

# CHASQUI



LE COURRIER DU PÉROU

11ème année, numéro 20

Bulletin Culturel du Ministère des Affaires Etrangères

Mai 2013



La construction du Pérou (détail) de Teodoro Núñez Ureta. Peinture murale, 1954. Photo : Daniel Giannoni.

LA PENSÉE PHILOSOPHIQUE PÉRUVIENNE AUX XVII<sup>ème</sup> ET XVIII<sup>ème</sup> SIÈCLES /  
ANTONIO CISNEROS : LES ESCALES DU VOYAGE / TEODORO NÚÑEZ URETA :  
UN PORTRAIT DU PAYS / LA CUISINE AYMARA / LA VALSE ET LA MUSIQUE CRÉOLE /  
CAHUACHI, LA CAPITALE THÉOCRATIQUE NAZCA

# LA PENSÉE PHILOSOPHIQUE PÉRUVIENNE AUX XVII<sup>ÈME</sup> ET XVIII<sup>ÈME</sup> SIÈCLES

José Carlos Ballón \*

Durant presque deux décennies, un groupe important de chercheurs a consulté diverses archives, sélectionné des documents et des auteurs peu lus dans leurs versions originales et réalisé des traductions directes du latin pour nous rapprocher d'un matériel jusqu'alors inédit, sous la forme d'un *corpus* qui constitue le début de la tradition de la philosophie au Pérou.

Ce livre<sup>1</sup> de 1483 pages en deux tomes peut être considéré comme une introduction historique à la pensée philosophique au Pérou, mais aussi comme un recueil de textes choisis pour une lecture initiale de ses sources coloniales. Au sens strict, ce n'est ni une «anthologie» ni une «histoire de la pensée philosophique coloniale», mais plutôt un condensé des principales voix ayant participé au débat. Son objectif se rapproche davantage de l'idée heideggerienne de récupérer «la controverse sur le début de notre histoire».

Il s'agit de récupérer «notre expérience historique accumulée en tant que communauté intellectuelle dans la construction de catégories conceptuelles et de sensibilités éthiques ou esthétiques tout au long des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles, dans le but de formaliser les règles de notre cohabitation et de socialiser diverses représentations imaginées de nous-mêmes, durant une période pendant laquelle une société multiculturelle se consolida et s'établirent les modèles discursifs classiques de nos représentations imaginaires les plus courantes».

## Le modèle péruvien

Notre vie républicaine au cours des siècles suivants (XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup>) ne peut être comprise sans la connaissance préalable des codes de compréhension intersubjective établis pendant cette période constitutive de notre société. L'indépendance républicaine résulte profondément énigmatique si nous ignorons de tels antécédents. Jorge Basadre exposa bien avant nous l'énigme que nous essayons de déchiffrer :

Il est difficile d'être un sud-américain car il n'y a pas, jusqu'à aujourd'hui, de code, de grammaire, de décalogue, pour l'orienter comme tel [...] Nous savons absorber avec facilité les idées d'autrui, nous nous inspirons de sources très variées, nous improvisons admirablement et nous avons pour habitude de donner à tout cela un air d'élégance et, en un certain sens, d'originalité, par le mélange d'éléments très contradictoires.<sup>2</sup>

En effet, notre conglomérat culturel se présente à première vue comme un enchevêtrement idéologique inconsistant, que l'on nomme populairement aujourd'hui «culture chicha», synonyme d'incohérence et d'improvisation.

Nous ressentons encore la même irritation critique que le jeune Victor Andrés Belaunde quand il affirmait : «C'est l'incohérence qui explique l'infériorité de notre vie collective».<sup>3</sup> Un bon nombre de nos grands penseurs et historiens nationaux se sont demandé si «une pensée philosophique originalement péruvienne existait», de la même façon que nous pouvons parler d'une pensée anglaise, française, étasunienne, chinoise ou indienne. La plupart des réponses ont été négatives.



Portrait de Francisco Ruiz Lozano. XVII<sup>ème</sup> siècle. Huile sur toile. 164,5 cm x 123,2 cm. Auteur : Anonyme. Collection de portraits du Musée d'Art de San Marcos.

Ce livre suggère l'hypothèse selon laquelle, en réalité, nous avons face à nous un tissu multiculturel fin et complexe de concepts et sensibilités dont la constitution nous résulte en grande partie encore énigmatique, mais dont la solidité est mise en lumière par les échecs successifs de toute tentative pour changer les règles de notre entendement intersubjectif, que cela vienne du pouvoir politique, confessionnel ou économique, en un certain sens moderniste.

L'étude de ce code ou de cette grammaire sociale qui règle nos relations symboliques de cohabitation depuis quatre siècles, l'étude de ses origines, de ses principaux connecteurs et de sa structure discursive, «est possiblement l'objectif qui a motivé la longue recherche qui a abouti à ce livre».

## Antécédents

Dans cette ligne de recherche, on peut considérer comme des œuvres classiques la légendaire *Vie intellectuelle sous la vice-royauté au Pérou* (Lima, 1909), de Felipe Barreda y Laos,

suivie de la meilleure carte bibliographique de notre philosophie : *Sources pour l'histoire de la philosophie au Pérou* (Lima, 1952), de Manuel Mejía Valera. Cette étape de la recherche se termine à la fin de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle avec l'*Histoire des idées dans le Pérou contemporain. Le processus de la pensée philosophique*, d'Augusto Salazar Bondy (Lima, 1965) qui, ajouté aux travaux antérieurs, semble offrir un panorama complet du corpus historiographique de la pensée philosophique péruvienne.

Manuel Mejía Valera enregistra minutieusement de nombreux auteurs et écrits de notre philosophie coloniale, mais la grande majorité des sources sont actuellement dispersées dans des bibliothèques de couvents ou bibliothèques privées du pays, d'accès difficile. Une bonne partie est en latin, et, à ce jour, n'a pas été traduite à l'espagnol. On ne sait pas où se trouvent grand nombre d'entre elles, ou nous avons seulement des références historiographiques indirectes. Quelques-unes sont sur le point de disparaître physiquement, et

d'autres ont peut-être déjà été perdues de façon irrémédiable.

Mais depuis la seconde moitié du siècle précédent on a suivi à nouveau plusieurs pistes très importantes. En premier lieu, l'étude et la traduction notable des écrits logico-sémantiques de Juan Espinosa Medrano par Walter Redmond O'Toole, de l'Université d'Austin, Texas. Egalement l'effort historiographique et d'interprétation de María Luisa Rivara (UNMSM) sur l'œuvre du père jésuite José de Acosta.

Depuis la fin des années 90 Walter Redmond et James G. Colbert (Fitchburg, Massachusetts), associés à la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) autour du «Projet Vargas Ugarte», réalisent la récupération, la transcription et la publication digitale du *Cursus philosophicus dictatus Limae* (Séville, 1701), du penseur jésuite du XVII<sup>ème</sup> José de Aguilár.

Parallèlement, Angel Muñoz García, de l'Université de Zulia-Vénézuéla, a traduit pour la première fois à l'espagnol l'œuvre phare du jésuite Diego de Avendaño, *Thesaurus Indicus* (Anvers, 1667-1686, six volumes) publiée par l'Université de Navarre (Pampelune: Eunsa, 2001, 2003 et 2007). Il faut aussi signaler les études sur le probabilisme et la modernité des professeurs Luis Bacigalupo et Augusto Castro de la PUCP, ainsi que la thèse récente, sur le même thème, soutenue à l'Université de Navarre par le père José Antonio Jacinto Fiestas.

D'un point de vue historiographique, il faut signaler les contributions de l'historien Pablo Macera dans ses essais déjà classiques : *Le probabilisme au Pérou au XVIII<sup>ème</sup> siècle et Langage et modernisme péruvien du XVIII<sup>ème</sup> siècle* (Lima, UNMSM, 1963). Egalement, d'un point de vue anthropologique, les travaux d'Emilio Mendizábal Lozack : *La passion rationaliste andine* (Lima, UNMSM, 1976) et de Jürgen Golte : *La rationalité de l'organisation andine* (Lima, IEP, 1980).

## Thèmes discursifs

Entre la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle et la seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> la recherche a décelé la présence constante de trois grands thèmes discursifs autour desquels nos penseurs coloniaux articulèrent leurs discours et leurs débats, comme s'ils cherchaient à y trouver une sorte de «fondement» de nos représentations, identités et différences.

En premier lieu, il y a le thème naturaliste, c'est-à-dire le renvoi de tous nos discours à un état ou ordre naturel qu'on suppose originel, comme si les éléments naturels (le lieu géographique, la couleur de la peau, les relations de consanguinité, etc.) étaient des signes irréfutables de nos identités et différences culturelles.

Vient ensuite le thème providentialiste de nos récits historiques, par lequel on prétend donner un «sens» ou un «destin inexorable» à nos repré-

Photo: Daniel Malpica.

sentations des événements en tant qu'incarnation d'une force ou d'un dessin sacré qui transcende les circonstances et les acteurs individuels au profit d'un destin téléologique.

Le troisième thème est apporté par la présence constante d'une aura messianique avec laquelle nous associons nos discours au pouvoir sur les autres. La présence réitérée de ce trait rhétorique dans notre activité discursive nous suggère l'existence d'un thème *évangéliste ou civilisateur* du discours, en tant que composant décisif pour la socialisation d'un quelconque discours.

Ces débats commencèrent dans le contexte de la stabilisation de la société coloniale (avec les «nouvelles lois» et «l'extirpation des idolâtries») qui fut à l'origine d'une société multiculturelle novatrice, où les codes de cohabitation hérités des mondes andin et européen devinrent insuffisants pour articuler des règles consensuelles d'une cohabitation interculturelle.

### Sur la philosophie naturelle

En premier lieu fut problématisée la perspective cosmologique héritée de la fusion du vieux monde gréco-latin, arabe et judéo-chrétien qui articula la cohabitation des communautés européennes et en particulier ibériques pendant l'expansion du monde médiéval.

Mais en Amérique (comme en Chine et en Inde), la cosmologie classique fut confrontée à une nouvelle expérience d'intégration interculturelle plus compliquée. Les européens trouvèrent des formes de vie qui ne se structuraient pas autour d'un «texte sacré» unique, ne partageaient pas un «panthéon religieux universaliste» unique, et n'organisaient pas leur rationalité à partir de catégories conceptuelles d'une universalité métaphysique, comme c'était le cas de la vieille culture européenne, arabe et juive.

De la critique envers l'ancienne philosophie naturelle européenne surgiront les grands débats modernes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles entre les partisans de la très nouvelle philosophie mécaniste et ceux de la philosophie organiciste de la nature. Les deux courants recherchaient un cosmos unifié qui inclurait des mondes jusque-là ignorés.

Concernant ce débat naturaliste, nous avons sélectionné deux textes du père jésuite José de Acosta: *Histoire naturelle et morale des Indes* (Séville, 1590) et *De Procuranda Indorum Salute* (Salamance, 1589). Également des fragments de l'œuvre de Nicolas de Olear: *Summa Tripartita Scholasticae Philosophiae* (Lima, 1694) et de Joseph Eusebio Llano y Zapata: *Résolution Physico-mathématique sur la formation des comètes et les effets qu'elles entraînent* (Lima, 1743).

