le passé péruvien, qui nous a fait ce que nous sommes»<sup>3</sup>. En tant que professeur, Porras se distinguait par sa capacité exceptionnelle de reconstruire et évoquer les épisodes les plus singuliers de l'histoire de la patrie. Lohmann se souvenait, dans son vécu d'étudiant de ces années, de la surprise face aux méthodes didactiques de Porras: l'audition, dans la classe consacrée aux exploits de Salaverry, de la marche *L'attaque d'Uchumayo*; la lecture des compositions poétiques de l'ecclésiastique José Joaquín de Larriava ou des vers des poètes romantiques du XIX<sup>ème</sup> siècle. Avant de terminer le collège, Lohmann fréquenta le Collège Universitaire que Porras dirigea en 1931, porté par «une initiative novatrice de projection de l'université de San Marcos vers la jeunesse»<sup>4</sup>.

Même si Lohmann reconnaissait en Porras un «maître sans égal et un homme généreux avec son savoir»<sup>5</sup>, cela ne l'empêcha pas de faire une appréciation critique de son œuvre historique. Dans sa note sur *Relations primitives de la conquête du Pérou* (Paris, 1937), Lohmann fait allusion au projet de Porras d'écrire une biographie de Francisco Pizarro, qu'il qualifia de «quelque chose que tous nous espérons ardemment pour qu'elle vienne suppléer rapidement le manque honteux et humiliant d'une

étude complète sur la conquête de notre territoire, et qu'elle remplace la vieille bibliographie dont nous disposons». Il fit les éloges de l'édition de Porras des premiers récits de la conquête espagnole du Tahuantinsuyo, parce qu'il «a débordé d'ingéniosité dans les déductions, d'érudition dans le recueil d'informations, d'élégance dans l'exposition de celles-ci et d'un atticisme fin dans les gloses». En conclusion, il la qualifia d'«exemple d'érudition», quelque chose de rare dans un pays comme le Pérou «très prolifique en productions qui ne valent rien et pauvre en études de qualité supérieure»<sup>6</sup>.

Des années plus tard, Lohmann prit à nouveau la plume pour écrire une note sur un nouveau travail de Porras: le premier tome de *Recueil de cédulas du Pérou. XVI<sup>ème</sup>, XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles* (Lima, 1944). Une fois de plus il reconnut les dons de Porras, «écrivain raffiné» et «érudit impeccable», mais il attira l'attention sur quelques déficiences de l'édition: erreurs typographiques, manque d'index et de notes explicatives aux documents publiés. Lohmann considérait ces dernières nécessaires pour éclaircir de nombreux points controversés et controversables»<sup>7</sup>.

Dans ces commentaires des œuvres de Porras, sont perceptibles les deux traits essentiels de ce que Lohmann considérait indispensable au savoir-faire historiographique au Pérou: d'un côté, l'érudition; de l'autre, la mise en valeur critique de la source documentaire. Deux aspects parfois laissés de côté par les historiens locaux, même par le propre Porras.

Le temps passant et les obligations politiques assumées, Porras eut peu de temps pour réfléchir sur quelques-uns de ses textes et les éditer avec rigueur. Lohmann qualifia Porras d'«historien romantique». Il ne mettait pas en question ses apports à l'étude de l'histoire péruvienne, mais oui sa façon de l'écrire. Ainsi que les historiens du XIX<sup>ème</sup> siècle, Porras faisait trop de concessions à la littérature; sa prose est et continuera d'être captivante, mais au détrimenta

de la rigueur historique. De plus, fréquemment, comme le signala Lohmann, il ne prenait pas la peine d'enregistrer les sources bibliographiques et les documents consultés pour l'élaboration de ses œuvres»<sup>8</sup>.

Malgré les différences méthodologiques, il y avait plusieurs coïncidences entre Lohmann et Porras: admiration ressentie pour le «travail civilisateur» de l'Espagne dans les Andes, revendication érudite de l'image de Francisco Pizarro, fascination nostalgique pour l'histoire de la Lima de la vice-royauté et mise en valeur soignée de l'œuvre écrite de José de la Riva-Agüero. Mais quelque chose les différençait de façon substantielle: Lohmann fit de la recherche historique un projet de vie, chose pour laquelle nombre d'entre nous, qui nous intéressons à l'étude du passé, l'en remercions. Pour cela, à l'occasion du centenaire de sa naissance, nous nous souvenons de son apport inestimable à la culture nationale.

\* Professeur principal du Département d'Humanités de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

1 Guillermo Lohmann Villena. *Miembro honorario del claustro. Discursos y bibliografía*. [Membre honoraire de la faculté. Discours et bibliographie]. Lima, Universidad del Pacífico, 2004, pp. 16-17.

2 Ibidem., page 26.

3 Guillermo Lohmann Villena, «Raúl Porras Barrenechea, homme de lettres et académicien», *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* [Bulletin de l'Académie Péruvienne de la Langue], 28 (1997), p. 16.

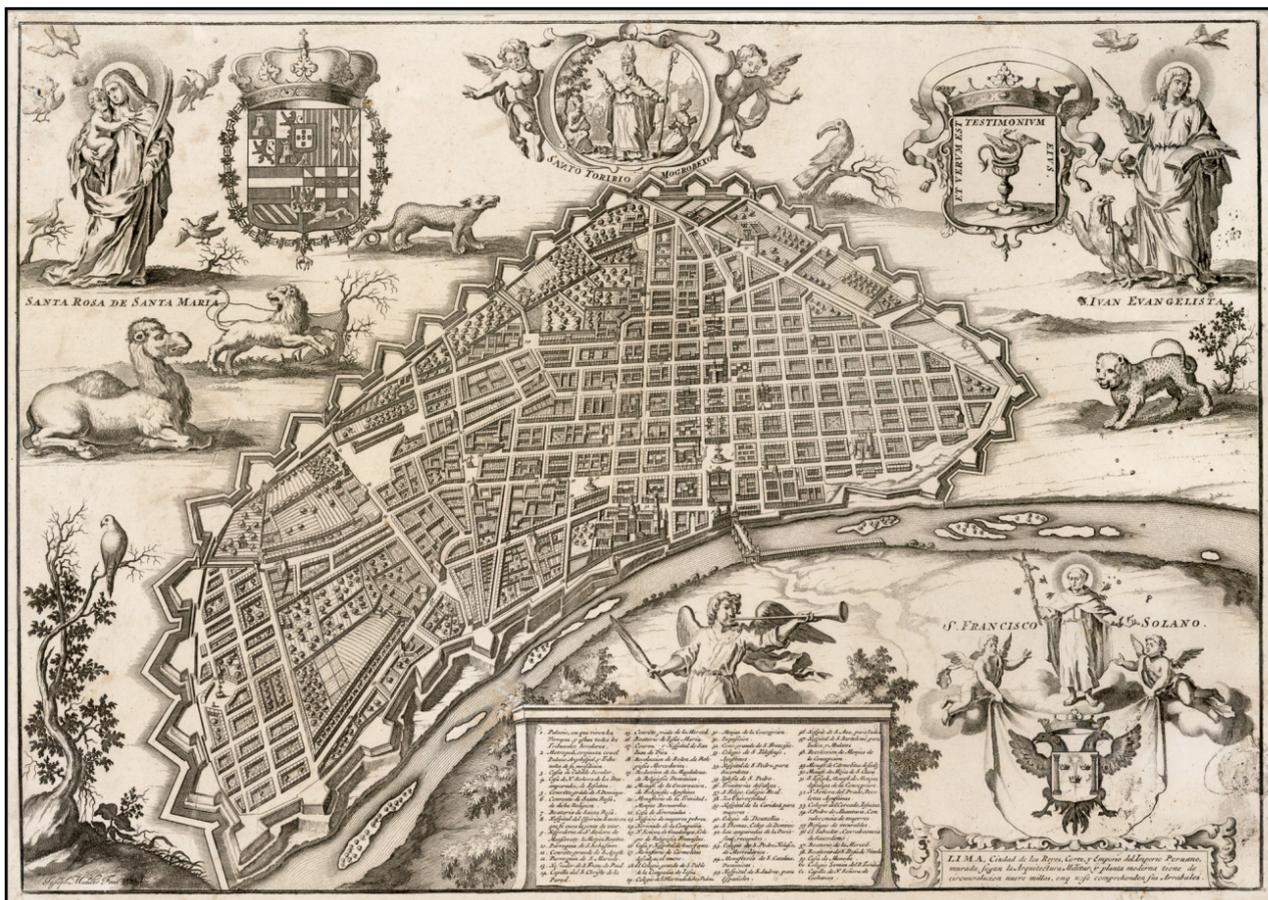
4 Ibidem, pp. 16-17.

5 Guillermo Lohmann Villena, «Raúl Porras Barrenechea (1897-1960)», *Revista de Indias* [Revue des Indes], 83 (janvier-mars 1961), p. 131.

6 *Revista de la Universidad Católica* [Revue de l'Université Catholique], VII/5-6 (août-septembre 1938), pp. 223-225.

7 *Revista de Indias* [Revue des Indes], 24 (avril-juin 1946), pp. 348-351.

8 «Raúl Porras Barrenechea, historien romantique», *Homenaje a Raúl Barrenechea* [Hommage à Raúl Barrenechea]. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1984, p. 184.



«Lima, Cité des Rois, cour et centre de l'empire péruvien». Joseph I. Mulder, Anvers, 1688.

# MARÍA ROSTWOROWSKI

## DAME DE L'ETHNOHISTOIRE

Rafael Varón Gabai\*

La célèbre ethnologue et historienne autodidacte née à Barranco, Lima, en 1915, a eu 100 ans. Voici une évocation de sa trajectoire par un de ses collaborateurs de l'Institut d'Études Péruviennes.

**M**aría Rostworowski de Diez Canseco, historienne et ethnologue, s'est formée grâce aux archives; elle, l'autodidacte qui fut éduquée par des institutrices européennes et fit un passage fugace au collège et à l'université, ouvrit les chemins de la recherche qui auraient pour point de départ la documentation primaire des archives pour aller ensuite sur les terrains cultivés de la campagne et termineraient dans l'analyse, le débat et la diffusion de son œuvre.

Convaincue de la validité de sa méthode de travail, si singulière chez une historienne, Rostworowski répétait constamment aux jeunes chercheurs que pour aborder un thème on devait commencer par lire les documents —les sources primaires— et, ensuite, prendre dans ces documents l'information qui ferait comprendre le thème proposé. Et non l'inverse. Pour cela, elle confrontait les historiens qui prétendaient réaliser des études à partir de discussions théoriques interminables, mais qui visitaient rarement les archives.

L'ardeur de Rostworowski à trouver l'information novatrice dans des documents inédits est complétée par sa mémoire extraordinaire, ce qui lui a permis d'identifier les citations précises et la provenance des sources documentaires. Cela ne surprend donc pas que ses livres abondent en matériel documentaire primaire.

Son premier livre, *Pachacútec Inca Yupanqui* (1953), a marqué son époque, mais Rostworowski n'avait pas encore franchi le pas qui la mènerait aux archives et à l'usage subséquent des documents manuscrits. Même ainsi, l'auteure fut une débutante intrépide en construisant le livre à partir d'informations provenant des chroniqueurs, soupesant et évaluant le texte de chacun d'entre eux pour tisser ce qui serait probablement la première biographie documentée d'un personnage indigène de notre histoire.

