

# CHASQUI



LE COURRIER DU PÉROU

11ème année, numéro 21

Bulletin Culturel du Ministère des Affaires Etrangères

Octobre 2013



La Santusa, de José Sabogal. Huile sur toile sur nordex. 1928. 65 x 56 cm. Collection du Museo de Arte de Lima.

GAMALIEL CHURATA: THÈMES ET SUJETS DANS *EL PEZ DE ORO* [LE POISSON EN OR]  
/ 1921-1931: DIX ANS DE POÉSIE / LA PEINTURE DE JOSÉ SABOGAL /  
CÉLÉBRATION DE LA QUINUA / MUSIQUE ET MUSICIENS DANS LA CATHÉDRALE DE  
LIMA / CALEBASSE BURINÉE: UN FRUIT AVEC UNE HISTOIRE

# GAMALIEL CHURATA

## THÈMES ET SUJETS DANS *EL PEZ DE ORO* [UN POISSON EN OR]

Helena Usandizaga\*

Approche et sauvegarde de l'œuvre fondamentale de l'un des écrivains les plus significatifs de l'indigénisme au Pérou, qui fut aussi le principal animateur du groupe Orkopata et du Bulletin Titikaka.

Les thèmes principaux de «*El pez de oro*», l'œuvre d'Arturo Peralta (Gamaliel Churata) publiée pour la première fois en 1957, sont liés au récit mythique central, celui de la naissance du poisson en or, fruit de l'union entre le Puma en or et la Sirène du lac Titicaca. Ce récit propose une idée de régénération à la fois intérieure et sociale: la recherche de l'origine et la connexion avec elle pour renaître, la permanence et le renouveau de la vie, le changement social et la proposition d'une société nouvelle, l'expression renouvelée et authentique. Tout cela est lié au thème de la connexion avec ce qui est différent, de la non-séparation entre les réalités matérielles et spirituelles, et aussi de la connexion entre différentes connaissances grâce à une structure polyphonique. D'autre part, à l'extraordinaire multiplicité des structures formelles de l'œuvre correspond un réseau de sujets présentés à travers l'exposition, l'argumentation, la narration, le dialogue...

Le fil conducteur de l'œuvre se situe dans le mythe syncrétique de la naissance du poisson en or, mais l'interprétation de cette histoire a différents niveaux selon le réseau des significations de l'avènement du poisson en or, le Fils: historico-revendicatif, existentiel et créatif. Dans le premier, le poisson en or, en tant que successeur du Puma en or, son père, suggère une continuité de la dynastie inca ou, plutôt, une restauration et une régénération qui montrent le contenu revendicatif du mythe, parallèle au mythe d'Inkarri. Dans le deuxième, le poisson en or est lié à la réflexion existentielle du récit. Ce personnage, en sa qualité de fils, représente la continuité de la chaîne vitale et la possibilité de la permanence de la matière liée à la pensée animiste andine. Ce concept est visible dans «Paralipóméno Orkopata», dans le chapitre «Le poisson en or». Il est lié à l'idée de *pacha* [terre, en quechua], en tant que cycle qui ne s'explique pas seulement par la répétition, bien qu'il fasse la connexion avec les ancêtres comme l'autre pôle des racines et de la régénération. Dans le troisième, le poisson en or se rapproche de l'expression et de la création, car la difficulté de créer une écriture andine en rapport avec les langues natives et les contenus andins se présente du point de vue de la connexion avec l'origine du chant, du «gazouillement» produit par le poisson en or et les oiseaux. Cette origine est représentée par le poisson en or et une série de personnages mythiques liés aux cavernes et au monde aquatique, comme leurs propres ancêtres.