Le texte de Llano y Zapata met fin à presque un siècle de développement de la naissante science moderne au Pérou, commencé pendant la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle à partir de trois éléments : la consolidation de la chaire de Mathématiques à San Marcos, le poste de Grand Cosmographe du royaume (1618-1873) et l'édition régulière de publications scientifiques à partir des années 1654-1665, quand Francisco Ruiz Lozano publia six répertoires ou calendriers astronomiques et un *Traité sur les comètes* (Lima 1665). Rappelons que le débat sur les comètes fut le point de départ de la révolution copernicienne de la science moderne. Après la découverte

de l'Amérique, regarder le ciel acquit soudain un grand intérêt économique et politique.

Nous avons inclus un exemple de la critique envers le mécanisme cartésien au Pérou, un manuscrit anonyme du XVII<sup>e</sup> siècle (doc.28) intitulé: *Papier sur la Physique de Descartes*. Nous y avons ajouté des fragments d'une œuvre classique de notre tradition organiciste: Hipólito Unanue: *Observations sur le climat de Lima y ses influences sur les êtres organisés, en particulier l'homme* (Lima, 1805; Madrid, 1815).

### Sur la philosophie du langage

La nécessité de construire une communauté linguistique dans un monde multiculturel fut la source de nouveaux problèmes. Le deuxième grand débat philosophique identifié concerne «les univers logico-linguistiques», condition indispensable pour la communication et la cohabitation dans une société multilingue.

L'échec de la première évangélisation mit en lumière le problème de la recherche, dans un autre domaine, de la possibilité d'un changement dans l'imaginaire indigène qui permette «que leur esprit comprenne qu'il n'y a aucun autre Dieu, ni aucune autre déité, qu'il n'y en a qu'une». Selon Acosta, ce changement résultait «extrêmement difficile», car il impliquait d'abandonner les idolâtries sur des choses particulières, «condamnait ainsi leurs erreurs en ce qui concerne l'universel»<sup>4</sup>.

Pour Acosta, l'idolâtrie n'était pas due au manque de «raison naturelle» des mexicains et des péruviens, mais à une certaine «propriété des langues indiennes» qui consiste en leur manque d'universels métaphysiques car ce sont des langues réduites à une logique de premier ordre: «Ils ont une grande pénurie de mots concernant les choses spirituelles et les points philosophiques [...] il leur manquait la connaissance de ces concepts». Il déclarait: «qu'ils n'aient pas de mot spécifique pour nommer Dieu m'a beaucoup émerveillé [...] si nous voulons trouver un mot qui corresponde à Dieu en langue indienne, comme il y a en latin *Deus*, en grec *Theos*, en hébreu *Lui* et en arabe *Alla*, nous n'en trouvons ni dans la langue de Cusco, ni dans celle de Mexico»<sup>5</sup>.

Comment réfuter alors les idolâtries andines si leur langue ne dispose pas de termes universels? La résolution de cette énigme a pour véritable fond la solution de deux problèmes typiquement modernes. D'un côté, le dit «problème de la traduction» (défini au milieu du XX<sup>e</sup> siècle par Jakobson comme «communication inter linguistique ou inter sémiotique») et de la «communication» (baptisé par Chomsky «problème de Descartes»), dans la mesure où il entraîne le problème suivant : comment peut-on accéder à la connaissance d'autres esprits?

Comment construire une «langue générale» dont la compilation et la composition lexicographique seraient régulées par une syntaxe universelle qui permettrait la communication évangéliste d'universels intentionnels?

Sur ce débat nous avons réuni des extraits de six textes cruciaux. En premier lieu, de l'édition latine du livre de Jerónimo de Valera: *De la nature des prédicables, de leurs propriétés selon Porfirio, ainsi que les questions du très subtil D. Escoto* (Lima, 1610). Deuxièmement, la *Summulae* de Cristóbal

de Roa Albarracín, et la doctrine des termes «non significatifs». Troisièmement, du livre d'Ildefonso de Peñafiel: *Cursus integri Philosophici, tomus primus: Disputa II. Sur la nature et les propriétés de l'universel* (Lugduni, 1653). Quatrièmement, du livre de Juan Espinosa Medrano: *Philosophia Thomistica Seu Cursus Philosophicus. Tomus prior* (Rome, 1688). Cinquièmement, un large extrait de l'œuvre du cosmographe jésuite Juan Ramón Conink : *Cubus et sphaera geometrica duplicata* (Lima, 1688). Finalement, de l'œuvre du jésuite José de Aguilar: *Cursus philosophicus dictatus Limae. Tomus Tertius. Tractatus in libros metaphisicae* (Séville, 1701).

### Les limites du langage et la mystique

Ce débat entraîna un autre, plus classique, de la philosophie moderne: celui des «limites du langage» qui, à son tour, ouvrit une autre voie: «la mystique». Une sorte d'alternative dans l'ombre (associée au fantasme du solipsisme) de la métaphysique moderne du sujet, depuis Descartes, Leibniz et Berkeley, jusqu'au *Tractatus* de Wittgenstein, au début du XX<sup>e</sup> siècle.

La littérature mystique, à la différence de la scholastique, abandonne, ou regarde avec scepticisme, la voie conceptualiste de la philosophie théorique et, d'une certaine façon, se rapproche de la philosophie pratique.

La mystique consiste en un genre d'expérience de la conscience qui n'est pas le produit de la sensibilité ou de la raison naturelle, mais qui est de caractère transcendantal. Une conscience qui illumine depuis l'extérieur de ce monde obscur, comme le montre l'emblématique métaphore de l'obscurité mondaine d'Ignacio de Loyola: «illumine un monde obscur qui ne se comprend pas lui-même».

En tant que fait linguistique, le discours mystique constitue un défi aux limites du langage : montrer ce dont on ne peut pas parler clairement, comme «des écritures qui manquent de sens corporel». Dans cette partie nous avons inclus de longs extraits du livre du mystique liménien Antonio Ruiz de Montoya: *Silex de l'amour divin et rapt de l'âme dans la connaissance de la première cause* (Lima, 1650).

### Sur la philosophie morale

Le troisième grand débat se situe sur le terrain de la philosophie pratique et a pour axe la doctrine morale du probabilisme. Nous trouvons une de ses premières expressions publiques chez le jésuite Diego de Avendaño (1594-1688). Le texte choisi appartient à son monumental *Thesaurus indicus* (Anvers, 1667-1686, six volumes).

La polémique déclencha de véritables scandales publics d'ordre religieux (la tentative de condamner le probabilisme au cours du VI<sup>e</sup> Concilio Limense de 1772, sous l'accusation de «laxisme» moral) et politique (l'expulsion des jésuites par la *Pragmatique Sanction* de Carlos III du 7 septembre 1767, les accusant d'encourager le «régicide»).

Le «péché» du probabilisme consista à transférer une grande partie des jugements moraux et politiques au domaine de l'opinion, et, par conséquent, de ne pas les limiter à un quelconque impératif catégorique mais à des motifs conceptuels: les circonstances de l'origine de l'acte moral. Avendaño adopte ce que Muñoz García appelle une «morale de situation». «La conséquence du probabilisme est la casuistique, option opposée au

rigorisme». De là l'accusation, par une partie des fondamentalistes moraux, de «laxisme» stigmatisant ainsi le probabilisme comme «cause de tous les maux du Pérou».

Sont inclus deux textes qui illustrent la dispute sur le probabilisme: en premier lieu, le texte anti-probabiliste de l'avocat de l'Audience Royale de Lima Francisco Álvarez.<sup>6</sup> L'autre document est un manuscrit inédit du XVIII<sup>e</sup> siècle, d'un auteur inconnu, opposé à la condamnation du probabilisme, qui circula clandestinement à Lima pendant le VI<sup>e</sup> Concilio Limense de 1772, intitulé *La torche lumineuse*.

### Sur la nature du pouvoir politique

Le quatrième débat se rapporte au domaine de la philosophie politique. Deux thèmes des débats antérieurs se retrouvent dans les discours politiques sur le pouvoir: 1) la représentation organiciste de la société et de l'état comme un tout et 2) le caractère sacré de l'Etat en tant que tête providentielle du corps social pour articuler une communauté multiculturelle et unifier ses fins transcendantales.

On a sélectionné des textes de Diego de Avendaño: *Thesaurus indicus* (Anvers, 1668) chapitre I: «Si on peut mettre en doute le droit des Rois Catholiques sur les Indes» et du livre d'Antonio de León Pinelo: *Le paradis dans le nouveau monde* (Madrid, 1656). Également des extraits du livre de Vitorino Gonzales Montero y del Águila: *Etat politique du Royaume du Pérou* (Lima, 1742) et de l'opuscule de Pedro Joseph Bravo de Lagunas: *Vote consultatif* (Lima, 1755). Nous terminons avec des extraits de la légendaire *Lettre adressée aux espagnols américains* (Londres, 1801) de Juan Pablo Viscardo y Guzmán.

La présence récurrente du paradigme organiciste dans notre tradition politique fut détectée et étudiée bien avant nous par l'historien de San Marcos Miguel Maticorena Estrada<sup>7</sup>: «L'organicisme, la métaphore du «corps» politico-social, ou analogie organique, constitua la base de la théorie de l'Etat et de la société durant toute la période coloniale de l'Amérique Latine. Le «corps mystique» de San Pablo rendit possible le «corps politique» ou «corps moral-politique» de Francisco Suárez et se transforma en Amérique Latine en «Corps de la Nation», métaphore naturaliste, durement critiquée par Hobbes et le contractualisme moderne à cause de ses conséquences autoritaires».

\* Professeur principal de l'Ecole Académique Professionnelle de Philosophie à la Universidad Mayor de San Marcos (UNMSM) depuis 1978. Il est professeur invité à la Faculté de Droit José María de Hostos, de Porto Rico, depuis 2005. Editeur de la série Cuadernos de Filosofía [Cahiers de Philosophie] de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de l'UNMSM (1995-1998).

1 *La complicada historia del pensamiento filosófico peruano. Siglos XVII-XVIII (selección de textos, notas y estudios)* [Histoire compliquée de la pensée philosophique péruvienne. XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles (choix de textes, notes et études)], de José Carlos Ballón, Ediciones del Vicerrectorado Académico de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Universidad Científica del Sur (Fondo Editorial), 2011. Tome 1: 671 pp. Tome 2: 767 pp. <http://vrcademico.unmsm.edu.pe/index.php/portada>

2 Basadre, Jorge; *Historia de la República...* [Histoire de la République...] 6<sup>e</sup>me éd., Lima, Ed. Univ., 1970, t. XVI.

3 Belaunde, Victor Andrés; *Meditaciones peruanas* [Méditations péruviennes]. Lima, P.L. Villanueva Ed., 1963, p. 18.

4 Acosta, *Historia natural y moral...*, [Histoire naturelle et morale] op. cité. Liv. V, chap. III, p. 142.

5 Acosta, *De Procuranda Indorum...*, op. cité, Liv. IV, chap. IX, p. 518.

6 Publié au début du livre *Idea sucinta del probabilismo...* [Idée succincte du probabilisme...] (Lima, Imprenta Real: Calle de Palacio, 1772, 206 pp.).

7 Maticorena Estrada, Miguel; *El concepto de cuerpo de la nación del siglo XVIII* [Le concept de corps de la nation au XVIII<sup>e</sup> siècle]. Lima, UNMSM, 1974.