Par la suite, toutes ses publications auraient comme source unique ou majoritaire la documentation inédite. Et il en fut ainsi pour son deuxième livre, *Curacas y sucesiones. Costa norte* [Curacas et successions. Côte nord] (1961), dans lequel furent utilisés pour la première fois des manuscrits de fonds judiciaires et administratifs de la Bibliothèque Nationale du Pérou pour présenter le littoral pacifique depuis l'époque des incas jusqu'à l'époque coloniale, une aire géographique jusqu'alors inexplorée à partir d'une source documentaire.

Rostworowski continua de se concentrer sur les sociétés indigènes, principalement depuis l'époque inca jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, donnant une continuité historique aux communautés de l'ancien Pérou à travers cette fracture dramatique qui se produisit lors de la conquête mais qui n'avait pas fait disparaître la population, ses croyances et ses connaissances. C'est à dire qu'en documentant le passé



María Rostworowski.

de la population locale par le biais de la source orale indigène, —qui avait survécu jusqu'à nos jours car elle avait été écrite par les premiers espagnols—, la continuité des populations préhispaniques pendant l'époque coloniale et par la suite fut démontrée, renforçant la vision selon laquelle la société indigène ancienne continuait de vivre dans le Pérou colonial et républicain.

Ainsi Rostworowski commençait recherches et publications sur la côte péruvienne. Je dois mentionner que, spécialement dans ces livres, Rostworowski nota que les actuels habitants des lieux qu'elle étudiait avaient conservé de nombreux récits d'époques lointaines. Elle inaugura ainsi la pratique qui consistait à appliquer dans ses études l'usage d'entrevues, de cartes et de toponymes dont les dénominations avaient été maintenues des siècles durant par la tradition orale; mais surtout, elle s'habitua à suivre l'itinéraire des anciens visiteurs afin de recueillir des impressions similaires du terrain et de ses gens, en des lieux qui encore aujourd'hui sont pour la plupart parcourus par les villageois. Rostworowski marcha document à la main, et suivit la

trace des visiteurs et des *curacas* [chefs locaux et provinciaux], des plaignants, des pêcheurs et des agriculteurs; sur ces chemins qui traversaient des étendues de sable et des vallées, entre la terre, les fleuves et les habitants, l'historienne se trouvait face au passé, 300, 500 ou 1000 ans après les faits qu'elle étudiait. Et cela vaut la peine d'ajouter ici que Rostworowski, comme peu d'historiens, eut la capacité de dialoguer avec l'archéologie et d'employer des sources matérielles dans ses recherches.

Suivraient *Etnia y sociedad. Costa peruana prehispánica* [Ethnie et société. Côte péruvienne préhispanique] (1977) et *Señoríos indígenas de Lima y Canta* [Seigneureries indigènes de Lima et Canta] (1978), études à fort caractère local et régional qui cherchèrent à comprendre la logique des relations sociales des anciens habitants de la côte. Dans *Recursos naturales renovables y pesca. Siglos XVI y XVII* [Ressources naturelles renouvelables et pêche. XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles] (1981) furent traités des aspects alors novateurs pour la recherche sociale et qui furent par la suite largement accueillis: l'utilisation de technologies uniques, spécialement

développées pour le paysage de la côte, destinées à obtenir une bonne utilisation des ressources naturelles. Comme exemple nous avons les vallées de Chilca et les collines. En contraste avec ses travaux antérieurs, Rostworowski publia *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política* [Structures andines du pouvoir. Idéologie religieuse et politique] (1983), étude qui explora les aspects liés aux croyances et à l'idéologie communes aux sociétés andines.

Dans *Historia del Tahuantinsuyu* [Histoire du Tahuantinsuyu] (1988), son livre le plus diffusé, Rostworowski offre une synthèse qui affronte l'image idyllique, utopique et inexacte, qui prévalait alors sur l'État inca et qui, même aujourd'hui, subsiste chez quelques chercheurs et dans le public en général. Un an après, la chercheuse publierait un livre au point de vue complètement différent, qu'elle-même appela un «divertissement», peut-être parce qu'il suivait la biographie assaisonnée de picaresque d'une femme dynamique, produit de la conquête: la fille de Francisco Pizarro, *Doña Francisca Pizarro. Una ilustre mestiza (1534-1598)* [Doña Francisca Pizarro. Une métisse illustre (1534-1598)] (1989). La dernière publication que je dois mentionner dans cette sélection est *Pachacámac y el Señor de los Milagros. Una trayectoria milenaria* [Pachacamac et le Seigneur des Miracles. Une trajectoire millénaire] (1992), livre qui, faisant usage de sources archéologiques et historiques, traite des deux croyances religieuses les plus importantes du Pérou durant les deux derniers millénaires.

Il est possible que le hasard ait joué un rôle dans les découvertes de Rostworowski dans les archives, parfois surprenantes; mais il ne fait aucun doute, comme on le sait, que l'important dans la lecture des documents historiques est de savoir se poser les bonnes questions pour trouver ce qui sera utile à la compréhension du passé.

J'ai eu une expérience personnelle avec Rostworowski quand j'étais sur le



Raúl Porras Barrenechea (Pisco, 1897-Lima, 1960).



Pachacútec. Détail de la peinture: *La dinastía incaica* [La dynastie inca], de Florentino Olivares, 1880.

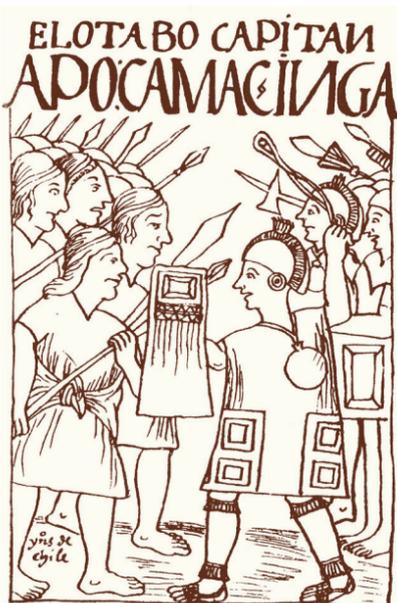
point de partir en Europe pour réaliser mes études de doctorat, qui comprenaient deux ans de recherche aux Archives Générales des Indes de Séville. Rostworowski me dit que mon thème, approuvé par l'Université de Londres, sur les eaux et les terres du bassin de la Lima préhispanique et coloniale, ne conviendrait pas, car la documentation dont j'avais besoin était à Lima et non à Séville. Néanmoins, je pouvais consulter «des dossiers très intéressants sur les Pizarro» aux Archives Générales des Indes. Je fis ainsi et je construisis ma thèse de doctorat sur la base de la documentation des Pizarro.

Rostworowski donna une continuité à l'histoire du Pérou et à sa population en construisant page après page une ligne du temps qui nous a démontré que les «grandes œuvres du passé» furent réalisées par les ancêtres des péruviens d'aujourd'hui. Ce sont eux qui conçurent et créèrent les États religieux et militaires, édifièrent les grandes œuvres et vécurent et mou-

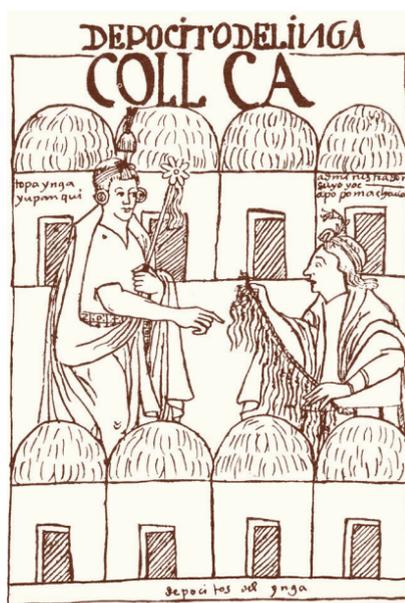
rent avec la dureté que la réalité imposa, et non avec l'idéalisme du vaincu qui a la nostalgie d'un passé qui n'exista jamais, comme certains l'avaient prétendu.

À partir de l'ethnohistoire, dont la principale représentante dans notre pays a été Rostworowski, l'étude de l'indigène péruvien fut incorporée dans la construction de l'histoire sociale du Pérou. Maria Rostworowski, à la fois maître et amie, est la figure essentielle de l'ethnohistoire andine. Elle personifie cette perspective dans notre pays et on peut dire qu'elle est l'une des principales responsables de la reconnaissance de l'homme andin en tant qu'acteur et protagoniste de l'histoire du Pérou.

\* On présente ici la version revue du texte «Maria Rostworowski y los archivos», *Alerta Archivística PUCP*, n° 154, juillet 2015, pp. 14-16. Les *Obras completas* [Œuvres complètes] de Maria Rostworowski ont été publiées par l'IEP. [www.rostworowski.iep.org.pe](http://www.rostworowski.iep.org.pe)



Le valeureux capitaine Apo Camac Inca. Guaman Poma, 1615.



Entrepôts de l'inca. Collca. Guaman Poma, 1615.

## SOUVENIRS ET CONFESSIONS

Quand Maria Rostworowski a eu 80 ans, ses collègues et amis lui rendirent hommage en lui consacrant un livre avec des articles liés à ses recherches. Nous reproduisons ici des extraits de l'interview réalisée alors par Rafael Varón Gabai\*.

Comment tu arrives si subitement à te reconverter en historienne?

L'histoire m'a toujours intéressée. Depuis toute petite je lisais tout ce qui pouvait être de l'histoire et qui me tombait entre les mains. Je m'intéressais surtout au moyen-âge français, à l'art romantique, au gothique. Quand je suis venue au Pérou j'avais une grande curiosité et je me demandais comment était le Pérou avant. Les *Incas*, le livre de Markham, me fit une grande impression. Il parle beaucoup de Pachacútec et de Túpac Yupanqui. Mon mari m'a aidé beaucoup, parce que nous avons voyagé pas mal dans tout le Pérou et il m'achetait toutes les chroniques qui à ce moment-là étaient divulguées pour la première fois parce qu'avant, Garcilaso était pratiquement le seul qui existait. Comme je ne pouvais pas avoir une vie très active, parce que j'étais tout le temps en train de me remettre d'une maladie, je lisais beaucoup. Et c'est comme ça que pour me remettre d'une attaque de paludisme nous sommes allés en vacances à Ancón, dans la pension Paulita. C'est alors que se produisit ma rencontre avec Raúl Porras. Il était avec ses disciples dans l'appartement de sa mère et il venait déjeuner à la pension. Il vit que je ne levais même pas les yeux, absorbée dans un livre de Riva-Aguéro. Cela attira son attention, et à l'heure du déjeuner nous avons commencé à bavarder. Je lui ai parlé de mon audace à vouloir écrire un livre sur Pachacútec. Il s'intéressa et m'a aidé. Il me dit de jeter mes cahiers et il m'apprent à faire des fiches, et comment le faire bien dès le début. Et il me donnait plus d'informations sur les chroniqueurs. Je notais ce qu'il me disait et ensuite, quand je suis rentrée à Lima, j'ai cherché tous les livres. Et chaque fois que j'avais une difficulté, je l'invitais à dîner à la maison. Après le dîner, là, chez moi, il marchait de long en large, dans une grande pièce, les mains dans le gilet pendant que j'écrivais en vitesse tout ce qu'il me disait. Les années passèrent et il m'obtint l'autorisation d'aller à San Marcos, de retirer des livres de la bibliothèque, d'écouter les conférences et les cours qui m'intéressaient. Ce qui ne m'intéressait pas, je n'en avais rien à faire. Et je crois qu'après tout cette façon de faire fut assez bénéfique car je n'ai pas eu la tête remplie de choses inutiles, et je me suis consacrée à une seule, les incas. Et je crois que j'ai révisé tout ce qui était à ma portée sur les incas. Naturellement je me mis à écrire.