La question qui se pose néanmoins, une fois esquissés ou suggérés quelques thèmes centraux, est celle de l'organisation de l'œuvre, qui résulte difficile à cataloguer: le discours est formulé comme un appel, une narration et, parfois, une



L'écrivain et son épouse, Aída Castro, vers 1938. Gamaliel Churata, pseudonyme d'Arturo Peralta, naquit à Arequipa en 1897, vécut une grande partie de sa vie à Puno puis à La Paz et mourut à Lima, en 1969.

diatribe, de la part d'un émetteur qui change d'identité (dans certains passages c'est Khorí Puma lui-même, un des êtres mythiques qui peuplent l'œuvre) et qui s'adresse souvent à un récepteur, lui aussi changeant («mon ami», «chère enfant», «Capitaine», «Plato», «Sancho»... ; il s'adresse aussi au Khorí-Challwa ou poisson en or, son fils). Ce destinataire intervient souvent dans le discours qui se transforme ainsi en dialogue ; parfois l'un des deux interlocuteurs devient un narrateur qui s'adresse à un hypothétique lecteur. Tout cela repose sur des citations et des intertextes comme ceux de Guaman Poma, le journal de Colón, la Bible, les classiques espagnols, et les auteurs de toute la tradition littéraire et philosophique, qui peuvent aller des présocratiques jusqu'à Schopenhauer et Nietzsche, de Dante à Rousseau, de l'empereur Adrien à Walt Whitman... Comme on le voit, il faut tenir compte, en parlant des chapitres, du fait que «*El pez de oro*» est une œuvre qui appartient à plusieurs genres: ce n'est pas un roman, bien qu'il y ait un fil narratif, et ce n'est pas un essai au sens classique,

bien que sa structure dialogique entre différents sujets pose des questions et met en scène la rencontre entre différentes réponses pour arriver à une connaissance qui se construit dans le texte. Ce n'est pas non plus un livre de poèmes, mais il est plein de poèmes parfois très proches des formes traditionnelles andines.

En plus du caractère hybride de la linguistique et des formes poétiques andines, le texte cherche à incorporer la sagesse et la connaissance andines, en se canalisant sur les mythes et aussi sur des sujets et des modes de connaissance ou d'articulation du monde qui se transforment en processus discursifs: les modes cognitifs basés sur l'opposition et la complémentarité des contraires; l'animisme; la sagesse chamanique et ses modes particuliers d'énonciation, qui impliquent des concepts comme ahayu, ahayu watan (l'entrave de l'âme), naya, hallpakamaska..., et spécialement la structure de la convocation qui a lieu lors des fêtes et des rituels andins. Ces dimensions de la connaissance sont présentes car la préoccupation de Churata n'est pas tant de «repré-

senter» l'indigène que d'entrer en relation avec son savoir, qui, comme le note l'auteur, ne se manifeste pas à cause de circonstances historiques. Pour faire ressortir les différentes dimensions du mythe, l'œuvre est construite comme un texte-parcours: il s'agit d'une recherche à partir d'éléments culturels qui s'assument un peu ironiquement et qui créent des parcours paradoxaux.

Dans ce contexte, l'histoire racontée dans «*El pez de oro*» a différents niveaux: histoire mythique, histoire de la mort du fils, histoire de la recherche de l'écriture. Néanmoins, si nous articulons ces trames avec les sujets, pour arriver aux thèmes, on peut dire que les sujets vont bien au-delà du personnage du poisson en or et de l'histoire de sa naissance-mort-régénération. Le thème de la continuité de la vie et de l'exploration des racines, par exemple, se manifeste à partir de l'idée qu'il existe les êtres d'en bas et les morts bienfaisants, qui apparaissent parfois comme malfaisants par contamination chrétienne. Mais il se manifeste aussi selon la valeur andine, plus nuancée, de forces obscures qu'il faut contrôler; inversement, les lutins malfaisants ont quelque chose de bénéfique.

De la même façon, l'animisme et la matérialité de la vie se manifestent dans les conversations de l'émetteur avec les personnages de la sagesse connue dans le modèle occidental à travers des récits, par exemple ceux qui se réfèrent au layka ou sorcier andin, qui font allusion à la sagesse animiste du sorcier. Celle-ci est parfois en avance par rapport aux réussites de la sagesse conventionnelle, précisément grâce à sa proximité avec la matière et sa capacité à faire le lien entre le naturel et le surnaturel. Ils se présentent aussi comme des personnages-sujets (le Khawra ou lama, le chien Thumos), ou à travers des concepts comme celui de la terre animée ou Hallpakamaska. Le tribut à la Pacha Mama, l'ahayuwatan et la divination par la coca sont des sujets pour le thème de la spiritualité de la matière, quelque chose qui se manifeste dans la guérison chamanique, l'offrande et la divination par la coca dans le chapitre «Mama Kuka».