# ANTONIO CISNEROS

## LES ESCALES DU VOYAGE

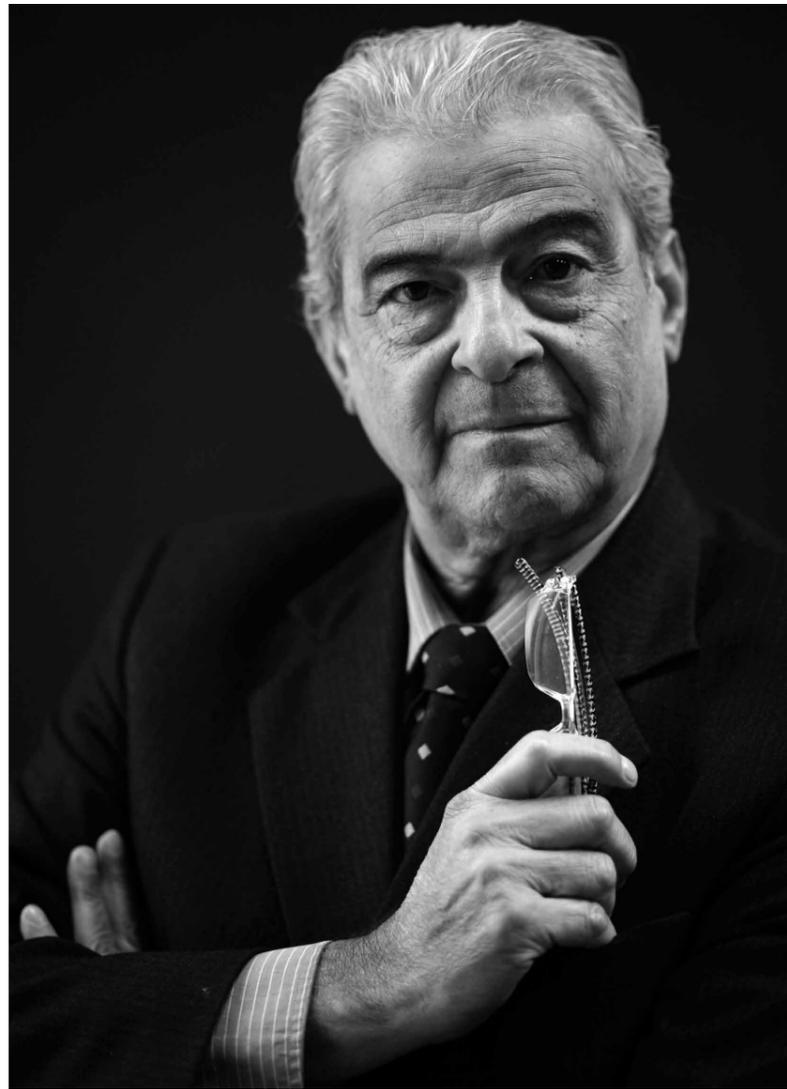
Peter Elmore\*

La poésie d'Antonio Cisneros porte dans toutes ses escales le signe du voyage. Elle fait appel à une écriture qui se déplace sur les eaux de l'histoire collective et de l'expérience personnelle. Elle retrace les avatars et les aventures d'un sujet unique et pluriel à la fois.

Antonio Cisneros (Lima, 1942), figure centrale de la Génération des années 60 au Pérou et auteur de l'une des œuvres poétiques les plus importantes de la littérature contemporaine en langue espagnole, nous a quittés le 6 octobre 2012. Sa poésie, depuis *Exil* (1961) jusqu'à *Une croisière sur les Iles Galapagos* (2005), porte dans toutes ses escales le signe du voyage. Distance et rencontres, égarements et découvertes, elle fait appel à une écriture qui se déplace sans peur et avec grâce sur les eaux—rarement calmes, souvent turbulentes—de l'histoire collective et de l'expérience personnelle. Carte de navigation ou livre de bord, la poésie d'Antonio Cisneros retrace les avatars et les aventures d'un sujet unique et pluriel à la fois.

«Le port/est presque arrivé/jusqu'aux bateaux», déclarait, avec une sérénité laconique, la voix poétique du livre du novice, publié quand le poète avait 19 ans. Quarante-quatre années plus tard, une voix poétique fébrile et clairvoyante dit, dans le premier poème en prose d'*Une croisière sur les Iles Galapagos*: «Ce n'est pas dans ces méandres où habitent les poissons d'eau douce, que moi, le grand capitaine *broadcaster* intermittent, avec cent pesos par mois quand je navigue et cent trente quand je suis à terre, j'ai ressenti de la terreur face à ce qui reste de ma vie ordinaire». De manière significative, les rivages et les littoraux sont mis en valeur dans les scénarios emblématiques de la poésie d'Antonio Cisneros: des rives changeantes qui unissent et délimitent, des marges où les destins se décident et se réalisent les bilans. Les points de départ et les destinations nous invitent à examiner une existence qui se découvre dans le temps et ses changements. C'est ce qu'on remarque déjà dans les titres de «Entre l'embarcadère de Saint Nicolas et cette grande mer» et «Mesurer et peser les différences de ce côté du canal», deux splendides poèmes de *Chant cérémonial contre un tamanoir* (1968), qui remporta le Prix Casa de las Américas, à Cuba, à l'époque où celui-ci était la plus prestigieuse récompense pour la poésie en espagnol.

Cisneros, qui a été considéré de façon erronée comme un représentant d'une poésie purement discursive et centrée sur la vie de tous les jours, fut un poète qui se déplaça avec aisance à travers un spectre expressif et formel très large: flexible et enveloppante, la poésie de Cisneros—vitale et culte, colloquiale et archaïsante, épique et confessionnelle, cosmopolite et enracinée dans la vie péruvienne—moule et fusionne des matériaux disparates en apparence. Le domaine de l'écriture comprend, largement, aussi bien la



Dernier portrait d'Antonio Cisneros. Lima, septembre 2012.

longue durée historique que l'actualité domestique. Le poète, réticent à se diviser entre l'élan civique et la méditation intimiste, ne cède pas face à la fausse opposition entre la réalité sociale et l'expérience personnelle: la première personne de la poésie se transforme en une assemblée de voix et en un théâtre de perspectives. Cisneros a trouvé, dans la poésie d'Ezra Pound et surtout de Bertolt Brecht, les clés et les propositions qu'il allait élaborer de façon créative. Grâce au monologue dramatique et à une distribution versatile des présences, le poète élargit l'orbite de son expression.

Déjà dans *David* (1962), le roi poète est la personne (*personne*, dans le théâtre classique latin, désigne le masque de l'acteur) qui représente le drame de sa vie et le soumet au jugement d'autrui. Dans le *Monologue de la chaste Susana et autres poèmes* (1986), un personnage biblique—Susana, poursuivie et harcelée par les «vieux écœurants»—et un poète de renommée universelle—un Goethe qui, à un âge avancé, n'oublie pas «le vif désir pour Annette»—sont les autres dans lesquels le poète se

réfracte. Dans le deuxième livre de Cisneros, *David* est un être complexe et, pour cette raison, résistant face aux clichés et aux formules: héros et adultère, monarque et poète, le personnage reçoit, selon ses actions et ses attitudes, la solidarité ou la remise en question de son chroniqueur.

L'image du roi est teintée de sympathie ou de sarcasme, mais l'image la plus complète et authentique du *David* de Cisneros (ou de Cisneros dans *David*) se découvre quand il prend la parole, comme dans «Chant au Seigneur»: «Je suis habitué à l'amour,/cependant je connais ton silence». La prière précède de plus de dix ans l'une des principales œuvres de Cisneros: *Le livre de Dieu et des Hongrois* (1975), qui recueille l'expérience de la conversion religieuse et où apparaît «Dimanche à Sainte Christine de Budapest et fruiterie à côté», peut-être le plus beau poème—de par sa douce diction, par le ton cérémonial et jubilatoire et par l'impeccable plasticité des images—écrit par Cisneros.

Le livre qui suivit *David* fut *Commentaires royaux* (1964). Après

l'intervention hétérodoxe dans l'histoire sacrée, c'était le tour de l'intervention polémique dans l'histoire nationale. L'allusion souriante à l'œuvre de l'Inca Garcilaso de la Vega montre l'esprit de controverse du poète qui à 22 ans reçut pour ce recueil le Prix National de Poésie. L'hommage le plus assidu, cependant, a été celui de l'imitation: les révisions en vers du passé péruvien se sont multipliées à partir de l'exemple des *Commentaires royaux*. Le génie critique de Cisneros s'étale surtout dans les poèmes satiriques (comme, entre autres, «Prières d'un monsieur repentant» ou «Description de place, monument et allégories en bronze»). Son laconisme est aussi remarquable, de même que la contention de la parole poétique, qui fut un antidote nécessaire contre la rhétorique luxuriante des épigones du Neruda de *Chant général* ou du Vallejo d'*Espagne, éloigne de moi ce calice*. Dans la *Chronique de l'enfant Jésus de Chilca* (1981), Cisneros reprend le regard historique et la volonté critique des *Commentaires royaux*, mais rectifie l'escale et les procédés du projet: les voix des poèmes—exceptée celle du dernier, l'excellent «Alors dans les eaux de Conchán (été 1978)»—proposent des versions stylisées des témoignages donnés par des informateurs d'une communauté paysanne à la mémoire ancestrale et au présent agonique, sur la côte sud de Lima.

A 26 ans, Cisneros publia *Chant cérémonial contre un tamanoir*, l'un des plus importants recueils de la poésie latino-américaine du vingtième siècle. Ce livre, qui interpelle de façon adroite l'idiosyncrasie liménienne incarnée dans le médisant «tamanoir», est un parti-pris—lacérant et féroce ironique, mais aussi nostalgique et émotif—face au milieu familial, la biographie personnelle et la ville natale du poète. «Et j'ai eu une jeune fille aux jambes très minces. Et un métier / Et cette mémoire—flexible comme un pont de barques—/ qui m'attache / aux choses que j'ai faites et aux infinies choses que je n'ai pas faites, / à mon bon ou mauvais caractère, à mes oublis. / Qu'a-t-il été gagné ou perdu au milieu de ces eaux. / Souviens-toi, Hermelinda, souviens-toi de moi» disent les derniers vers de «Chronique de Lima». Dans *Chant cérémonial contre un tamanoir* le je lyrique est à la fois personnage principal et témoin: le je confessionnel possède la densité et le profil d'un personnage, activement présent dans le théâtre du monde. La tragicomédie dans laquelle il joue et où se décide le destin de sa parole est celle de la communication. Ainsi, le chant cérémonial de la poésie combat celui qui, de mauvaise foi, déforme le dialogue

Photo: Mayu Mohanna

## RÉQUIEM

IV

Sea este cordero a la norteña / alegre y abundante / como los bares el viernes por la noche.  
Siempre esté con nosotros, es decir, / en nuestro corazón, / pero también en nuestro calmo vientre.  
Compasivo y sabroso sepa ser / en el lecho de muerte, / donde cesan la gula y la memoria.  
Sea el cordero / símbolo y consuelo. Agnus Dei.  
Sea eterno el cordero / con sus papas doradas partidas en mitad.  
Mas no se tenga / por cosa de comer y digerir.  
Sea solo un farol, una bengala / en medio de los fondos submarinos.  
Algo en la mano para esa travesía / tan oscura y feroz como un mandril.