Cela t'a été difficile d'entrer en relation avec les spécialistes?

Je ne sais pas si ça intéresse ce qui m'est arrivé avec Rowe. Peu de temps après la parution de *Pachacútec* il est venu au Pérou, il appela Porras et lui dit qu'il voulait me connaître. Rowe m'appela et m'invita à prendre un café. Un café? Mon mari l'apprent et poussa les hauts cris, comment, moi, j'allais prendre un café avec un homme ! Comme je ne voulais pas

d'histoires, je l'ai invité à déjeuner chez moi et ce fut le pire échec de ma vie. Je me donnai du mal pour faire un repas savoureux, mais je n'ouvris pas la bouche. Tout le monde intervenait, même Krysa, et j'étais tellement en colère que je ne pouvais pas parler. Trente ou quarante ans plus tard, j'ai commenté l'anecdote avec Rowe et je lui ai dit: «Vous avez dû croire que j'étais une belle imbécile».

Que saviez-vous sur l'histoire péruvienne en général et sur l'histoire indigène à la fin des années 40 et au début des années 50 ? C'était un monde différent de ce que nous connaissons aujourd'hui.

Oui, c'était réellement un monde différent. À cette époque tout était basé sur la chronique de Garcilaso, en opposition aux autres chroniques. Il est très intéressant d'analyser cet affrontement de chroniques. D'autre part, la côte était totalement inconnue parce que les chroniqueurs donnent très peu d'informations sur les seigneuries et leur organisation sociale et économique. J'ai trouvé alors des documents sur la côte nord et je me suis mise à travailler parce que le thème me fascinait. On y parlait des chefferies et, spécialement, des héritages générationnels qui passaient de frère en frère, certainement à cause de la courte espérance de vie. Je suppose qu'on ne pouvait pas attendre que la génération suivante grandisse pour transmettre l'héritage. Le fait est qu'il est évident que l'une des caractéristiques de la côte est que les successions étaient générationnelles. Ce fut mon premier travail sur le thème, que j'ai publié en 1961, et qui est maintenant totalement épuisé. Je n'en ai même pas un exemplaire.

Quand commences-tu à assister aux cours de San Marcos?

Vers 1948. J'étais toujours pressée de rentrer à la maison, à mes occupations de maîtresse de maison et de mère de famille. Je me considérais de San Marcos et je me suis identifiée énormément avec San Marcos car j'adorais. C'était une source, il y avait des cours très intéressants et je pouvais emprunter des livres. Je me souviens de Tello, de Luis Valcárcel, de Luis Jaime Cisneros. En général, j'avais peu d'interlocuteurs, par le fait d'être maîtresse de maison et de ne pas pouvoir circuler parmi les gens qui étudiaient. Aux archives, oui, j'ai eu pas mal d'amis. Je rencontrais tous les jours Pablo Macera, alors très jeune, et aussi disciple de Porras, mais je n'ai pas eu beaucoup d'occasions, car mon mari ne me laissait pas faire. Il était très jaloux. Je ne crois pas que les gens de San Marcos me considèrent de San Marcos, mais moi, oui, je me suis toujours sentie de San Marcos.

\* Varón, R. et Flores, J. (1997). *Arqueología, antropología e historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski*. [Archéologie, anthropologie et histoire dans les Andes. Hommage à Maria Rostworowski]. Lima: IEP-BCRP.

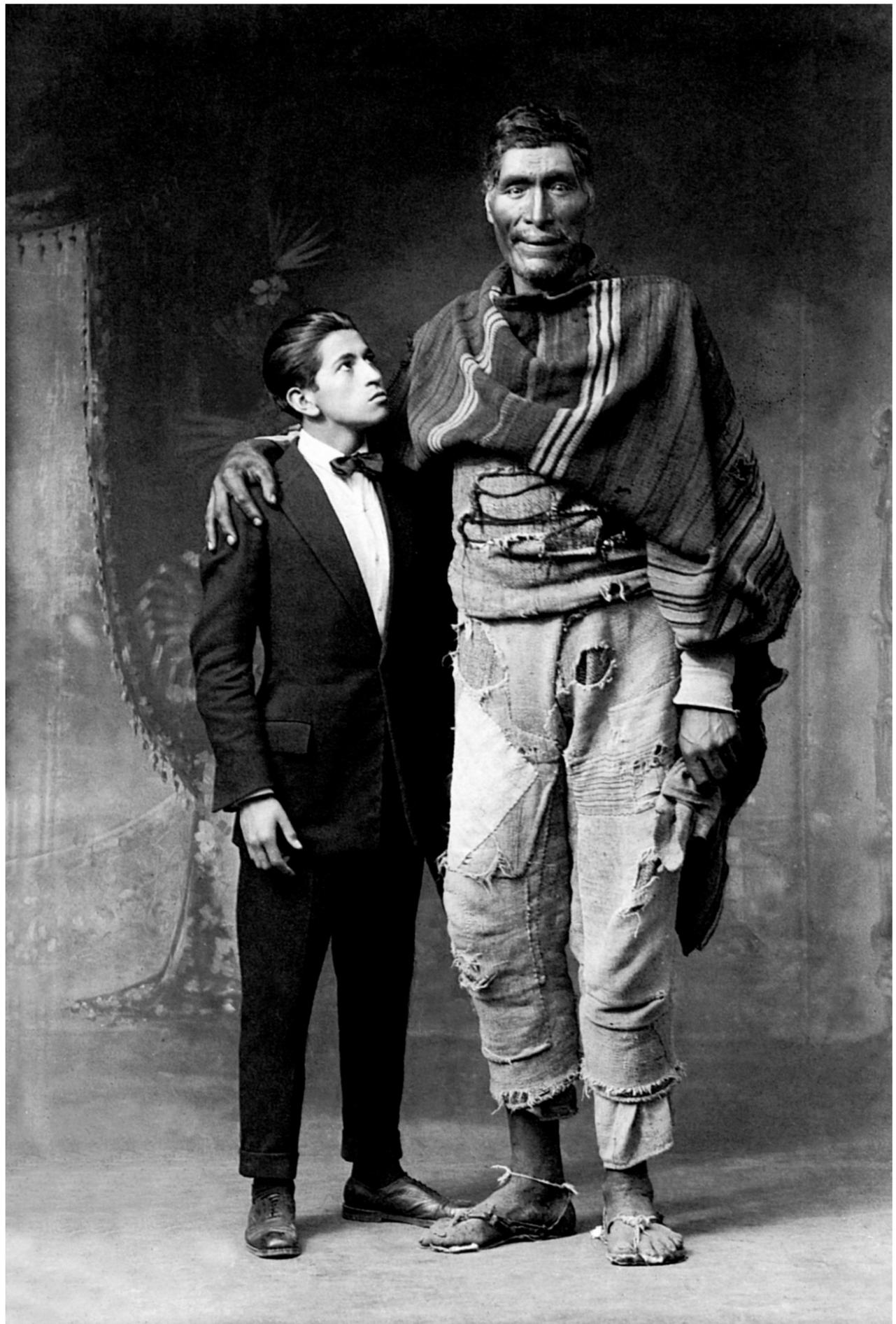
# LE REGARD DE CHAMBI

Le photographe Martín Chambi naquit à Coaza, Puno, en 1891. Il se forma à Arequipa de 1908 à 1917 et s'établit dans la ville de Cuzco, où il développa son œuvre exceptionnelle. L'artiste mourut dans la capitale inca en 1973.

Natalia Majluf\*

Depuis que son travail fut connu au niveau international à la fin des années 70, Martín Chambi est reconnu comme une figure clé de la photographie du XX<sup>ème</sup> siècle. L'exposition présentée actuellement au *Museo de Arte de Lima*, avec le concours du Banco de Crédito du Pérou et des Archives Photographiques Martín Chambi, est sans aucun doute la plus importante et la plus ambitieuse qui ait été organisée jusqu'à présent. L'exposition offre un panorama des diverses facettes de son œuvre, qui comprend, entre autres genres, le portrait, le travail commercial, le paysage et la documentation archéologique et historique. C'est aussi la première grande exposition qui privilégie les copies d'époque, issues des archives de l'artiste et de collections privées. La sélection de plus de trois cents photographies, ainsi que de livres, gravures et dessins de ses contemporains, cherche à situer Chambi comme une personnalité immergée dans les débats fondamentaux sur l'art des Andes du sud pendant la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, défini par un compromis clair avec l'indigénisme.

En effet, Chambi fit partie du groupe d'artistes, d'écrivains et de politiciens liés à la gauche qui, depuis le milieu des années vingt, revendiqua les droits de la population indigène, s'opposa au centralisme et donna forme au mouvement indigène dans le sud andin. À la différence de la génération antérieure, qui avait privilégié l'archéologie et les œuvres littéraires et théâtrales recréant le style inca, ces intellectuels, emmenés par José Uriel García, conçurent une idée de la culture indigène qui ne s'identifiait plus seulement avec l'antiquité précolombienne, mais aussi avec la culture andine contemporaine. Ainsi, le nouvel idéal de la sierra, ou *cholo*, s'associait aussi à l'architecture coloniale, à la religiosité populaire et aux traditions paysannes. Il est significatif que García identifie Chambi comme le paradigme de l'artiste «néo indigène». Son compromis avec la culture régionale se révèle dans son énorme travail d'enregistrement des divers aspects de la vie et des coutumes des villages du sud andin. Dans un contexte où la majeure partie des photographes d'Arequipa, Cuzco et Puno limitèrent leur action au travail dans les centres urbains, Chambi parcourut systématiquement la région pour recueillir des documents sur la vie quotidienne, les fêtes et le paysage rural. À travers leur large diffusion dans des revues nationales et des cartes postales, ces images de la vie paysanne marquèrent de



Victor Mendivil con Juan de la Cruz Sihuana en el estudio [Victor Mendivil avec Juan de la Cruz Sihuana dans le studio], 1925. Copie par Victor Chambi et Edward Ranney (1978). Archives Edward Ranney.

façon décisive la culture visuelle de la première moitié des années vingt, jetant les bases, au niveau national, du développement de l'indigénisme en ce qui concerne la plastique.

Chambi joua aussi un rôle clé dans l'enregistrement systématique des monuments archéologiques et coloniaux de la région. Il s'est même souvent occupé de porter la lourde caméra pour plaques de verre de

18x24 centimètres à des endroits d'accès difficile, comme il le fit en 1928 en réalisant l'enregistrement le plus important qui ait jamais été fait de Machu Picchu. Ses photographies servirent d'illustrations



*La familia de Ezequiel Arce con su cosecha de papas [La famille d'Ezequiel Arce avec sa récolte de pommes de terre]. Cuzco, 1934. Archives Martín Chambi.*



*Boda de don Julio Gadea, prefecto del Cuzco [Mariage de don Julio Gadea, préfet de Cuzco], 1930.*

dans des guides de tourisme et furent imprimées et vendues sous forme de cartes postales. Jusqu'à la fin de sa vie, Chambi s'enorgueillit d'avoir contribué à diffuser l'image de Cuzco et du sud andin.