En *Las inmensas preguntas celestes*, Lima, Jaime Campodónico, 1992.

## RÉQUIEM

IV

Soit un agneau cuit à la manière du nord / réjouissant et plein / comme les bars le vendredi soir.  
Qu'il soit toujours avec nous, c'est-à-dire / dans notre cœur / mais aussi dans notre ventre apaisé.  
Sachez être compatissant et savoureux / sur votre lit de mort / où cessent la gourmandise et la mémoire.  
Que l'agneau soit / symbole et consolation. Agnus Dei.  
Que soit éternel l'agneau / avec ses pommes de terre dorées coupées en deux.  
Mais ne le prenez pas / pour une chose à manger ou à digérer.  
Qu'il soit seulement une lanterne, un feu de Bengale / au milieu des fonds sous-marins.  
Quelque chose dans la main pour cette traversée / aussi obscure et féroce qu'un mandrill.

Dans *Les grandes questions célestes*, Les cahiers de Roayumont, 1990

social. Une autre ville —Londres, où le poète écrit son recueil— est aussi le scénario de la parole et de l'expérience, dans des poèmes comme «Karl Marx. Died 1883 aged 65» ou «Kensington, première chronique».

L'épuisement de la première aventure européenne du poète est la principale source existentielle de *Comme un figuier dans un champ de golf* (1974), le plus volumineux des recueils publiés par Cisneros et, sans aucun doute, le plus caustique de tous. Les poèmes sur le désamour (comme dans «Quatre boléros maroqueros» ou «Deux sur mon premier mariage») et sur le bilan de la vie d'expatrié (comme dans «Londres revisité, art poétique 2» ou «En stop jusqu'à Florence») sont indispensables même dans la plus sommaire des anthologies de Cisneros. Malgré son excellence au niveau formel, le livre se trouve dans une impasse: le désenchantement est omniprésent, y compris dans la poésie elle-même.

Pour que la traversée continue, le retour vers la foi se fit nécessaire: le verbe renaît — festif et solidaire, se-rein et intime — dans *Le livre de Dieu et des Hongrois*. Il s'agit d'une poésie religieuse dans toutes les règles, comme les sonnets à la Vierge de José Lezama Lima ou *Télescope dans la nuit noire* d'Ernesto Cardenal. C'est ainsi aussi pour *Une croisière sur les Iles Galapagos* (2005), un des livres de poésie les plus brillants, imaginatifs et complexes de notre époque. Entre *Le livre de Dieu et des Hongrois* et *Une croisière sur les Iles Galapagos* on trouve *Les grandes questions célestes* (1992), dont l'atmosphère de crise et d'inquiétude dues à la guerre interne et à la crise économique qui dévasta le Pérou, dresse le portrait des années 80, l'ambiance sombre de *Comme un figuier dans un champ de golf*.

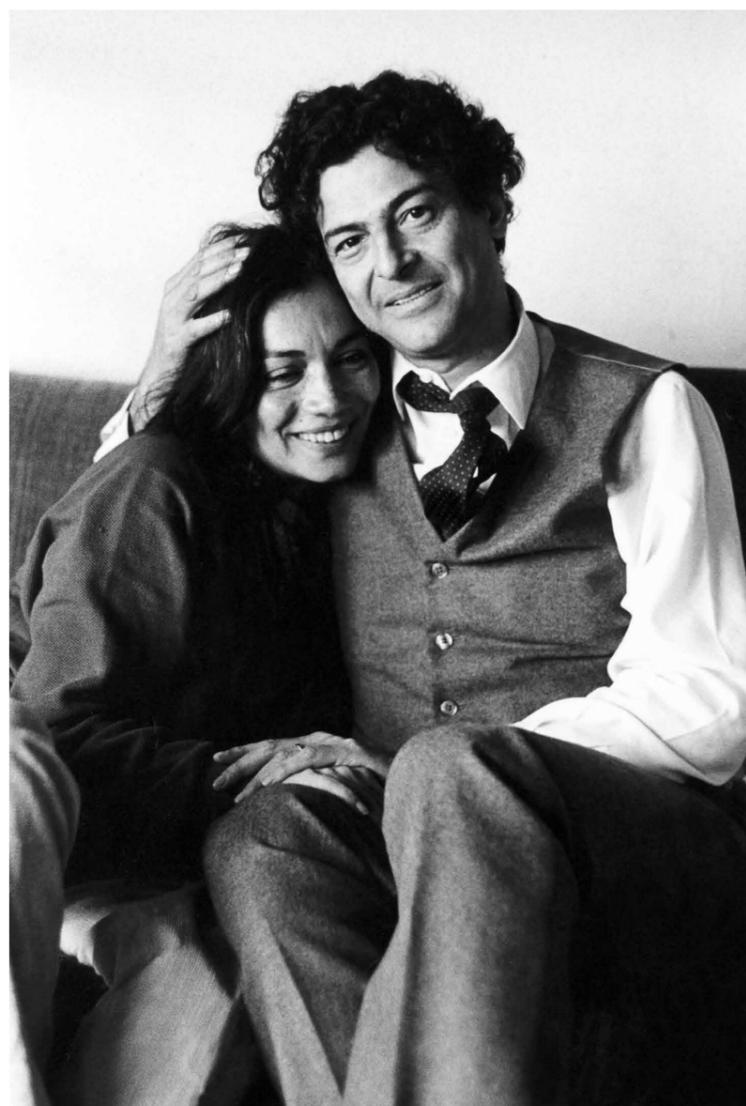
Dans *Une croisière sur les Iles Galapagos*, la concentration de tableaux dramatiques ou de scènes lyriques définit les poèmes en prose, dont la force nous entraîne aux confins de la mémoire et au sous-monde. Le je poétique —qui apparaît comme un navigateur à la fois lucide et halluciné— observe avec un regard de

voyant, de telle façon que ce n'est pas seulement le format du poème en prose qui relie ce recueil aux *Illuminations* d'Arthur Rimbaud. Le témoin reconnaît dans tous ses destins — ceux du passé distant, de l'actualité et de l'outre-tombe —, la présence paradoxale de l'au-delà: la traversée est guidée par l'horizon de la nostalgie ou celui de l'anticipation apocalyptique. L'imagination poétique privilégie les littoraux et les grands espaces aquatiques: le signe d'*Une croisière sur les Iles Galapagos* n'est pas celui du ralentissement mais celui de l'aventure.

Le regard du voyageur sentimental et croyant comprend, dans *Une croisière sur les Iles Galapagos*, plusieurs temps et des plans divers: il est donc multiple et panoptique. Dans le livre, la mémoire et la fantaisie caractérisent la personne poétique, mais ce qui la définit, dans une dernière analyse, c'est le corps. Tout comme Jorge Eduardo Eielson ou César Vallejo, pour parler de deux figures-clé de la modernité poétique au Pérou, Cisneros comprend dans sa poésie que le drame humain est, radicalement, un drame somatique. La douleur et le plaisir — le pathos et la passion amoureuse — sont des pulsions opposées, mais qui sont de même nature: les mystères de la chair sont des problèmes de l'esprit. Rien n'illustre ceci d'une façon plus tragique que le moment de la mort conjuré maintes fois dans les pages d'*Une croisière sur les Iles Galapagos*.

Avec une trajectoire d'un demi-siècle, la poésie d'Antonio Cisneros se révèle comme une exploration des escales et des transformations d'une conscience créatrice et critique qui se met en scène de façon imaginative pour, en même temps, interroger les frontières de l'identité personnelle, les requêtes de l'histoire et les possibilités communicatives de la parole lyrique.

\* Peter Elmore, professeur à l'Université de Colorado aux États-Unis, est l'auteur de plusieurs livres d'essais et de fiction. Il a récemment publié et préfacé l'*Anthologie poétique* d'Antonio Cisneros dans la collection Aula Atlántica du Fondo de Cultura Económica (Mexico D.F., 2012).



Avec sa femme Nora Luna, 1984.

Photo: Jorge Deustua

## Dernières publications et hommage posthume

Antonio Cisneros a réussi à superviser la réédition de ses livres *Comme un figuier dans un champ de golf* (Barcelone, Kriller71, 2012), *Aussi bien propres que d'autrui* (Mexico D.F., UNAM, 2012) et *Chant cérémonial contre un tamanoir* (Lima: Peisa, 2012). Il put voir aussi la réédition de l'*Anthologie poétique* (Mexico D. F., FCE), éditée et préfacée par Peter Elmore, présentée de façon posthume par l'Ambassade du Mexique à la Mairie de Miraflores. Le Ministère des Affaires Étrangères du Pérou rendit hommage au poète et organisa une exposition sur son œuvre au Centre Culturel Inca Garcilaso, dont il fut le directeur de 2005 jusqu'à son décès. La Bibliothèque Nationale du Pérou lui a consacré un numéro spécial dans sa revue *Libros & Artes*.

---

# TEODORO NÚÑEZ URETA

---

Le centenaire de la naissance de Teodoro Núñez Ureta, l'un des artistes les plus importants de l'école *costumbrista* Nation et la Bibliothèque Mario Vargas Llosa d'Arequipa ont org



# A: UN PORTRAIT DU PAYS

[peinture des mœurs] du Pérou, a été célébré en 2012. La galerie Pancho Fierro de la Mairie de Lima, le Musée de la  
anisé des expositions rétrospectives de son œuvre exceptionnelle.

**T**eodoro Núñez Ureta (Arequipa, 1912-Lima, 1988) a été l'un des plus versatiles artistes plasticiens contemporains. Avec une adresse constante, il a maîtrisé divers genres picturaux – l'aquarelle, la peinture à l'huile, le pastel, le dessin, la peinture murale – et a transmis dans son œuvre ses remarquables qualités de coloriste, de dessinateur et d'observateur perspicace de l'âme de son peuple, aperçue à travers les multiples facettes de la réalité. Son aventure vitale dans le milieu de l'art a été une rencontre sans cesse renouvelée avec les racines simples et claires de l'entourage social de son enfance, son adolescence et sa jeunesse: l'Arequipa de la première moitié du vingtième siècle, qui gardait un lien étroit entre l'univers rural de sa belle campagne et la paisible atmosphère de cette ville qui, en 1950, année de son départ à Lima, ne comptait pas plus de deux-cent mille habitants. L'atmosphère était régulièrement marquée par les convulsions citadines qui ont eu, depuis le XIX siècle, une importance décisive dans les événements politiques et sociaux du pays. Précisément, le compromis précoce de Núñez Ureta avec les courants renovateurs de sa région lui a valu l'exil au Chili, où il a résidé de 1932 à 1933. Sans aucun doute, l'observation aigüe des paysans et des gens humbles de sa région, le regard ironique et auscultateur des pénombres labyrinthiques des couloirs et des antichambres des tribunaux judiciaires, le fait de voir avec des yeux moqueurs les politiciens vendeurs d'illusions, ainsi que ses lectures universelles, ses voyages et son tempérament rebelle et dénonciateur ont nourri ses pinceaux pour peindre, comme il le dit lui-même, «sans chauvinisme, sans démagogie, sans un regard de touriste : le pays avec ses habitants, son espoir, sa grandeur...».

Extrait de la préface de *Teodoro Núñez Ureta: pintura mural* [*Teodoro Núñez Ureta: peinture murale*], de Luis Enrique Tord, Lima, Fondo Editorial del Banco Industrial del Perú, 1989.

#### LÉGENDES:

1. *Paysage d'Ica*, 1957. Photographie de Daniel Giannoni. Cédée par la Mairie de Lima.
2. *Autoportrait*, 1982. Photographie de Daniel Giannoni. Cédée par la Mairie de Lima.
3. *La ville d'Arequipa*. Peinture murale. 1950. Située dans l'ancien Hôtel de turistas d'Arequipa. Cédée par le Fonds Editorial du Congrès de la République.

2



# LA CUISINE AYMARA

La cuisine des Andes du sud du Pérou a parmi ses sources d'inspiration l'ancienne tradition culinaire du peuple aymara. Un livre récent de l'anthropologue Hernán Cornejo en recherche les racines, dans l'édition bilingue aymara-espagnol publiée par le Fondo Editorial de l'Université San Martín de Porres.

La cuisine aymara est l'une des cuisines ethniques les plus importantes de l'Amérique du Sud, un patrimoine culturel vivant, avec des techniques de cuisson sophistiquées, des règles culinaires, un symbolisme fort qui peut mettre en évidence des hiérarchies, le prestige social, mettre en relief des rôles sociaux anciens et nouveaux, organiser et homogénéiser les hommes lors de grands repas cérémoniels. Elle a des critères fonctionnels, elle peut mobiliser intentionnellement les sens, modeler les conduites, équilibrer des comportements, activer le fonctionnement des organes du corps [...].

C'est une cuisine avec une histoire, où on peut encore reconnaître des vestiges et des styles culinaires des anciens *pucaras*, *tihuanacos*, *puquinas*, *urus*, *lupacas*, *chiriguano*s et *pacajes*, profondément enracinés dans le sentir du peuple. Ses poêlons en terre, ses mortiers en pierre, ses moulins et ses vases cérémoniels sont des témoins du temps. Depuis que les premiers hommes arrivèrent sur l'Altiplano jusqu'à nos jours, les aymaras ont élaboré des recettes aux saveurs surprenantes et aux techniques de préparation pouvant très bien être utilisées dans le monde moderne.

Au Pérou, notamment dans les départements de Puno, Tacna, Moquegua et Arequipa, on peut distinguer des styles culinaires très différenciés par leurs saveurs, leurs styles et leur esthétique. Ce livre permet de récupérer le symbolisme et des recettes de la cuisine aymara du Pérou, en particulier les techniques de cuisson, la discrétion et l'excès dans l'usage des condiments, des préparations virtuoses, des règles gastronomiques sophistiquées et des formes cachées de modernité, tolérance et assimilation des cuisines cosmopolites.

## La cuisine aymara de Puno

C'est une cuisine caractérisée par sa simplicité et le maintien de la saveur naturelle des aliments. Elle n'est pas compliquée par trop d'épices et de fritures. La cuisinière aymara s'efforce de dominer au maximum les temps de cuisson afin que ses plats ne soient pas trop cuits et ne perdent pas la saveur initiale des ingrédients. Ces guerrières du goût se caractérisent par leurs bouillons majestueux et leurs plats délicats aux saveurs extrêmes. Elles sont expertes en repas cérémoniels et en calculs précis quand il faut alimenter des multitudes.

A Puno, les aymaras vivent dans les villages de Tilali, Conima, Moho, Rosaspata, Vilquechico, Huancané, Juliaca, Puno, Ilave, El Collao, Chucuito, Yunguyo et Sandia. La plupart des plats préparés dans ces villages sont à base de poisson du lac Titicaca, comme le *carachi* (poisson natif du lac). Il y a aussi les succulentes et inoubliables soupes de tête de mouton qui alimentent tout un village



Photo: Jean-Louis Conterre

les jours de fête et de foire. Sans oublier les plats magistraux et vénérés comme le *huaicani*, *matasca*, *thimpo*, *picante* et le légendaire *olluquito con charqui*. On doit ajouter à tout cela les superbes plats de fête comme le cochon de lait au four, une variété de rôtis, et les irrévérencieux poivrons rouges farcis avec beaucoup de vitalité et d'harmonie.

## La cuisine aymara de Tacna

C'est une cuisine qui a su conserver une grande partie de l'essence même de la gastronomie traditionnelle aymara, grâce à la proximité des villages de Puno. La principale caractéristique de cette zone aymara est la prépondérance des plats à base de fritures. Les cuisinières aymaras de Tacna ne sont pas du tout timides au moment d'épicer leurs préparations car elles font appel à des modes de cuisson et de friture sophistiqués. Leur habileté consiste à obtenir des préparations virtuoses combinant viandes et pommes de terre déshydratées.

A Tacna, les aymaras vivent dans les villages de Tarata, Ticaco, Sitayara, Susapaya, Chucatami, Turacachi, Estique-Pampa, Candarave, Curibaya, Quilahuani, Huanuara, Ilabaya, Camilaca, Calana, et dans les bidonvilles de Alto de la Alianza et Nueva Esperanza. Les plats qui se distinguent le plus par leur touche aymara sont les fritures d'alpaga, le cochon de lait au four et les superbes soupes de mouton.

## La cuisine aymara de Moquegua

Imagination et saveur caractérisent la cuisine aymara de Moquegua. Y prédominent les viandes, les épis de maïs et les pommes de terre, une trilogie de saveurs qui permettent

de préparer des plats aux saveurs fortes et consistantes. A Moquegua, les aymaras viennent des villages de Carumas, Cuchumbaya, San Cristóbal, Samegua, Sorata, Calacoa et Isoña. Les plats qui se distinguent le plus sont les rôtis d'alpaga et *kanka* de lama. En outre, à Carumas, on se spécialise dans la commercialisation des abricots secs, des pêches et des fromages.

## La cuisine aymara d'Arequipa, vallée du Colca

La cuisine aymara disparaît lentement de la ville d'Arequipa. La présence aymara dans cette ville est presque inexistante. Il reste seulement une grande quantité de toponymes et de rues aux noms aymaras. Et même beaucoup de ses plats, comme la soupe de pomme de terre déshydratée noire, la soupe blanche, *chairo*, *chaquetripas*, etc. ont subi un lent métissage et ont été assimilés à la grande cuisine d'Arequipa. Mais il faut souligner le fait que, au cours des dernières décennies, des milliers de migrants aymaras ont à nouveau peuplé massivement les bidonvilles de Ciudad Principal, Cerro Colorado, Ciudad Blanca, Israel, Miguel Grau et Hunter.

Par ailleurs, un groupe important de personnes parlant aymara vit dans la vallée du Colca, précisément à Caylloma, Tisco, Sibayo, Callalli, Tuti, Canacota, Chivay, Achoma et Maca. Ces aymaras vivent d'un marché émergent d'exportation de laines de camélidés et aussi du tourisme. Malgré cela, les derniers aymaras



Photo: Juanjo Calvo

de la vallée du Colca conservent leurs coutumes, leurs célébrations, et quelques rites consacrés aux récoltes et aux fêtes, aux fortes caractéristiques aymaras, comme la danse Q'amili, Wit'iti ou Wifala, Tukutusuy, des carnivals, la Fête des Croix, la pose de la toiture de la maison, Jenq'aña et la Toussaint. Les plats les plus remarquables des colaguas de la vallée du Colca sont les légendaires soupes de maïs et d'orge, et aussi les rôtis et fritures d'alpaga et de lama, *humitas*, *mazamorra* de fécule de pomme de terre ou de farine de maïs, les boudins, ou les *jolques* de foie.

Extraits de *La cocina aymara* [La cuisine aymara]. *Aymarana phayaña*, de Hernán Cornejo, Lima, Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres, 2012. Voir [www.usmp.edu.pe/fondoeditorial](http://www.usmp.edu.pe/fondoeditorial).

## RECETTES

### SOUPE DE PAPALIZA

**INGRÉDIENTS** | 4 portions  
 300 grammes d'*ollucos* coupés en bâtonnets  
 250 grammes de viande de mouton séchée (la faire tremper 15 minutes avant)  
 4 pommes de terre épluchées et coupées en deux  
 1 carotte coupée en long  
 ½ tasse de fèves vertes  
 1 oignon coupé en petits cubes  
 3 cuillerées à café d'ail écrasé  
 1 branche de persil  
 2 cuillerées à soupe d'huile  
 Sel et poivre  
 2 litres d'eau



#### PRÉPARATION

Dans une casserole, préparer l'assaisonnement avec huile, oignon, poivre, cumin et la viande séchée. Laisser fondre et ajouter de l'eau. Faire cuire jusqu'à ce que la viande soit tendre et incorporer les légumes et les *ollucos*. Laisser 10 minutes de plus puis ajouter les pommes de terre. Rectifier l'assaisonnement. Saupoudrer de persil et servir.

### TUNTA FARCIE AU FROMAGE

**INGRÉDIENTS** | 4 portions  
 20 pommes de terre déshydratées blanches, trempées depuis la veille  
 200 grammes de fromage, de préférence *paria*  
 1 tasse de lait condensé  
 50 grammes de beurre  
 ½ cuillerée à café d'anis  
 1 tige verte d'oignon  
 1 branche de *muña*  
 2 cuillerées d'huile  
 Sel  
 2 litres d'eau, ou jusqu'à couvrir les pommes de terre

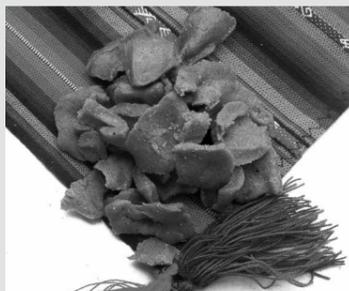


#### PRÉPARATION

La veille au soir, laver et faire tremper les pommes de terre blanches, ou *tuntas*, dans un récipient non couvert. Une heure avant la préparation, égoutter et réserver dans le récipient. Dans un grand poêlon en terre faire cuire les pommes de terre avec la tige d'oignon et du sel. Au bout de 20 minutes, retirer l'eau et ajouter quelques filets d'huile. Retirer du feu après 8 à 10 minutes. Retirer le couvercle, attendre quelques minutes et réserver dans un autre récipient. Couper les pommes de terre en deux, les enduire de beurre, mettre une tranche de fromage au milieu, refermer et réserver. Dans une grande casserole, disposer avec soin les pommes de terre farcies et ajouter le lait, le beurre, l'anis et le sel, couvrir de fines tranches de fromage et faire cuire à feu doux pendant 10 à 15 minutes, ou jusqu'à ce que le fromage soit fondu et que le lait se soit évaporé.

### KISPIÑA

**INGRÉDIENTS**  
 1 kilo de farine de quinoa (préalablement grillée et moulue au mortier en pierre)  
 250 grammes de *catawi* (mélange de chaux et d'eau)  
 Sel  
 3 tasses d'eau froide



#### PRÉPARATION

Faire une pâte avec la farine de quinoa, *catawi* et un peu d'eau. Mélanger jusqu'à l'obtention d'une pâte presque jaunâtre. Ensuite se frotter les mains avec un petit peu d'huile et former avec la pâte un fil épais qui puisse facilement être coupé en petits morceaux. Leur donner la forme de petites galettes en appuyant avec quatre doigts. Réserver quelques minutes. Dans un poêlon en terre, introduire un socle pour empêcher le contact avec l'eau. L'ingéniosité de la femme *aymara* consiste à introduire des petits morceaux de bois ou des petits bâtons, ainsi qu'une couche de paille ou *uchu* andin. Faire cuire les *kispina*s à la vapeur 10 à 12 minutes. A ce moment-là, les retourner et poursuivre la cuisson jusqu'à ce qu'ils soient à point. Les retirer du poêlon et les envelopper dans un torchon. Les laisser refroidir.