Aujourd'hui, la constatation de l'inévitable transformation du monde que Chambi enregistra nous rappelle, en effet, l'immense pouvoir de la photographie pour transcender le temps. Mais cette valeur documentaire n'explique que partiellement l'importance de son œuvre et de sa validité dans le présent. La vision qu'il assumait consciemment comme artiste est en réalité ce qui lui a permis de donner, même à ses travaux commerciaux, une solidité étrange,

et de transformer, selon les mots de José Carlos Huayhuaca, «une réalité concrète en image symbolique». Les autoportraits qu'il réalisa tout au long de sa vie sont peut-être la preuve la plus claire de ce regard et d'une réflexion insistante sur son entourage et sa propre identité. Que ce soit en tant que portraitiste de studio, explorateur du paysage andin, ou encore artiste indigéniste, chacune de ces facettes soigneusement mises en scènes révèle le profil d'un photographe qui sut construire sa place dans le monde.

\* Directrice du Museo de Arte de Lima.

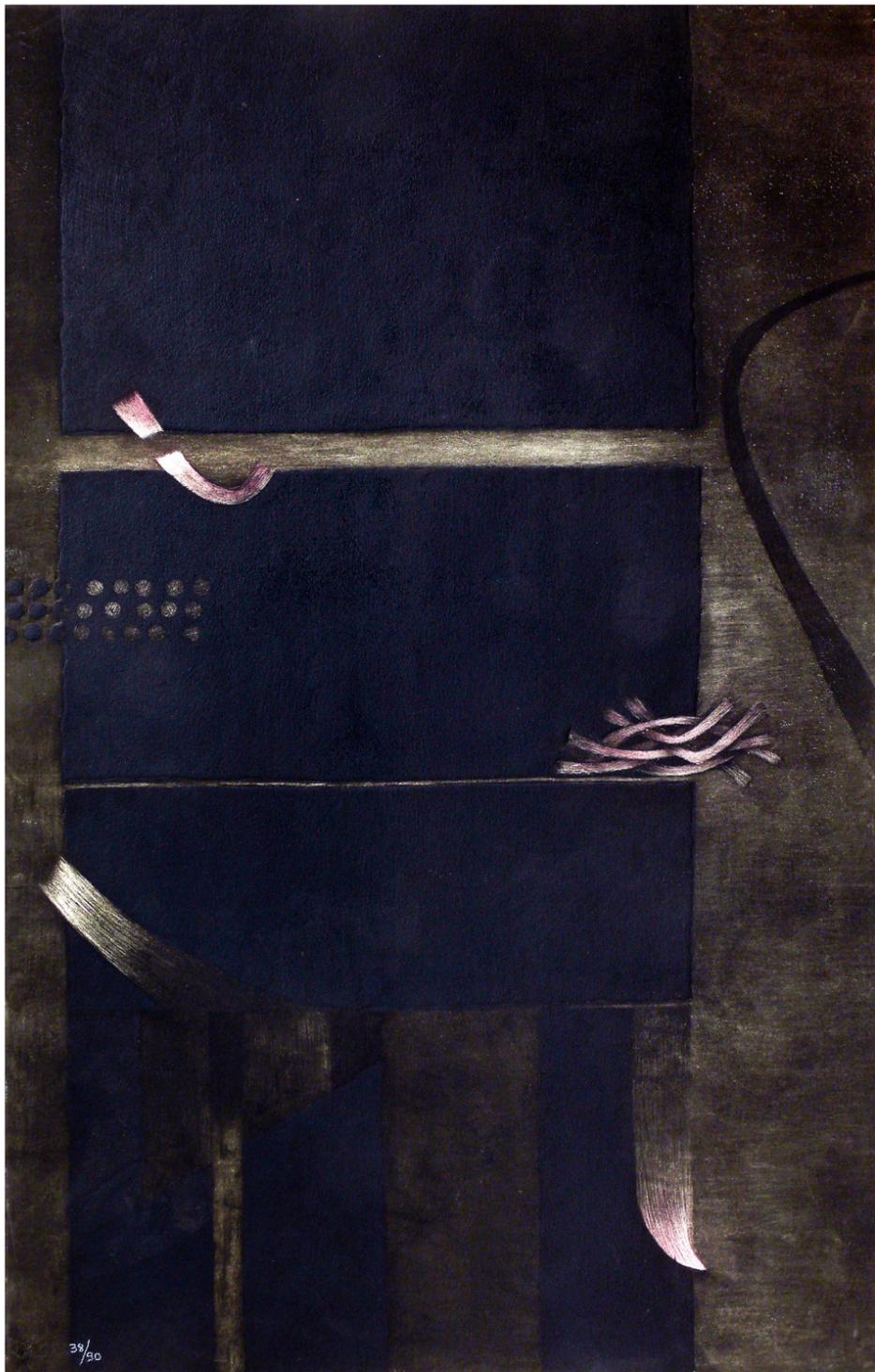
L'exposition a été présentée du 21 décembre 2015 au 14 février 2016.



*Campešina de Combopata [Paysanne de Combopata], Cuzco, 1930.*

# FERNANDO DE SZYSZLO

Fernando de Szyszlo (Lima, 1925) est, sans aucun doute, un des créateurs les plus importants de l'art latino-américain. Parmi les... une exposition anthologique de ses gravures, organisée par le Cer...



Cérémonie, 2003.

Fernando de Szyszlo a su se consacrer sans réserve à la création d'une œuvre qui nous fait remonter à l'émerveillement primitif de l'être humain. Devant quoi, devant qui ? L'essentiel, comme toujours : l'être et l'univers, la joie de l'existence et le scandale de la mort, l'éblouissant mystère ressenti en regardant l'océan ou les étoiles, le pétilllement des yeux ou le crépitement des bûches ardentes. Dans le vertige de la fugacité, dans l'évanescence continue de ce qui se rapproche ou s'éloigne, la splendeur des couleurs et les formes lacérées ou ailées de sa peinture nous invitent à une cérémonie ancestrale où les palpitations des merveilles et l'horreur dont nous sommes faits se font sentir à nouveau.

L'artiste a souvent dit qu'il ne faisait que peindre le même tableau, qu'il l'abandonnait et le recommençait au cours d'une recherche perpétuelle. Il célèbre donc, dans des transes surprenantes qui se renouvellent, une liturgie intime dont l'étrange sortilège nous relie de manière primordiale avec les racines. Dans son long parcours, il a réuni le métier épuré de la peinture avec l'émotion atavique. C'est un homme qui connaît les cavernes et les gratte-ciels, la célébration secrète d'une cérémonie réalisée à l'aube de la civilisation et dans les transes les plus lucides et sensibles du présent.

Szyszlo a assimilé et conjugué avec maîtrise ses référents et les circonstances pour atteindre une place aussi particulière : centres et périphéries, *mantos Paracas* et voilures de style Renaissance, hauteurs andines et profondeurs européennes, côtes du Pacifique et rivages de l'Atlantique, concerts symphoniques et mélodies solitaires interprétées avec une archaïque flûte en os. Tout ce qui le nourrit se retrouve dans la cérémonie, dans le rite auquel il nous invite, sous le flamboiement du désir et les révélations de la poésie, ailes qui le stimulent pendant qu'il transforme la toile ou la feuille en un autel de plénitude face au mystère et la désolation. La pierre brille, l'oiseau vole, le sang coule. Ce qui est singulier dans ce cas, c'est que les cérémonies se terminent alors que son art perdure.

ALONSO RUIZ ROSAS.



La chambre N°23, 1997.



La chambre, 1997.

# , L'ART COMME UN RITE

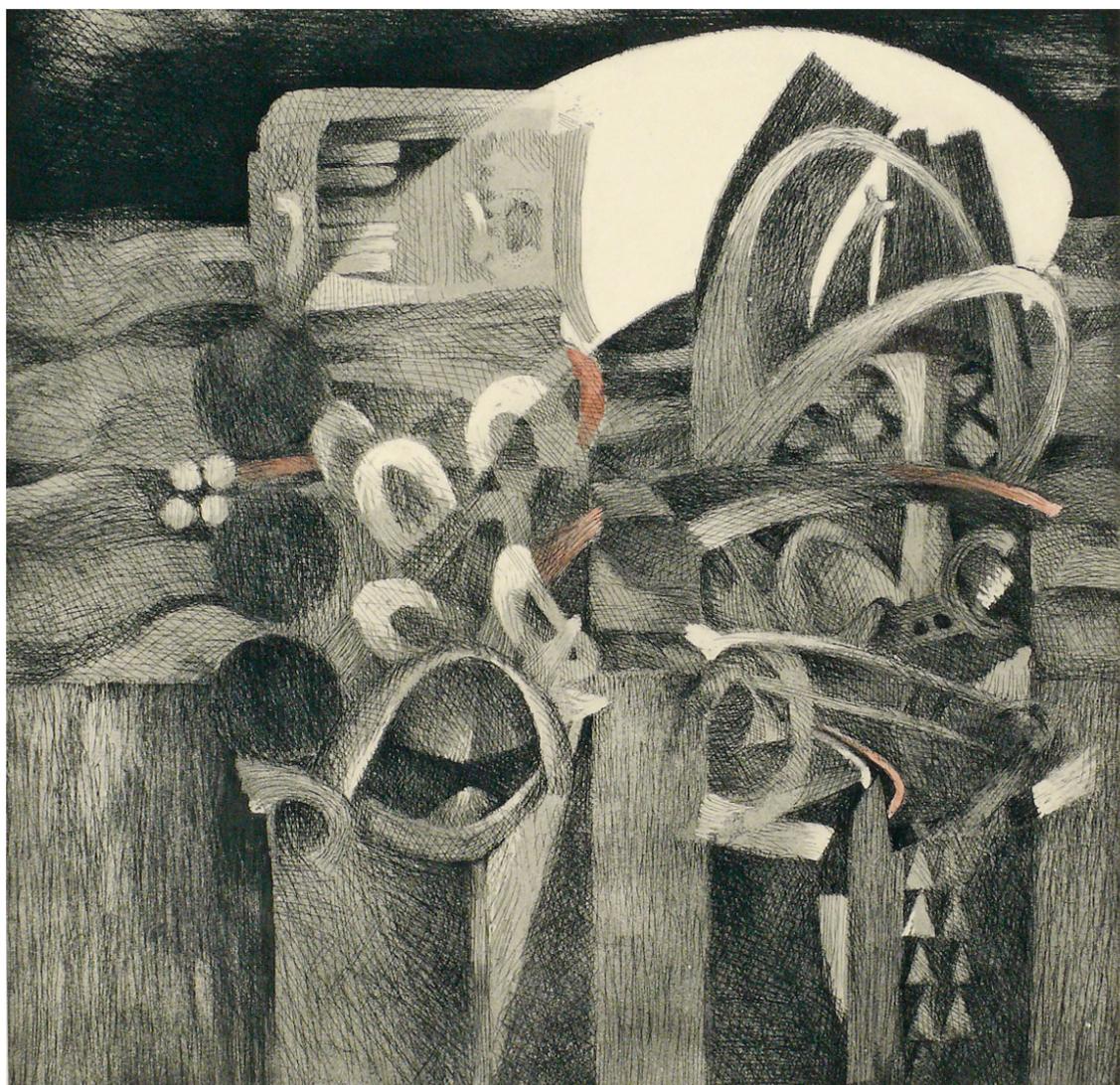
hommages réalisés pour ses 90 ans, deux se distinguent : une exposition de peinture au Musée d'Art Contemporain de Lima et Centre Culturel Inca Garcilaso du Ministère des Affaires Étrangères.