### RÔTI DE LAMA

**INGRÉDIENTS** | 4 portions  
 8 morceaux de viande de lama  
 ½ tasse de piment *panca* en poudre  
 1 cuillerée à café de cumin  
 1 cuillerée à café de poivre  
 1 cuillerée à café de *huacatay*  
 Sel  
 ½ tasse d'huile



#### GARNITURE

8 pommes de terre épluchées enrobées de piment *panca* et d'huile  
 8 pommes de terre déshydratées noires bouillies

#### PRÉPARATION

La veille au soir, faire tremper la viande de lama dans de l'eau salée. Le lendemain, préparer dans une tasse un assaisonnement avec le piment, l'ail, du poivre, le cumin et du sel. En enduire la viande. Il est parfois nécessaire d'inciser la viande par endroits pour que la marinade s'imprègne de façon homogène. Mettre ensuite la viande dans un plat à four et enduire les pommes de terre de piment. Mettre au four 20 minutes, retourner la viande et attendre qu'elle soit bien cuite pour servir avec les pommes de terre déshydratées et les pommes de terre.

### KUSA DE FARINE DE POMME DE TERRE

**INGRÉDIENTS** | 42 à 45 verres approximativement  
 1 kilo de farine de pomme de terre déshydratée préalablement trempée, grillée et moulue dans un mortier en pierre  
 2 petits bâtons de cannelle  
 8 clous de girofle  
 2 boules de *chancaca* [miel de canne à



sucre]  
 10 litres d'eau

#### PRÉPARATION

La pomme de terre doit tremper depuis la veille. Le lendemain matin, bien égoutter. Ensuite la triturer dans un mortier en faisant très attention et réserver. Dans une poêle, la griller légèrement ou la laisser à l'intempérie. Cette opération a pour but d'activer les jus naturels et faire sécréter l'amidon nécessaire au moment de la cuisson. Ensuite, dans une grande casserole, la faire cuire à l'eau pendant environ 1 heure, avec la *chancaca*, la cannelle et les clous de girofle. Laisser refroidir et changer de récipient. Pour cela il faut séparer la farine de pomme de terre du liquide à travers un tissu léger. Au moment de servir, ajouter du sucre et verser dans des verres. On peut saupoudrer de cannelle en poudre.

### RÔTI D'ALPAGA

**INGRÉDIENTS** | 4 portions  
 4 morceaux de viande  
 5 cuillerées à soupe de piment *panca* en poudre  
 4 cuillerées à soupe d'ail  
 1 tasse de bière brune  
 Sel, cumin et poivre



#### GARNITURE

8 pommes de terre déshydratées noires bouillies  
 8 pommes de terre épluchées bouillies  
*Llahua* (sauce à base de piment jaune *panca*, oignon, huile et ail)  
 Salade de laitue, oignon et tomate, assaisonnée de citron, cumin, poivre et sel.

#### PRÉPARATION

La veille, dans un plat creux, préparer une marinade avec le piment, du cumin, du sel, l'ail et la bière. En enduire la viande, couvrir d'une serviette fine et laisser reposer 12 heures environ. Le lendemain, faire chauffer l'huile dans une poêle et frire la viande. Servir avec 2 pommes de terre bouillies, 2 pommes de terre déshydratées et la salade de *llahua*.

# LA VALSE ET LA CHANSON CRIOLLA

Gérard Borrás \*

La valse *criolla* péruvienne est toujours associée à des compositeurs et artistes célèbres qui, au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, lui donnèrent une réputation internationale. L'auteur de *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)* propose une nouvelle lecture de cette époque, mettant en évidence les liens étroits existants entre la valse et les habitants de Lima.

Le 31 octobre 1944, le président de la république péruvienne Manuel Pardo décrétait que tous les 31 octobre serait désormais célébré le *Día de la canción criolla*, jour où l'on rendrait un hommage spécifique à la musique «populaire»<sup>1</sup> essentiellement jouée et consommée jusqu'alors par les secteurs modestes de la capitale. Cet acte officiel, et finalement très politique dans le contexte de l'époque, consacrait une expression culturelle qui jusque-là n'avait eu que des relations assez lointaines et assez distendues avec les salons dorés de la république. Cette reconnaissance lui permettait de passer, selon l'expression de Llorens Amico, «du callejón al palacio»<sup>2</sup> et prouvait s'il en était besoin que les chansons étaient un peu moins frivoles et sans importance que ne le prétendaient certains.

C'est cette production musicale et culturelle diffusée, jouée et consommée à Lima entre 1900 et 1936, qui est l'objet de notre étude. Au sein de ce groupe de *música criolla* aux contours assez flous, un genre s'est progressivement consolidé depuis la fin du XIX<sup>e</sup>, comme le tango, le son, la samba, la maxixe l'ont fait ailleurs. Il est connu au départ comme *vals limeño*<sup>3</sup>, avant de devenir progressivement *vals criollo*, terme qui l'identifie au *criollismo*, véritable art de vivre – selon certains – typiquement liménien. C'est lui que nous privilégierons dans notre étude tout en prenant soin de ne pas l'isoler totalement des autres genres avec lesquels il compose un mode sonore et esthétique particulier.

L'onction officielle du président Pardo s'est accompagnée dans les années qui ont suivi d'une production à la fois abondante et de qualité. «*La generación del 50 [es] la época cimera de nuestra canción popular costeña*»<sup>4</sup> écrit un des observateurs les mieux informés du moment. Mais on assiste alors à un glissement pour le moins intéressant. La chanson *criolla* assume à ce moment-là une fonction sociale sans doute nouvelle. Les mutations provoquées par les migrations vont donner un coup de fouet au vieux mythe de la «*Arcadia colonial*» et un regain de vigueur au *criollismo* comme valeur pouvant servir de rempart à l'inquiétante vitalité des andins arrivants dans la capitale. La valse, plus que ses congénères de la *canción criolla*, sera un des outils de cette tentative de réécriture de la réalité. Autrefois expression privilégiée des secteurs les plus marginalisés, «*gente de medio pelo*» de la société urbaine, elle devient dans les compositions de Chabuca Granda et d'autres, l'expression idéalisée d'un passé historique merveilleux où tout était «luxe calme et volupté»<sup>5</sup>, avant que les andins n'arrivent, faudrait-il ajouter. Cette production solidement relayée par la production discographique, la radio puis la télévision, produira un véritable écran de fumée ne permettant de



Couverture de *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*.

distinguer de l'époque des origines que de rares mélodies anciennes ne venant pas heurter les représentations acceptables.

Ce retour insistant vers un passé idéalisé fut en grande partie à l'origine de l'écriture de *Lima la horrible*, stupéfiant pamphlet dans lequel Sebastián Salazar Bondy démasque les fictions et les représentations trompeuses du *criollismo*<sup>6</sup>. Salazar Bondy, après González Prada et sa virulente prose, après le «*voto en contra*» de Mariátegui<sup>7</sup>, dénonce cette fable qui tente de construire cette image idyllique de la «*ciudad de los Reyes*». Pour Salazar Bondy, le problème majeur naît de la relation que les habitants de Lima ont avec la mémoire ou plus exactement avec l'histoire. Ils semblent se satisfaire bien plus volontiers des contours assez flous du mythe, «*la extraviada nostalgia*»<sup>8</sup>, que de la «*realidad-realidad*» pour reprendre l'expression chère à José María Arguedas<sup>9</sup>. C'est ce rapport décalé entre une mémoire amnésique ou idéologiquement reconstruite et une histoire simplement plus près des faits qui a guidé pour une bonne part la rédaction de l'ouvrage présenté ici. L'épigraphe citant Jacques Le Goff et indirectement Pierre Nora prend ici tout son sens.

Dans cette entreprise ambitieuse, la chanson pouvait jouer un rôle essentiel en ne perdant jamais de vue ce rapport particulier qu'entretiennent les musiques, les chansons avec la ou les mémoires. Peu d'expressions humaines – à part peut-être sa voisine, la poésie – ont cette capacité à prendre en charge des représentations des émotions et à les transmettre à travers les âges. Certes, nous savons bien qu'il ne s'agit plus tout à fait de la «*même*» chanson. *Jean petit qui danse*, encore familier aux oreilles de bien des habitants du sud de la France, n'a évidemment pas tout à fait le même sens que celui qu'il pouvait avoir des siècles auparavant<sup>10</sup>. Selon les époques, les récepteurs se les approprient et les investissent souvent de significations nouvelles, mais l'objet est bien là et perdure. *El vals criollo* ne fait pas exception. A plus d'un siècle de distance, des chansons comme *La Palizada*, *El Guardián*, *Tus ojitos*, etc., font partie de la mémoire collective de Lima et du patrimoine national. Mais c'est bien là le problème. Si la musique est support de mémoire, élément de mémoire, son lien permanent et intime avec le monde qui lui donne naissance et lui confère

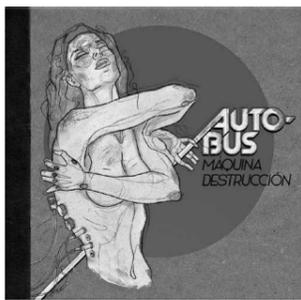
du sens la transforme en un objet culturel extrêmement fugace. Or à Lima, il y a un surprenant décalage entre ce que «ces groupes ont fait du passé» pour reprendre l'expression de Pierre Nora et le passé lui-même. Pour des raisons variées, ce que la mémoire collective péruvienne a gardé de cette époque «matrice» de la valse et de la chanson *criolla* est une mémoire tronquée pour ne pas dire amputée, et elle lui a substitué des représentations qui n'ont rien ou peu de choses à voir avec ce que fut la réalité. C'est cette partie oubliée que nous avons voulu retrouver et analyser, comme première étape vers une compréhension globale des évolutions socio-culturelles du *vals criollo*.

Les deux dates qui encadrent la période étudiée dans cet ouvrage délimitent un espace qui n'est pas homogène du point de vue des productions et des consommations musicales. 1900 est certes une date «pratique», mais c'est aussi le moment où plusieurs indices montrent que *el vals limeño* émerge et commence à construire ses propres caractéristiques chorégraphiques et mélodiques. C'est pour cela que nous l'avons choisie. 36 ans plus tard meurt Felipe Pinglo. Sa disparition est l'autre date symbole que nous avons choisie malgré les problèmes qu'elle soulevait. En effet, beaucoup de choses ont changé depuis l'époque où la seule façon d'écouter et de faire de la musique impliquait la présence simultanée des musiciens et des auditeurs. Les années vingt ont marqué une rupture avec la première vague de diffusion massive de disques. 1927 voit l'arrivée du cinéma parlant et musical. Entre 1930 et 1936, les radios étendent leurs réseaux et leur influence, le disque et les appareils de lecture comme les «*vitrolas*»<sup>11</sup> deviennent des objets communs. Le vedettariat s'est consolidé dans le monde de la musique populaire et on peut parler d'une véritable industrie du spectacle dans ce domaine. A cela s'ajoute l'évolution des goûts musicaux qui ont des incidences immédiates sur la façon de composer la musique. Nous aurions pu réduire la période pour lui donner plus de cohérence mais nous perdions beaucoup. D'abord parce que la différence a du bon : les deux périodes produisent des expressions distinctes et on en saisit mieux les caractéristiques spécifiques grâce à la comparaison. Ensuite parce qu'en ayant une focalisation plus réduite nous perdions l'occasion de voir les liens surprenants entre la chanson et un contexte social et politique extrêmement riche: le oncenio finissant, la crise avec le Chili au sujet de Tacna et Arica, avec la Colombie à propos de Leticia, l'émergence de l'Apra, l'arrivée au pouvoir de Sánchez Cerro..., également l'apparition d'autres acteurs, d'autres témoins comme *La Lira Limeña*, qui commence à être publiée en 1929.

## SONS DU PÉROU

MACHINE DESTRUCTION  
AUTOBUS  
(INDÉPENDANT, 2012)

Autobus, un groupe qui a plusieurs années sur la scène *indie* de Lima et qui a réussi à atteindre une grande notoriété en faisant les premières parties des concerts des artistes internationaux The Killers et Franz Ferdinand, présente son deuxième disque, *Machine destruction*, disponible intégralement sur leur page web : <http://autobusmusic.bandcamp.com>. Les points les plus forts de ce disque se trouvent dans la production, l'enregistrement et l'exécution, qui concrétisent le savoir d'un groupe qui connaît son métier et qui domine les conventions du style, car l'*indie* est un genre qui depuis longtemps ne se définit plus par sa distribution mais par ses propres standards esthé-



tiques et musicaux. *Machine destruction* se rapproche directement du Smashing Pumpkins de *Mellon Collie and the Infinite Sadness*, avec quelques touches dance plus proches des premiers disques de The Killers ; le tout rempli d'une esthétique aux touches rétro et artsy (qui a trait à l'art conceptuel de l'album et aux vidéos) très à la mode actuellement et que plus d'un étiquètera d'hipster.

NATURE LUMINEUSE  
LES DERNIERS INCAS  
(INDÉPENDANT, 2012)

Grâce au dynamisme et à la technique du rock progressif ainsi qu'à la virtuosité du jazz, du rythme remuant du funk et de toute l'identité, mysticisme et force des instruments péruviens traditionnels, la musique des Derniers Incas [Los Últimos Incas] est une expérience où l'éclectique est le fil conducteur qui unifie le tout. Un aspect intéressant de ce groupe est le goût pour la recherche. Dans ce sens, les sons péruviens ne se limitent pas seulement aux charangos [sorte de petite guitare], flûtes indiennes et flûtes de pan, car ils reconstruisent des instruments et des techniques employés par les peuples précolombiens. *Nature lumineuse* [*Naturaleza luminosa*], le quatrième disque de ce groupe, est un album qui fait étalage d'une cohérence et d'une unité digne d'un disque conceptuel, mais qui est due da-



vantage aux aspects musicaux qu'aux aspects thématiques. A part ceci, les paroles des chansons revendiquent des aspects de la pensée andine, et on peut trouver des bijoux comme «Pleurs de la Pachamama», chanson remplie de poésie dénonçant le dommage écologique. Un cadre musical imposant, un travail impeccable des voix et un son qui n'a rien à envier aux productions des grandes maisons de disques, font que *Nature lumineuse* soit un album indispensable (Oscar Soto Guzmán).

Nous n'avions au départ qu'une idée approximative de la mémoire perdue, et nous étions loin de nous douter de ce que nous allions trouver. Nous avons, pour y parvenir, privilégié une démarche qui, à bien des égards, fut une véritable épreuve à mi-chemin entre l'enquête de détective et le parcours du combattant. Nous ne pouvions bien évidemment nous satisfaire des représentations véhiculées par cette mémoire collective, volontairement ou non castratrice, mais bien aller *in situ*, comme l'anthropologue sur le terrain, rechercher les traces et les indices qui reconstruiraient une image sonore, visuelle, sensible, de ce qu'a pu être *el vals criollo*, la chanson *criolla* de cette époque. Il s'agissait bien de retrouver le plus de «traces» possibles permettant de mieux connaître l'objet en lui-même, de privilégier sa «matérialité objective» en nous protégeant d'une analyse qui ferait de la lecture du texte de chanson la seule voie possible d'étude. Même si les méthodes d'analyse littéraire ont été extrêmement utiles, la reconstitution de la mémoire du vals criollo ou d'une partie de celle-ci impliquait une démarche ciblant une multiplicité de supports. Suivant en cela la démarche suggérée par Roger Chartier, nous avons accordé une place essentielle aux objets: disques, partitions, catalogues d'éditeurs, chansonniers, revues, journaux, etc. Autant d'éléments qui comme un fil d'Ariane permettaient de retrouver la trace de quantités de chansons et musiques aujourd'hui totalement oubliées et qui pourtant éclairaient de façon extraordinaire la vie, les pratiques, les représentations des musiciens et des auditeurs dans le contexte de leur société. Notre première intention a été d'accorder un large espace aux «objets trouvés». Quitte à alourdir le texte nous n'avons pas hésité à les montrer, à insérer des clichés, des représentations, car il y a dans leur matérialité tout un réseau de significations auquel nous souhaitions rendre le lecteur sensible. Nous avons regroupé en fin de volume une sélection de textes sur lesquels nous avons travaillé. Il y a là pour le lecteur une somme importante d'informations extraites de supports extrêmement rares, les disques et les

*cancioneros*. Il peut à partir de ce corpus accompagner la lecture et s'il le souhaite poursuivre le travail amorcé dans cette brève étude.

Celle-ci s'organise autour de trois grands mouvements qui chacun d'eux sont redevables à certaines démarches. Le premier chapitre doit beaucoup à l'ethnomusicologie, discipline qui a bien des égards fut une pionnière en proposant de porter un regard (et une oreille) aiguisé sur les relations complexes entre le musical et le social. En le mettant en forme, bien souvent m'est venue à l'esprit la célèbre phrase de Mantle Hood: «l'étude de la musique en elle-même et dans le contexte de sa culture»<sup>12</sup>. Cette phrase marque sans doute toute notre étude mais nous avons voulu dans le premier mouvement, tout en ébauchant un contexte social où apparaîtraient les acteurs, les créateurs, les réseaux de diffusion, accorder une place significative au premier terme de l'équation : *el vals* en lui-même. S'attacher autant que possible aux éléments formels qui le fabriquaient pour en retour sans doute mieux comprendre ses fonctions au sein de la société péruvienne du début du siècle.

Les représentations sont privilégiées dans le deuxième chapitre. Que de fois n'a-t-on entendu que la musique était le «reflet», l'image de la société dans laquelle elle est créée? Alain Darré le dit fort justement: «dans un effet de miroir permanent le musical refléchi l'espace social qui l'investit à son tour en lui insufflant de nouveaux sens»<sup>13</sup>. Nous avons tenté dans cette partie de sélectionner un certain nombre de thématiques représentatives des grands sujets qui inspiraient les paroliers et les compositeurs de la chanson *criolla*. Après avoir mis en évidence dans la première partie de l'étude la surprenante capacité de la chanson à dire les événements, à les transmettre, à les colporter, nous la voyons à l'œuvre sous de multiples facettes. Nous sommes loin d'épuiser le propos et un certain nombre de sujets comme les sports, le football en particulier, auraient pu enrichir le corpus présenté ici.

Le troisième chapitre n'est pas en soi très différent, sur le fond, de celui qui précède. Il montre comment la

chanson «dit», commente, parle des crises sociales, de la politique, des conflits avec les voisins du nord et du sud. Elle est aussi le reflet, l'image de ces situations. Mais en consacrant ici une partie spécifique aux relations entre «musique et politique» notre intention était toutefois de dépasser l'idée selon laquelle la musique, la chanson, la danse seraient simplement le miroir de ce qui se passe dans une société. Cette lecture, cette perception des objets sonores leur nierait le droit à exister par eux-mêmes, ils ne seraient que le «reflet de», «l'image de». Leur fonction ne serait finalement que d'être les serviteurs dociles des messages qu'ils doivent transmettre. En ce sens, la chanson qui dit, qui est le reflet d'une situation serait beaucoup plus «informative» que «performative». Or, ce chapitre nous permet de montrer le contraire. La chanson, au cœur des crises et des conflits, devient bien «un acteur de l'histoire» pour reprendre la belle expression de Jean Quénart<sup>14</sup>. Nous sommes alors loin des bluettes romantiques ou des amours macabres – pour ne pas dire nécrophiles – que certaines valse se complaisent à mettre en scène.

Introduction de *Lima, el vals y la canción criolla* (1900-1936). Gérard Borrás. Institut Français d'Études Andines et Institut d'Ethnomusicologie de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012. 503 pp. [www.ifeanet.org/](http://www.ifeanet.org/) [www.pucp.edu.pe/ide](http://www.pucp.edu.pe/ide)

\* Gérard Borrás est professeur d'Études Latino-américaines à l'Université de Rennes 2, membre du Centre de Recherches Historiques de l'Ouest (CERHIO) du Centre National de Recherche Scientifique. Il est spécialiste des relations entre les musiques populaires et les sociétés en Amérique Latine, le Pérou en particulier. Il est co-auteur avec Fred Rohner du disque *Montes et Manrique. Cent années de musique péruvienne 1911-2011*.

1 Il n'est pas de terme plus complexe à définir que celui de «populaire» surtout lorsqu'il s'applique à la culture. Dans un louable travail de clarification Denis-Constant Martin fait la remarque suivante : «La catégorie populaire n'est, en général, ni précise ni discriminante et, lorsqu'elle qualifie la culture, elle suggère un ensemble flou dont les capacités analytiques et heuristiques sont, à tout le moins, peu évidentes» (DC Martin, «Cherchez le peuple. Culture, populaire et politiques». *Critique Internationale*, N°7, Avril 2000, p.169-183). Dans le domaine musical, la massification de la diffusion a rendu encore plus évident le côté inopérant des frontières que certains ont bien voulu tracer. La musique érudite de Chostakovitch diffusée en boucle dans des spots publicitaires et fredonnée dans la rue n'est-elle pas aussi «populaire» que le dernier «tube» à la mode, lui-même écouté par des élites politiques ou culturelles? Dans notre étude, «musique populaire» renvoie à une musique jouée et consommée essentiellement dans les secteurs

modestes de la capitale péruvienne sans préjuger des éléments esthétiques qui la composent.