Soleil noir, 1995.



Soleil noir, 1995. Sans titre, vers 2000.



Sans titre, vers 2000.

---

# LUZ LETTS

## L'INSONDABLE SOUS L'ÉVIDENCE

---

Carlo Trivelli\*

Une rétrospective récente de Luz Letts (Lima, 1961) confirme la consistance et la maturité de sa peinture



Promenade, 2010.

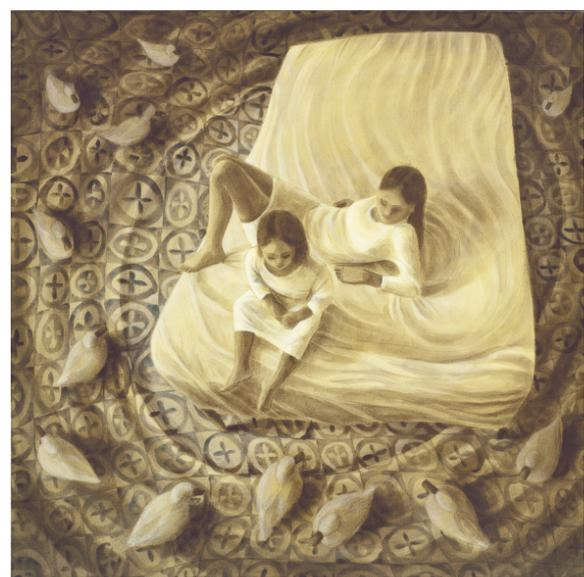
Les femmes volent, mais elles le font attachées à des cerfs-volants fixés à la terre (réellement à la terre?) par des pelotes qui, tenues par des mains masculines, semblent être faites de laine et non de ficelle (oui, très peu aptes pour faire voler des cerfs-volants). Et dans les airs, le vol n'est pas facile avec autant de poteaux et de câbles électriques. Mais si les hommes semblent être le câble qui les rattache à la terre, ou les propriétaires des destins des femmes sur cette image, Luz Letts nous en fournit d'autres avec des messages différents : il y a la femme aux bras multiples avec des hommes minuscules, assis dans ses mains, qui pêchent (placidement ?) dans l'air, avec de toutes petites cannes. Ou les hommes poulpes, pleins de bras et de jambes, submergés dans une piscine. Et il y a d'autres et d'autres histoires (car dans son œuvre il y a aussi des allégories et toute allégorie représente, finalement, une histoire) qui possèdent la faculté de nous faire voler. Si ce texte a le titre qu'il a, c'est parce que l'œuvre de Luz Letts nous procure une sensation semblable à celle que nous laisse la lecture d'un extrait du Yi Jing : l'intemporel, fait à partir de symboles clairs et évidents, est insondable mais en même temps il est subitement et délicatement ancré dans notre temps.

Son œuvre nous parle, elle remue notre inconscient et nous laisse une demi-réponse et une sensation de doute au creux de l'estomac. Pourquoi les femmes volent-elles en cerfs-volants? Qui est la femme aux nombreux bras qui



Chant de sirènes, 2012.

tient les hommes dans ses mains comme s'ils étaient des oiseaux et qui, en plus, pêchent dans les airs? Et pour être plus efficace, Luz Letts a ses propres recours: des sols en carrelage, des piscines ou des branchages qui encadrent chaque scène et leur confèrent un caractère semblable à celui des enluminures des livres du Moyen Âge : la scène, comme pour les hommes poulpes – ceux qui ont huit bras et jambes – est clairement là pour résumer un texte. Mais dans ce cas il n'y a pas de texte, nous sommes nous-mêmes le codex que nous devons déchiffrer. Mais ce côté ludique et métaphorique, cette petite profusion de nouveaux mythes, ont une contrepartie un



Anyas et les canards, 2009.

peu plus dépouillée. Il s'agit de toiles grand format, à la différence des petites en bois, où on observe un ensemble d'images où prédominent les hommes aux chemises blanches, toujours suspendus, soit dans l'air soit dans l'existence même.

Autour d'eux, le temps signifie peu, les pigeons volent presque sans qu'on les aperçoive. Ces individus vivent une situation d'être et ne pas être, car on est toujours là et maintenant, et le temps présent pour eux ne semblent pas être un instant, mais un temps dilaté dans l'introspection, comme lorsque les instants se dilatent et que l'on voit la vie entière passer devant nos yeux dans un saut mortel, un acte

cathartique, la décision de prendre des risques pour rendre hommage à la vie. Sans aucun doute, ce sont des images puissantes qui, en contrepartie, ont de l'humour. Et quand on s'en rend compte, l'univers de Luz Letts se dessine à nouveau avec une complexité qui va en augmentant et que chacun d'entre nous doit construire (car comme que dans le Yi Jing, chacun doit compléter les images montrées ici).

---

\* Directeur du Secteur Culturel du Centre de l'Image, commissaire d'exposition et critique d'art.

L'exposition Luz Letts : rétrospective 1991-2015 a été présentée dans la galerie du Centre Culturel Peruano Norteamericano d'avril à mai 2015.

---

# MUSUK NOLTE ET LESLIE SEARLES

## CÉRÉMONIES DE RÉVÉLATION

---

Guillermo Niño de Guzmán\*

PIRUW, exposition et publication de l'œuvre récente de deux jeunes valeurs de la photographie péruvienne.

Il y a apparemment quelque chose de contradictoire dans ces photos, un fait qui perturbe et séduit à la fois, une caractéristique qui leur confère un pouvoir étrange et hypnotique. En effet, au lieu de rechercher la clarté, leurs auteurs ont voulu se submerger dans le royaume des ombres, comme s'ils voulaient entreprendre un voyage de retour à leurs origines, à cet état des choses où l'obscurité dominait et où des rayons de lumières se filtraient à peine, juste pour donner un sens à l'univers.

Cette option va parfaitement avec leur proposition artistique : observer dans leur propre habitat des êtres qui cohabitent étroitement avec la nature et dont, de notre point de vue occidental, nous devinons à peine les liens ataviques. Néanmoins, les particularités de leur registre, de leur façon unique de capter les hommes, les animaux et les paysages, vont au-delà de ce que l'on pourrait appeler la photographie documentaire à tendance anthropologique. Il est certain qu'ils ont réussi à pénétrer dans cette dimension cachée qui échappe généralement à ceux qui



De la série *Cérémonie de révélation*, 2015.



De la série *Cérémonie de révélation*, 2015.

utilisent leurs caméras à des fins scientifiques. Leur avancée sur ce terrain est surprenante. Ils se sont essentiellement efforcés de se confondre avec les communautés qu'ils ont photographiées, à tel point qu'ils ont frôlé l'impossible: adopter leur regard, nous donner la

sensation que, même fugacement, ils ont aperçu ces mystères qui sont le code de leur existence.

Si attraper la réalité est une prétention éphémère, ces photographies nous laissent entendre qu'il y a une autre réalité encore plus insaisissable, celle où existent des vérités

ancestrales auxquelles on ne peut avoir accès qu'à travers des rituels magiques. D'où l'aura mystérieuse de ces images où rien n'est ce qu'il semble être ou, plus exactement, où tout est possible. Oui, il y a quelque chose de magique dans ces morceaux d'ombre légèrement bles-

sés par la lumière, dans ces formes caméléonesques qui se métamorphosent devant nous grâce à la très subtile vision de Nolte et Searles.

Gérer la pénombre, forcer la lisibilité de l'image, entraînent des risques que seulement des photographes ayant une maîtrise remarquable de leur métier et une sensibilité exquise sont capables d'affronter. Dans ce cas, la coïncidence entre les aspirations esthétiques et le maniement des ressources techniques est admirable. En outre, ces photographies sont inquiétantes car elles ne se contentent pas de la contemplation. Elles témoignent plutôt du désir d'explorer des terrains insoupçonnés, du besoin de transfigurer la réalité. Les compositions visuelles se distinguent par la création d'atmosphères évanescentes qui nous transportent dans un domaine de rêve, dans un parage de l'âme où résonne une clameur intemporelle. Elles se situent dans cette frontière où l'expérience humaine succombe à la splendeur de ce qui est sacré.

Musuk Nolte et Leslie Searles ont réussi à entrevoir un feu intime et secret, celui qui resplendit seulement au plus profond de l'obscurité. Après tout, la photographie est l'art de la révélation.

\* Journaliste et écrivain.

Exposition réalisée au Centre Culturel Inca Garcilaso de mai à juin 2015. Le livre *PIRUW* a été parrainé par l'Association Mario Testino (Mate).

# RAUL DEUSTUA UN POÈTE ARRACHÉ À L'OUBLI

Ana María Gazzolo\*

Rêve d'aveugles réunit l'œuvre d'un des créateurs les plus importants et parmi les moins connus de la "Génération des années 50"

L'œuvre de certains poètes est marquée par le contraste entre l'oubli et la mémoire, une sorte de destin incontournable semble la poursuivre et la laisser à la frontière de la disparition et de la résistance. C'est le cas du remarquable poète péruvien Raúl Deustua (Callao, 1920 – Genève, 2004), qui de son vivant ne chercha pas à diffuser son œuvre de façon systématique, et on doit ce que l'on connaît d'elle à la stimulation et à la conviction de certains de ses amis. La publication de *Rêve d'aveugles. Œuvre réunie\** rend compte de la qualité d'un poète qui le fut aussi dans sa prose critique, le récit et le théâtre.

Il débute dans les années 40, avec ses amis Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy et Blanca Varela, en publiant dans des journaux et des revues, tels que *Mer du Sud* et *Lettres Péruviennes*. Il gagne le Prix National de Théâtre (1948) avec *Judith*, et en 1955 il publie *Architecture du poème*. Il maintient caché l'extraordinaire recueil *New York de chant*, fruit de son séjour dans cette ville entre 1943 et 1945. Il fait connaître sporadiquement d'autres poèmes, jusqu'en 1997, quand *A peine une mer*, un recueil de dix titres qui le sauve de l'isolement, est publié. Depuis la fin des années 50, il avait vécu en Europe, principalement à Genève et à Rome, travaillant en tant que traducteur pour des organismes des Nations Unies.



Raúl Deustua.

L'œuvre essentiellement poétique de Deustua a été qualifiée d'insulaire à cause de sa classification difficile et de sa diffusion limitée. Il est évident qu'il ne s'agit pas d'une œuvre facile à classer, mais ce critère ne suffit pas pour apprécier la production d'un poète. Tout au long de ses titres, l'œuvre de Deustua définit quelques lignes

de signification qui s'articulent et révèlent une vision du monde dont le sens réside dans ce qui est secret, dans ce qui est à peine perceptible. Sa poésie est une poésie de l'être et non des apparences, qui coïncide en divers aspects avec la sémiose hermétique, comme la présence constante de l'ambiguïté et de la contradiction. Des thèmes qui

impliquent des contraires, comme la parole, le rêve, la cécité, l'ombre et le temps, sont essentiels dans sa poésie. Dans la conception de ce poète, la parole se confronte au silence, sans lequel elle n'existe pas; le rêve enferme un code qui ne peut pas être décodé et c'est une façon d'accéder à ce qui est caché. L'ombre est l'atmosphère où l'on découvre ce qui illumine. Le temps, ce dévoreur de l'homme, ne peut pas être compris non plus, et la cécité, identifiée avec le poète qui avance à tâtons dans sa recherche, est une forme de vision: l'authentique. Toute cette structure semble s'appuyer sur un voyageur locuteur qui traverse, dans le temps et dans l'espace, des épisodes et des lieux de la culture occidentale avec lesquels il crée l'illusion du cours du temps; la voix de ce voyageur révèle son déracinement, sa non appartenance et sa recherche constante.

Poète cultivé et raffiné, exigeant avec la parole, Deustua élimine ce qui est accessoire pour la doter de sens nouveaux. Avec la parole poétique il essaie de nommer ce qui est caché, le centre méconnu où habite ce qui est vrai, et, en même temps, elle est l'objet de la recherche qui ne peut aboutir. La poésie de Deustua se fonde sur un impossible: pénétrer et connaître l'être avec un instrument qui se révèle insuffisant.

\* Écrivain.

## Decía que en la sombra

1

Decía que en la sombra  
lo imprevisible se columbra  
con la avidez de lo invidio  
y que el invierno cierne a las palabras  
las envuelve en la gnosia cotidiana.  
Decía y superaba lo vivido,  
palpaba la clepsidra; en vano el tiempo  
subía por sus venas a la fuente.  
Callaba y no decía que la sombra  
solía ser voraz como la vida.

2. Decía que si el sueño  
nos revela la hermética fisura  
a todo se antepone el griterío  
de lo humano, y si el verbo se consume  
en la divina zarza, resta  
la ceniza impalpable de los años.

Decía y transitaba por la límpida  
quietud de sus inviernos y pensaba  
que el hielo nos revela la hierática  
figura de los dioses.  
El silencio  
se impuso como un manto diluviano.

Sólo supimos de él que regresaba ciego

## Il disait qu'à l'ombre

1

Il disait qu'à l'ombre  
l'imprévisible est aperçu  
avec l'avidité du non vécu  
et que l'hiver cerne les mots  
les enveloppe dans la gnose quotidienne.  
Il disait et surmontait le vécu,  
palpait la clepsydre; en vain le temps  
remontait par ses veines jusqu'à la source.  
Il se taisait et ne disait pas que l'ombre  
avait l'habitude d'être vorace comme la vie.

2

Il disait que si le rêve  
nous révèle la fissure hermétique  
les cris de ce qui est humain  
passent avant tout, et si le verbe se consomme  
dans le buisson divin, il soustrait  
les cendres impalpables des années.

Il disait et circulait à travers la limpide  
quiétude de ses hivers et il pensait  
que la glace nous révèle la figure  
hiératique des dieux.  
Le silence  
s'imposa comme un voile diluvien.

On a seulement su de lui qu'il revenait aveugle.

## CINÉMA RÉCENT: UN BILAN

L'année 2015 semble se terminer sous les meilleurs auspices pour le cinéma péruvien: presque 25 nouveaux films, un chiffre jamais atteint, arrivent dans les salles commerciales. *¡Asu mare!* avec plus de trois millions d'entrées, devient le film le plus vu dans toute l'histoire de la projection cinématographique du pays. En même temps, la production de films autogérés se maintient dans toutes les régions et la production de documentaires et de court-métrages augmente.

Mais est-ce que ces données garantissent l'expansion future de notre cinéma? Il est possible de prévoir, à la lumière de ces faits, que des chiffres semblables vont se reproduire en 2016, et après? La réponse est incertaine. La production filmique péruvienne grandit sur des bases fragiles, avance à tâtons et se heurte à des difficultés imprévues.

Un problème sérieux: les fonds économiques octroyés par l'Etat pour stimuler la production cinématographique n'ont pas augmenté depuis des années. Un autre facteur dont il faut tenir compte: la réticence du public face aux films différents, plus personnels, réflexifs ou critiques. Existe-t-il des spectateurs pour le cinéma péruvien? La réponse est non, malgré le succès commercial de *¡Asu mare!*

Il existe par contre un public pour un certain type de cinéma péruvien: celui qui se soumet aux formules de production les plus sûres (genres populaires et acteurs connus de la télévision à la tête de la distribution) et qui arrive en salles précédé d'une coûteuse campagne publicitaire qui imite les modèles établis par les *blockbusters* d'Hollywood.



Damián Alcázar et Magaly Solier dans *Magallanes*, 2015.

D'autres films, à petit budget ou au profil discret, comme *N.N.* d'Héctor Gálvez, doivent gagner leur public avec patience, en ayant recours au bouche-à-oreille. Mais ils n'ont pas toujours le temps suffisant pour y arriver: les règles de l'industrie cinématographique exigent un franc succès dès le premier jour; si cela ne se produit pas, le film sera inévitablement retiré des salles parce que les grands spectacles d'Hollywood réclament des espaces de projection. Il n'y a pas de deuxième chance pour les films péruviens qui prennent leur temps pour attirer l'attention des spectateurs.

Les films d'Ayacucho, Cajamarca, Puno ou d'autres régions du pays n'auront pas non plus la possibilité d'être projetés dans les multiplexes, même s'ils présentent un profil commercial.

Un aspect à prendre en compte: ici, les formules génériques s'épuisent à toute vitesse. 2015 fut une année prodigieuse en films d'horreur, séquences inavouables de *Cementerio general* [Cimetière général], qui connut un grand succès en 2013. On a eu recours à un procédé efficace: raconter l'histoire d'un groupe de jeunes qui entrent dans un endroit "habité" et maléfique. Ils sont équipés d'une petite caméra mobile qui filme les manifestations de l'horreur paranormal: c'est la réédition du "faux documentaire" et du "métrage trouvé" rendu populaire par *Le projet Blair Witch* (1999). Aucun de ces films d'horreur liméniens —y compris la séquelle authentique, *Cementerio general 2*— n'a pu combler les attentes commerciales de ses producteurs. Dans un marché restreint, le public est vite saturé.

Une bonne nouvelle: les films péruviens les plus encourageants de 2015 ont été dirigés par des réalisateurs qui débute dans le cinéma ou qui ont juste un film à leur avoir. C'est le cas des opus tels que *Rosa Chumbe* de Jonathan Relayze; *Magallanes* de Salvador del Solar, *Sur le point de décoller* de Robinson Diaz Sifuentes et Lorena Best Urdy. Et aussi, *N.N.* d'Héctor Gálvez, *Solos* [Seuls] de Joanna Lombardi et *Videofilia (y otros síndromes virales)* [Vidéophilie (et autres syndromes viraux)] de Juan Daniel Molero, deuxièmes long-métrages de ces réalisateurs.

*Magallanes* et *N.N.* parlent des mécanismes du souvenir, de l'oubli ou de la réconciliation après les expériences traumatiques de la violence des dernières décennies. *Rosa Chumbe* et *Sur le point de décoller* (sous la forme d'un documentaire) offrent des visions de la ville de Lima, transformée en un espace de dérives permanentes et de passages qui acquièrent des nuances expressionnistes dans le cas du premier film. C'est un endroit de mutation, une "terre en transe". Pour finir, *Solos* et *Videofilia (y otros síndromes virales)* décrivent des groupes de jeunes qui s'expriment par le biais d'images et de sons issus des nouvelles technologies, du cinéma digital et des réseaux sociaux. Ils cherchent ainsi leurs interlocuteurs et essaient de construire leur identité.

C'est là que réside la force du cinéma péruvien d'aujourd'hui: dans le renouvellement de ses réalisateurs et les nouveaux regards qu'ils proposent. Mais la continuité de leurs œuvres dépend d'un cadre légal adapté à cette nouvelle époque.

Ricardo Bedoya.

## SONS DU PÉROU

FEDERICO TARAZONA  
**AYACUCHARANGO, HOMMAGE  
À RAÚL GARCÍA ZÁRATE**  
(WAYNA MUSIC, 2013,  
WWW.SAYARIY.COM)

Enregistré à Bordeaux, France, en octobre 2007, cette production inclut des œuvres adaptées ou arrangées pour le charango par Federico Tarazona, un des joueurs de charango les plus remarquables de la génération des musiciens nés dans les années 70. Le charango doit ses origines à la guitare et à la vihuela, arrivées au Pérou avec la conquête espagnole, et à son métissage avec l'imaginaire musical local. Les techniques de l'époque incluaient une participation plus grande du doigt que de l'ongle au moment de plaquer les accords. Le charango a eu des cordes et des accords divers tout au long de son histoire. Ses caractéristiques et ses dimensions varient aussi suivant la région où il est fabriqué et joué. Au Pérou, le charango est surtout utilisé et répandu dans plusieurs villages d'Ayacucho et de l'Altiplano. En général il est joué de préférence en plaquant des accords rythmiques, avec quelques mélodies et contrepoints, souvent avec



une succession de bicordes. Ce disque est aussi un hommage à Raúl García Zárate, qui a contribué de manière décisive au développement de la technique de la guitare d'Ayacucho au Pérou. La plupart des œuvres de cette production sont des thèmes traditionnels d'Ayacucho recueillis par García Zárate et diffusés grâce à son travail de concertiste de guitare, bien qu'il y ait aussi une œuvre de Tarazona ("*Chosicano soy*") et une autre de Telésforo Felices ("*Capullito de algodón*"), ainsi que d'autres inspirées des versions de la musique anonyme de la région adaptées par le guitariste lui-même et le joueur de harpe Tany Medina. Tarazona, également créateur d'une méthode pour apprendre le charango, a adapté pour cet instrument des techniques de la guitare classique. Dans cette production il emploie des techniques variées dans le but, d'une part, de récupérer la mémoire sonore des villages où on joue du charango depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, et d'autre part de projeter vers l'avenir ses possibilités expressives.