- José Antonio Llorens Amico. *La música popular en Lima: criollos y andinos*, Lima: I.E.P., 1983, p. 62.
- Nous garderons dans notre étude le terme de vals tel qu'il est utilisé à Lima. Nous l'avons préféré à *valse* autre terme liménien mais qui entretenait la confusion avec la valse européenne, et à *valsecito* au diminutif ambigu.
- Manuel Zanutelli. *Canción criolla. Memoria de lo nuestro*. Lima: Diario El Sol, 1999, p. 99.
- «El desarrollo de la difusión radial y televisiva a partir de los años cincuenta, va modificando el carácter de la producción y difusión del vals, ampliando su espectro social. Las clases medias y altas reconsideran entonces su tradicional desprecio; es más: lo asumen como propio, identificándolo con una imagen fetichista de lo limeño que sobrevive hasta nuestros días. De ahí su oficialización, su vinculación con una lima señorial inexistente y su afirmación en lo negro como contrapeso a la creciente presencia cultural andina en la ciudad.» Pilar Núñez Carvallo. «La agonía del vals». *DESCO*, n°71, mai-juin 1991, p. 101.
- Cf. Christian Giudicelli. «Lair et la chanson». In Gérard Borrás (Dir) *Musiques et sociétés en Amérique latine*. Rennes: PUR, 2000, p. 93-104.
- «Salazar Bondy deviene en *Lima la horrible* un crítico insobornable de la Arcadia, un Perseo que mira cara a cara a la Medusa, una ave de rapaña que no acepta la leyenda colonialista como heredad ni los fantasmas que la pueblan como antepasados venerables». Gilberto Treviños, María Nieves Alonso, Mario Rodríguez. *Un hijo (un texto) afligido de Lima*. Prologue à l'édition de *Lima la horrible*. Concepción: Editorial Universidad de Concepción, 2002, p. 17.
- Dernière phrase de *Lima la horrible*, id. p.132.
- Titre du premier chapitre de l'œuvre de Salazar Bondy. L'expression est de Raúl Porras Barrenechea.
- Cf. *Primer encuentro de narradores peruanos (Arequipa 1961)*. Lima: Casa de la Cultura, 1964.
- Il s'agit d'une très ancienne chanson qui raconte de façon détournée les supplices que l'on infligeait aux condamnés.
- Nom utilisé en Amérique latine pour désigner les tourne-disques à aiguille.
- HOOD, Mantle. *MUSIC: the Unknown*. Westport: Greenwood Press, 1963.
- Alain Darré. *Musique et Politique*. Rennes : PUR, 1996, p.13.

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@rree.gob.pe](mailto:boletinculturalchasqui@rree.gob.pe)  
Web: [www.rree.gob.pe/politicaexterior](http://www.rree.gob.pe/politicaexterior)

Les auteurs sont responsables de leurs articles.  
Ce bulletin est distribué gratuitement par les missions péruviennes à l'étranger.

Traduction:  
Soledad Cevallos

Impression:  
Editora Diskcopy S.A.C.

# CAHUACHI, LA CAPITALE THÉOCRATIQUE NAZCA

Federico Kauffmann Doig\*

Le Projet Nazca a révélé, avec le soutien de la coopération scientifique et archéologique italienne, de nouvelles découvertes sur les populations millénaires qui se sont succédées dans les vallées de Nazca et à Cahuachi, considérée la capitale théocratique.

Le Projet Nazca a révélé, avec le soutien de la coopération scientifique et archéologique italienne, de nouvelles découvertes sur les populations millénaires qui se sont succédées dans les vallées de Nazca et à Cahuachi, considérée la capitale théocratique.

En 1982 l'archéologue et architecte italien Giuseppe Orefici s'appropriait à faire des recherches sur les divers témoignages du passé lointain présents dans le bassin du « río Grande » de Nazca et en particulier celui de Cahuachi, superbe ensemble architectural appartenant à la culture Nazca. A cette époque, on ne trouvait à cet endroit, au milieu d'un paysage désertique, que quelques collines et des vestiges de murs vétustes. Ces restes mettaient en évidence que ces promontoires apparemment naturels cachaient des constructions anciennes. Certains sont cyclopéens, raison pour laquelle l'historien Josué Lancho Rojas considère que Cahuachi est le centre cérémonial en terre le plus ancien du monde.

Le fait qu'il ne s'agissait pas de simples collines n'était attesté que par quelques photos aériennes qui circulaient dans le milieu professionnel. Celles-ci dévoilaient que Cahuachi était un emplacement très ancien formé par d'énormes édifices pyramidaux englobés sous d'épaisses couches alluvionnaires.

Maintenant, grâce à un travail constant mené de façon scientifique, Giuseppe Orefici, directeur du Projet Nazca, a redonné à Cahuachi son ancienne splendeur. Il a non seulement retiré avec précaution les couches alluvionnaires qui pendant plus d'un millénaire cachaient les gigantesques structures pyramidales de l'ensemble architectural, mais il a aussi réalisé des travaux de renforcement et de restauration de plusieurs édifices du site. Cela a permis la mise en valeur des constructions connues comme Grande Pyramide, Temple de l'Échelonné et Pyramide Orange. Pour cette raison, Cahuachi peut maintenant être admiré dans toute son ancienne grandeur.

Les fouilles faites à Cahuachi ont permis de détecter les phases de la construction architecturale et d'établir une chronologie précise, grâce à la technique du Carbone 14. Parallèlement au Projet Nazca, les matériaux de grande valeur découverts par Orefici, tels que tissus, pièces et fragments de céramique, objets en métal et une calabasse délicatement décorée, ont été soumis à de rigoureuses et minutieuses études. Dans ce matériel on trouve divers motifs iconographiques. Quant à la calabasse, sa décoration permet d'observer la transition entre le style Paracas et celui de la culture Nazca. Elle montre la figure d'un être imaginaire qui, en plus de porter un ornement sur le front en forme de panache, exhibe autour du cou un ornement fait de plumes formant le corps



Renforcement du Temple de l'Échelonné avec derrière la Grande Pyramide de Cahuachi

d'un oiseau réduit pratiquement à la queue et aux ailes.

Orefici ne s'est pas contenté de décrire les vestiges qu'il récupérait. Il a mis en évidence, par exemple, que le culte et les impressionnantes cérémonies qui étaient réalisés à Cahuachi et sur lesquels il y a des preuves concrètes, sont des indicateurs précis pour affirmer qu'il s'agissait d'un centre cérémonial paradigmatique. Bien qu'on supposait cela depuis les recherches d'Alfred Kroeber en 1926, William Duncan Strong en 1957 et Helaine Silverman en 1984-1985, on a maintenant la certitude que Cahuachi n'était pas la capitale de la culture Nazca. Il ne faut pas rejeter pour autant sa double fonction —comme dans la plupart des monuments architectoniques prodigieux construits dans l'ancien Pérou— c'est à dire de faire office de sièges de culte et de cérémonies mais aussi de centres administratifs depuis lesquels les élites qui gouvernaient —et qui s'appuyaient sur le culte et les rituels— exerçaient le pouvoir qui leur permettait de gérer la société en imposant des règles qu'il fallait respecter.

Quand Orefici aborde le sujet de la religiosité de Cahuachi, il nous fait part d'importantes observations sur le rôle des somptueux vêtements et de la parure en général. A ce sujet, la pièce textile 13, composée d'une mante de très grande valeur par sa décoration faite d'images remarquables de la religiosité, fut découverte dans un fardeau funéraire trouvé aussi par Orefici. Sur cette pièce polychrome on voit une figure qui, apparemment, évoquait l'arc-en-ciel. On peut observer qu'une des extrémités se termine en tête de ghoa —le félin mythique de la cordillère associé à la pluie— tandis que l'autre extrémité présente l'image d'une rangée de têtes humaines. Ceci pourrait indiquer que les têtes décapitées formaient l'iranta ou aliment préféré des dieux surnaturels, pour qu'ils soient bienveillants envers les

hommes et que les champs ne soient pas touchés par des catastrophes climatiques.

Dans le chapitre XI de son livre, qui s'appuie sur les témoignages de l'ensemble iconographique associé à Cahuachi, Orefici approfondit le thème de la pensée religieuse. Il souligne le lien étroit entre les divinités et la nature. Il est important de préciser que le document iconographique le plus important découvert par Orefici est une figure de grandes proportions dessinée sur l'un des murs du Temple de l'Échelonné et qui a été faite quand la couche de terre était encore humide. La figure était composée de deux motifs échelonnés similaires, divisés par une ligne verticale qui les sépare et les présente vers les deux côtés. Il se trouve que cette figure emblématique est identique à une représentation aux caractères monumentaux qui se trouve sur un mur de la citadelle Tschudi de Chan Chan, à plus de mille kilomètres de Cahuachi. On a interprété cela comme un emblème à travers lequel aussi bien les terres cultivables, qui ici ont la forme d'escaliers (motif échelonné) qu'un canal d'irrigation (représenté ici par un sillon) sont évoqués : le graphique symbolique réunit les deux éléments indispensables, la terre et l'eau, qui convergent dans la production des aliments indispensables à l'existence.

D'autres aspects liés à la fonction cérémoniale et au culte à Cahuachi sont aussi abordés dans ce livre qui nous introduit dans les coutumes funéraires de l'époque et dans la fonction des sacrifices humains, dont la pratique de réduire des têtes humaines (têtes-offrandes et têtes-trophées, selon Orefici) est une certitude. De même, il approfondit d'autres thèmes tels que les cérémonies de la mort, la musique et la danse pendant les rituels, les prévisions météorologiques, entre autres.

Un chapitre particulièrement important est celui qui concerne la découverte du tombeau de l'Enfant

Prêtresse, fouillé en 1999. Le corps de la jeune défunte était paré de tissus somptueux, de colliers de perles, de bracelets en or et en argent et d'un ornement facial fait d'une lame en or, martelée, repoussée et découpée. Sur les deux côtés de ce bijou facial symbolique qui était fixé au nez en laissant la bouche libre, l'orfèvre a clairement représenté les moustaches d'un félin. Dans la partie inférieure, on voit aussi une rangée de têtes réduites qui évoquait apparemment l'aliment réclamé par la divinité imaginaire.

Orefici a aussi réalisé des fouilles dans d'autres sites situés dans le bassin du río Grande de Nazca, dans le but de faire des recherches sur sa possible relation avec Cahuachi. Il a travaillé dans les ensembles architecturaux de Pueblo Viejo et La Estaquería, les géoglyphes de Nazca-Palpa ainsi que dans les vestiges d'art rupestre de Chichictara près de Palpa.

Ses recherches concernent aussi des sites archéologiques qui dépassent le bassin du río Grande de Nazca. Pour preuve, ses explorations dans le Madre de Dios et à Cajamarca. Il a mené les plus récentes, qui datent de 2011, dans le département de San Martín, où il a analysé un ensemble de pétroglyphes dans la zone de Yurimaguas.

Depuis 1982, Giuseppe Orefici est le directeur du Projet Nazca, du Centre Italien Studi Ricerche Archaeologica Precolombiana (CISRAP) de Brescia en Italie et du Musée Archéologique Antonini de Nazca, dont il est le fondateur et où est conservé et exposé le vaste héritage archéologique de grande valeur qu'il a trouvé à Cahuachi.

Extrait de la préface de Cahuachi, capitala teocrática Nasca [Cahuachi, capitale théocratique Nazca], de Giuseppe Orefici, préfacé par Federico Kauffmann Doig, Lima, Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres, 2012, tome I et tome II.  
[www.usmp.edu.pe/fondoeditorial](http://www.usmp.edu.pe/fondoeditorial)

\* Anthropologue, archéologue et historien péruvien. Il a été directeur du Musée National d'Archéologie, Anthropologie et Histoire du Pérou. Actuellement, il est professeur à l'Universidad Nacional Mayor de San Marcos.