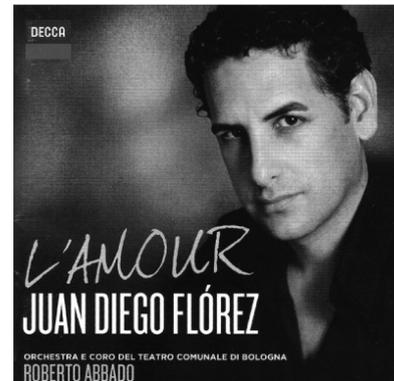
JUAN DIEGO FLÓREZ  
**L'AMOUR**  
(DECCA, 2014,  
WWW.DECCACLASSICS.COM)

Juan Diego Flórez est, sans aucun doute, le ténor péruvien à la plus belle carrière internationale de ces dernières années. Ses multiples présentations dans les salles d'opéra les plus importantes du monde comme la Scala de Milan, le Metropolitan Opera House de New York ou le Covent Garden de Londres, le confirment. Il a joué avec plusieurs directeurs parmi les plus reconnus actuellement, comme Ricardo Mutti, Sir John Eliot Gardiner,

James Levine, Neville Marriner, entre autres. Il a aussi enregistré plusieurs disques audio et vidéo. Récemment, il a lancé *Italia*, un disque de chansons napolitaines, qui est une production qui se rapproche de *Sentimiento latino*, un de ses disques les plus vendus, consacré lui aussi à la musique populaire. *L'Amour*, son dernier disque en tant que soliste d'opéra, contient des arias de plusieurs compositeurs du XIX<sup>e</sup> siècle, totalement chantées en français et accompagnées d'un orchestre. Flórez a consacré une grande partie de sa carrière à interpréter des rôles de Rossini, Donizetti ou Bellini, les plus grands représentants du *bel canto*, grâce aux conditions et aux capacités de sa voix. Dans ce disque, en plus de Donizetti, sont inclus des morceaux de compositeurs romantiques tels que Charles Gounod ou Jules Massenet, ainsi que des œuvres moins connues, mais également brillantes, d'Adrian Boieldieu et Adolphe Adam. En plus, il contient des arias de Georges Bizet, Hector Berlioz, Léo Delibes, Ambroise Thomas et Jacques Offenbach. L'Orchestre et le Chœur du Théâtre Communal de Bologne, dirigés par Roberto Abbado, neveu du directeur italien aujourd'hui disparu Claudio Abbado, ont participé à l'enregistrement. L'orchestre fait montre de qualités d'interprétation raffinées, pleines d'un lyrisme exquis et de force dramatique. La participation du bassiste russe Sergey Artamonov, qui reste dans nos mémoires grâce à sa participation au Festival International d'Opéra Alejandro Grandá au Pérou en 2014, est aussi remarquable. Flórez fait état de ses plus grandes capacités dans ce registre, d'une grande force vocale et d'un timbre brillant, nuancé pour offrir à chaque aria la douceur et la subtilité que ces compositions et la

langue française requièrent. Le disque est accompagné d'un livret qui contient les paroles complètes en français, allemand et anglais.

ABRAHAM PADILLA.



**CHASQUI**  
Bulletin culturel  
MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES  
Sous-secrétariat de Politique Culturelle Étrangère  
Jr. Ucayali 337, Lima 1, Pérou  
Téléphone: (511) 204-2638  
Courriel: boletinculturalchasqui@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:  
Impresos SRL

# GÉOGRAPHIE ET CUISINE À CHACHAPOYAS

Luis Alberto Arista Montoya\*

Une étude sur les rapports entre la cuisine et l'environnement géographique dans la région amazonienne de Chachapoya est publiée. En voici quelques fragments.

Il y a deux voies terrestres d'accès direct depuis la côte péruvienne pour arriver à la région Amazone, spécifiquement à sa capitale, Chachapoyas: depuis Lima, en passant par Trujillo, Cajamarca, Celendín, Balsas et Leymebamba ; ou aussi depuis Lima en passant par Trujillo, Chiclayo, Jaén, Bagua et Pedro Ruiz. Et par voie aérienne: depuis Lima jusqu'à Chiclayo, et ensuite par voie terrestre jusqu'à Chachapoyas; ou de Lima à Tarapoto, et de là par voie terrestre jusqu'à Chachapoyas, en traversant Moyobamba, Rioja, Pomacochas et Pedro Ruiz, par la route marginale de la jungle du nord.

Une grande partie de la région Amazone est en bordure de la forêt tropicale, depuis le nord jusqu'à la partie centrale. Chachapoyas se situe à la limite entre ce territoire et la sierra andine qui bifurque depuis le nord de la région Cajamarca. La petite et moyenne agriculture se trouve dans les hautes terres de la jungle, spécialement dans les *temples* [zones de climat tempéré]; la partie appartenant à la sierra est très riche pour la culture des céréales, les pâturages et l'élevage des bovins.

## Régions et caractéristiques

### Région des basses terres ou Omagua

La région Omagua, ou "région du poisson d'eau douce", se trouve entre 80 et 400 mètres d'altitude, avec un climat tropical (25°C de moyenne annuelle). Les vents de San Juan sont froids; ils arrivent du sud en juin et en juillet, le «petit été de San Juan». Elle borde le fleuve Marañon depuis l'ouest de la zone du village de Chiriaco —en passant par Imazita, Ciro Alegria, Orellana, Santa María de Nieva, Bolívar et Teniente Pinglo— jusqu'à Manseriche; au nord jusqu'au fleuve Comaina et la partie sud du bassin du Cenepa et du Santiago (province Condorcanqui). Son relief est formé de petites collines et de plaines couvertes de végétation, ainsi que de la plaine alluviale. Les palmiers-bâches, le carex, le palmier pêche, la *yarina* [phytelephas macrocarpa], l'acajou, le cèdre *ishpingo* et la *chillca brava* [gordonia fruticosa] sont les principales ressources forestières [...]; il existe des reptiles, des poissons, des oiseaux et des mammifères, comme le «singe choro». Les sols qui ne sont pas inondés sont utilisés par les paysans qui y développent une agriculture saisonnière, petite et intense; il en va de même avec les *barriales* (terrains limoneux à découvert après une inondation, jusqu'à la prochaine).

### Poissons d'eau douce

La population autochtone s'alimente essentiellement de poissons de rivière, de lacs et d'étangs, de manioc, bananes, riz, haricots et gibier. Parmi les poissons on trouve la paiche, le zungaro, le *dorado* [salminus brasiliensis], la *palometa*, le *boquichico*, la *carachaza*, la *gamitada*, le *bagre*, le *sábalo* [prochilodus lineatus] et le maigre de rivière; la tortue aquatique *taricaya* et la terrestre, appelée *motelo*. Le manioc blanc est servi bouilli, en purée et frit sous forme de petits pavés. La banane se mange comme fruit, bouillie, rôtie ou frite; on fait aussi de la farine de banane pour la soupe. Le riz est cuit



Fête de Raymillacta. Chachapoyas, 2002.



Potière. Chachapoyas, 2002.

à l'eau, formant une masse épaisse. Parmi le gibier chassé on trouve le tapir ou vache de la jungle, le pécarí ou cochon sauvage, du grand gibier de couleur rouge et l'agouti: on sert leur viande séchée ou fumée. Le principal apport de la campagne amazonienne à la cuisine de cette région est la variété de ses poissons et la viande séchée accompagnée de *tacacho* [essentiellement composé de banane verte écrasée avec des épices]; la cuisine de Chachapoyas, spécifiquement celle de Rodríguez de Mendoza, a ajouté le chorizo et les bananes au *tacacho*, plat baptisé «*paisa*» [...].

### Région des hautes terres de la jungle ou rupa-rupa

Elle présente, grâce aux nuages humides, une végétation touffue et toujours verte, avec des arbres atteignant 25 mètres de haut, une température annuelle relativement basse (entre 12 et 17°C), mais avec énormément de brumes qui montent depuis les basses terres de la forêt. Il pleut constamment, les précipitations oscillent entre 2 mille et 4 mille millimètres qui s'évaporent et/ou s'écoulent, rendant les terrains très souvent boueux. Les journées de «pluie avec soleil» contribuent à cela. La «saison sèche» dure de un à trois mois, pendant laquelle le degré d'humidité ne fait que diminuer. C'est la région la plus nuageuse du pays et elle est toujours couverte de grandes masses de nuages denses et gris (nimbus).

Face à la quasi absence d'endroits plats, les petits agriculteurs et les communautés indigènes et autochtones, avec beaucoup de sagesse ancestrale, utilisent pour leurs cultures les larges collines des montagnes, les «temples» des flancs des montagnes, des vallons et des plages au bord des rivières ou des canyons. Les habitants préhispaniques de la culture chachapoya adaptèrent quelques plantes, comme le maïs, le manioc et le haricot (considéré aujourd'hui le meilleur haricot noir du Pérou). On y produit aussi une grande variété de bois et de fruits tels que la banane, l'anone, l'ananas, l'orange, la lime, etc.

### Le bassin de l'Ucubamba: la grande réserve

Ce bassin est alimenté par la rivière Ucubamba. C'est le plus peuplé et celui qui montre la plus grande activité économique. C'est la réserve de riz, de café, de manioc, de cacao et de fruits la plus importante. Cette région s'étend de Bagua au district Pedro Ruiz Gallo, province Bongará, présentant des petites vallées avec des collines au faible relief et des terres très fertiles. De Pedro Ruiz, en allant vers le sud jusqu'à Leymebamba, la rivière s'écoule dans le canyon de l'Ucubamba, baignant la vallée sacrée des *sachapuyos*, entre les rochers de laquelle se trouvent beaucoup d'enceintes archéologiques funéraires [...]. Ses vallées sont les plus riches et les plus productives

en ce qui concerne l'activité agricole et l'élevage (avec du bétail Jersey, zébus, Holstein et Brown Swiss). Il existe une grande variété de bois, de résines et d'écorces; chasse d'animaux sylvestres, pêche en rivières et lacs. La zone a une population qui approche les 200 mille habitants.

Les habitudes et les modèles alimentaires ressemblent à ceux de la région antérieure; on chasse le petit gibier, le pécarí, l'agouti, l'agouti à points (rongeur qui s'alimente de manioc et de patate douce farineuse), le canard des torrents; et on pêche la *carachama* [Pseudorinelepis genibarbis], la *morraja*, le *bagre* et la *chambira* [astrocaryum chambira]. La bonne viande bovine et les produits laitiers constituent les meilleurs apports à la cuisine régionale. La goyave abonde.

### Région des vallées fluviales

Elle se trouve limitée vers le bas par les hautes terres, et vers le haut par la région quechua; entre 1000 et 2300 mètres d'altitude [...]. Les vallées sont étroites et allongées, situées dans des canyons avec des vallées et des terrasses sur leurs deux versants, comme celui de l'Ucubamba qui va de Leymebamba, au sud, à Shipasbamba, dans la partie centrale. Les principaux produits de cette zone sont le maïs, la pomme de terre, le haricot, le café et les fruits. Le roseau de Guayaquil est très utilisé dans la construction des maisons, dans les cuisines desquelles on utilise encore le bois de *molle*, de *tara* (dont les fruits sont industrialisés) et de *huarango* [prosopis pallida]. Les principaux pâturages naturels qui poussent sont le *ballico* ou *huallico*, le sorge, la *cebadilla*, l'*amor seco* [bidens pilosa], le *pinao*, le *wacahe*, l'herbe éléphant, le *sacate la paja lima*.

Les 60 pour cent de la province Rodríguez de Mendoza sont des vallées tropicales. On y trouve le bassin de la rivière Huambo, très riche en café bio, en canne à sucre et en ananas. L'autre canyon est celui de la rivière Sonche, qui entoure presque en demi-cercle le plateau où se trouve la ville de Chachapoyas, avec des vallées fortement peuplées comme Cheto, Minopampa, Cuillamal, Pipus et El Molino. À Pipus, qui appartient au district San Francisco de Daguas, ont lieu chaque dimanche des foires agricoles où l'achat/vente de produits se fait au moyen d'argent et de troc; on pratique principalement la vente de bétail, de produits laitiers, de pommes de terre, de fèves, d'haricots et de maïs [...].

Dans cette zone l'alimentation est beaucoup plus mélangée grâce à sa situation interrégionale et à la réception de produits de la côte et de la jungle. Son apport principal est la production de viande et de produits laitiers: les fromages de Molinopampa, Pomacochas et Leymebamba sont emblématiques. Il y a des élevages de truites (Molinopampa, Cheto, Soloco, El Tingo) et de pejerreyes [odontesthes bonariensis]; et l'excellent café bio (Huambo, Pisuquia) qui est maintenant exporté à l'étranger.

### Région quechua

Elle comprend des altitudes qui vont de 2300 à 5000 mètres, depuis le bassin sud du fleuve Marañon, dans la froide cordillère Calla-Calla, et Chiquibamba (où s'établit la culture

Photo: Martín Chumbe

Photo: Martín Chumbe

inca au temps de l'expansion de Túpac Inca Yupanqui), jusqu'au nord avec les bassins des rivières Chiriaco et Imaza [...]. Son climat est une ressource naturelle car il est tempéré et avec peu d'humidité atmosphérique; ses neuf mois de soleil et pluies d'été sont favorables au tourisme d'aventure et au tourisme culturel (on trouve dans cette zone les principales enceintes archéologiques, comme Kuélap, Karajia, Laguna de los Condores et autres). Cette route présente des vallées très érodées, ainsi que des sols écologiques en terrasses, qui s'étendent sur les deux rives du canyon de l'Utcubamba. Sur les monts élevés se trouvent d'importants pâturages et des élevages bovins produisant de grandes quantités de viande et de produits laitiers.

La culture ancestrale chachapoyas s'est établie dans cette région quetchua —où précisément prédomine aujourd'hui une population de langue quetchua— pour cultiver du maïs, des Calebasses, des *caiguas* [*cyclanthera pedata*], des fèves, des haricots, de l'*arracacha* [pomme de terre-céleri] et des pommes de terre. Ces terres sont en cours de reforestation. Il reste beaucoup d'aqueducs, de canaux d'irrigation et de chemins pré-incas encore utilisés aujourd'hui. L'élevage andin se fait dans des pâturages quechuas avec d'énormes avantages: sol peu accidenté, terres cultivables, grandes étendues d'herbes qui poussent grâce à l'aridoculture, de décembre à avril. La population dépasse approximativement les 40 mille habitants [...]. Les cultures n'ont pas besoin d'irrigation, comme par exemple pour la pomme de terre, le maïs, le haricot, l'*arracacha*, la calebasse, la *caigua*; le cresson, le pois, les légumes; et comme fruits il y a le fruit de la passion, la papaye, le pitaya, la poire de terre; on trouve des élevages de cochons d'inde, de porcs et de volailles dans presque tous les foyers; dans les champs de pommes de terre et de patates douces on chasse beaucoup la perdrix andine [...].

#### Région suni ou jalca

Elle s'étend de 3500 mètres à 4100 mètres d'altitude. Elle se trouve dans la cordillère de Calla-Calla, de Colán à Duraznopampa, Quinjalca, Maino, Olleros et Granada. Son relief est incliné avec peu de versants aptes à l'agriculture, bien que les principales rivières naissent ici et y ont un long parcours; ses vallées et ses défilés sont



Sans titre, peinture de Gerardo Petsain Sharup, 2015.

peu étendus. Malgré le froid sec et le peu de terres cultivables, on y sème la pomme de terre, l'oca, l'ulluque, le quinoa; on élève des moutons et des cochons d'inde.

Le relief permet la croissance de la cantuta, l'aulne et le *quishuar*; les pâturages permettent la location d'herbages pour des bêtes de somme et du bétail venant d'autres régions. La population dépasse ici les 6 mille habitants, la plupart sont aussi de langue quetchua, répartis en hameaux, petits villages et fermes, distants les uns des autres.

La cuisine est essentiellement paysanne, préparée avec les ressources locales. Trois plats se distinguent: le pot-au-feu, la viande séchée et le cochon d'inde. Dans cette région apparaissent les *tushpas*, ou foyers, dans les huttes des agriculteurs primitifs; avec deux, trois ou quatre pierres on forme le foyer dans lequel on maintient un feu bas mais

permanent, à l'aide de bouse (fumier sec du bétail), de *champas* (tas d'herbe sèche) ou de racines d'arbre (aulne). Une marmite en terre pour cuire le pot-au-feu, une casserole pour préparer l'*ampe* (infusion d'herbes sylvestres), quelques *cashques* pour griller le maïs, deux ou trois Calebasses et des *pates* utilisés comme assiettes, des cuillères et des louches en bois, une gourde pour conserver l'eau et une autre pour le sucre de canne fermenté, constituent le ménage de la hutte. Une fois utilisés les ustensiles sont lavés et rangés dans des *shingues* (appareils tissés avec des cordes de cuir) qui sont suspendus dans la cuisine. L'alimentation des plus pauvres se réduit à l'ingestion de viande séchée, d'*ucho* (haricots frites avec du maïs, des petites pommes de terre et des herbes), de *cancha* (maïs grillé), de *mashca* (orge grillé) et de *amaca* [bouillie de maïs].

#### Région puna ou de l'Altiplano

C'est la région la plus haute. Elle se situe entre 4100 et 4800 mètres d'altitude. Elle est formée par les montagnes de Chuquibamba, Leymebamba, Balsas, San Francisco del Yeso, Santo Tomás, Luya et María. Les gens qui vivent dans des huttes ou des maisons faites d'adobes avec des petites fenêtres et des toits en paille ou en calamine se nourrissent essentiellement de pommes de terre, d'orge, de lupin, de maca et d'olluque. Pendant mon voyage d'étude (juin 2010), j'ai pu constater qu'ils avaient des élevages de porcs et de moutons, dont la viande est mangée en ragout ou en friture; ils vivent de la chasse au grand gibier, à la perdrix; ils cuisinent à l'aide de bois, de bouse, de graminées séchées et de *champa*.

\* Philosophe, journaliste et professeur.

## RECETTES

### LOCRO DE MAÏS PELÉ ET D'HARICOTS

#### INGRÉDIENTS

3 tasses normales de haricots noirs  
3 tasses de maïs pelé  
2 cuillerées d'huile végétale  
1 oignon coupé en petits cubes  
2 cuillerées d'ail écrasé  
2 cuillerées de *misto* (ou safran)  
Des morceaux de couenne fraîche de porc  
*Wirishpa* ou *chichaya*, (morceaux de viande et petits os qui deviennent croquants dans la marmite, ou *cashqui*, après friture dans la graisse).

#### PRÉPARATION

Faire tremper depuis la nuit antérieure les haricots et le maïs pelé, s'ils étaient très secs. Dans une casserole en terre, verser le *misto* (assaisonnement régional), faire revenir pendant 8 minutes, incorporer 4 tasses d'eau et amener à ébullition. Ajouter le maïs et les haricots, faire cuire jusqu'à ce qu'ils soient tendres et forment une sorte de ragoût très juteux.

### LOCRO DE CHOCHOCA À LA POULE

#### INGRÉDIENTS

1 poule noire de basse-cour, coupée en morceaux  
1 kilo de *chochoca* [farine obtenue à partir du grain de maïs séché]  
1/2 kilo de petit haricot frais vert (*chaucha*)  
Petites pommes de terre jaunes

#### PRÉPARATION

On suit les mêmes indications que pour la recette du «locro de maïs pelé et d'haricots», bien que le temps de cuisson soit moindre. On met les pommes de terre jaunes presque à la fin pour qu'elles ne se défassent pas.

### SOUPE DE CHIPCHEMURO

Plus qu'un bouillon, c'est un velouté ou une soupe crémeuse. Néanmoins, en Amazonie on l'appelle soupe. Chipchemuro, c'est la farine fine qu'on obtient des pépins des chipches (*chiclayos*, Calebasses, *cushes*) qui sont séchés en plein air dans les cours des maisons; ensuite on les fait griller dans un récipient en terre (ou dans une poêle) et, finalement, on les écrase dans un mortier (ou dans un moulin à main). On mélange cette farine à de la farine de maïs grillée.

#### INGRÉDIENTS

3 tasses de farine de *chipchemuro*  
4 œufs de basse-cour  
Une tasse de maïs grillé  
1 petite poignée d'herbes (*marisacha* ou *shill shill*)  
Quelques branches de rue (*ruta graveolens*)  
Petits oignons hachés

#### PRÉPARATION

On dilue la farine dans de l'eau chaude et on remue en battant. Ensuite on fait bouillir dans une casserole en terre avec un assaisonnement simple de petits oignons et de saindoux (ou d'huile), en ajoutant de l'eau froide petit à petit. Après les premiers bouillons on mélange avec la farine de maïs et les œufs; on ajoute les herbes aromatiques indiquées.

# VISIONS DU COLCA

Exposition photographique itinérante sur la vallée du Colca, «paysage culturel» où fleurissent les peuples *collagua* et *cabana*.



Vue de la vallée et du Colca, 2015.

La vallée du Colca se trouve au cœur d'une longue chaîne de volcans actifs, dans les Andes occidentales du sud du Pérou. Là habitent, depuis au moins 1500 ans, les *collaguas*, ethnie d'origine aymara qui migra depuis l'Altiplano pour s'établir sur les versants et les berges du Colca.

Sur ce territoire, non exempt d'endroits accidentés, les *collaguas*, avec leurs voisins *cabanas*, construisirent un spectaculaire système de terrasses agricoles qui s'étendait sur quelques 10 mille hectares. Les terrasses se trouvent entre 3200 et 3700 mètres d'altitude, où on continue de cultiver des produits fondamentaux comme la pomme de terre, le maïs ou le quinoa.

Les *collaguas* occupaient aussi des territoires, à une plus ou moins haute

altitude, qui leur fournissaient des ressources supplémentaires, faisant montre d'un admirable système d'utilisation des sols écologiques. Ils obtenaient ainsi de la laine et de la viande des vigognes et des alpacas dans les pâturages de grande altitude, tandis que dans les zones enclavées dans le grand canyon, aux microclimats tempérés, ils obtenaient divers fruits. Les troupeaux de lamas aidaient à transporter les produits de ces terres jusqu'au bord de mer, où ils étaient troqués contre des algues et des mollusques.

Avec l'irruption des conquistadors espagnols, au XVI<sup>ème</sup> siècle, et la création de la colonie, beaucoup d'aspects de la vie changèrent, mais d'autres restèrent intacts.

16 villages furent construits, chacun doté d'un temple ostentatoire. On



Église du village de Lari, un des 16 temples de la vallée datant de l'époque de la vice-royauté.



Danseurs de *wititi*.



Habitante du Colca exhibant les broderies caractéristiques de la zone.



Le *wititi*, danse traditionnelle inscrite sur la Liste Représentative du Patrimoine Immatériel de l'Unesco.

introduisit des symboles, des croyances, des fêtes, des costumes et des coutumes qui se mêlèrent aux expressions locales. Installés dans les impressionnants paysages de canyons profonds et de montagnes aux cultures en terrasses, les habitants du Colca finirent par former un «paysage culturel» unique, qui aspire à être inscrit sur la Liste du Patrimoine Mondial.

Cette exposition du jeune photographe Arim Almuelle, parrainée par Colca Lodge, entreprise pionnière dans la promotion du tourisme responsable dans la vallée du Colca, reflète la conjonction

des habitants et des paysages avec les artifices de la lumière, dans des compositions qui semblent évoquer le travail des anciens maîtres de la photographie andine du sud.

Arim Almuelle (Arequipa, 1978) s'est formé dans le studio BA Photographie, sous la direction de Bernardo Aja. Il travailla comme photographe indépendant de 2006 à 2010, année où il s'enrôla dans une compagnie de bateaux de croisière pour capturer des images autour du monde. En 2013 il monta son propre studio de photographie, d'abord à Lima puis dans sa ville natale.