Le thème de la connexion entre les strates du monde et la force du cosmos, et en même temps de la revendication de l'Amérique non colonisée, se manifeste dans le chapitre «Pachamama» avec une version particulière de la découverte de l'Amérique qui fait appel à la fois à l'histoire et à la réflexion. Ce thème de la réunion et de la lutte des opposés (différentes entités comme matière/esprit ou des êtres hétérogènes comme la terre américaine et l'étranger Colón) est formulé dans cette relecture où la Pacha Mama, fécondatrice et propitiatoire, englobe tout l'existant, et son pouvoir génésique matériel, d'une permanence vitale et unificatrice, inclut aussi Colón.

Avec l'aimable autorisation de Pedro Pineda Aragón et José Luis Velásquez Garambel

Même si les thèmes et les sujets se retrouvent dans toute la structure du livre, se combinent et s'imbriquent, nous pouvons peut-être signaler des chapitres qui répercutent davantage une «Homélie du Khorichallwa», qui les contient tous à travers la revendication de ce qui est andin et développe largement le thème de l'écriture américaine par l'intermédiaire d'une réflexion sur la langue, la culture et les racines identitaires. «Le poisson en or», et spécialement la section «Paralipómeno Orkopata», donne dans la dimension existentielle à travers les idées de naissance et de mort qui connectent l'homme avec l'espace-temps toujours présent qui soutient la continuité de la vie. «Homélie» et «Khorichallwa» donnent dans la dimension créative. «Mourir de l'Amérique» insiste sur la dimension revendicative avec des épisodes comme la lutte entre le poisson en or et le tyran et le monstrueux Wawaku, ou la harangue de l'Inca sur l'éducation. «Parcours» parle du voyage initiatique aux enfers pour entrer en communication avec les morts. «Mama Kuka» parle d'une autre façon, plus chamannique, du voyage intérieur. «Villages de pierre» met en scène la rencontre entre les êtres anciens et le narrateur. «Les crapauds noirs» explore la mort et la douleur et leur côté régénérateur, mettant en parallèle l'histoire du narrateur (spécialement la mort du fils) et celle du Puma en or. «Espagnolades» met en scène, au moyen d'un duel verbal, l'affrontement des cultures.

Un des principaux sujets dans l'idée de la création artistique et identitaire est lié au poisson en or. Il s'agit du «gazouillement» de ce poisson qui est en rapport avec le chant des oiseaux andins, la musique secrète des cascades et des sources, la voix des ancêtres. Le gazouillement de l'oiseau est à la fois revendication de l'identité et de la justice, affirmation de l'existence en tant que chaîne vitale et douleur, art qui provient de la connexion avec le côté obscur, avec les ancêtres, avec la Pacha Mama et avec l'âme du monde. C'est pour cela que le lac Titicaca, d'où provient la musique, est un lieu agité qui met en relation les sons de la nature et du chant avec la palpitation du monde.

Dans ce contexte hybride se produit la recherche de l'expression qui se manifeste de façon mythique dans «El pez de oro», puisque nous trouvons dans le mythe une dimension liée à l'expression: les idées de douleur, de germination et d'alimentation se mettent aussi en rapport avec la dimension esthétique et créative du mythe liée à l'identité –dont nous avons signalé la présence au début–, et pas seulement avec l'existential. Sur le plan existentiel, nous avons vu comment cette idée est étroitement liée à la chaîne vitale dans laquelle s'insère l'être humain. Si l'être humain est permanence, c'est grâce à son union avec ses ancêtres et ses descendants: ce vécu avec les morts et la continuité à travers les enfants présuppose non seulement l'immortalité, mais aussi la rencontre avec les racines et l'expression par le chant, ce que Churata appelle «le gazouillement». Et en même temps ce chant ou gazouillement a une valeur revendicatrice: c'est l'affirmation d'une récupération historique.

Le texte réunit quelques extraits de l'introduction du livre Gamaliel Churata, *El pez de oro* [Gamaliel Churata: Le poisson en or], Madrid, Cátedra, 2012.

\* Docteur en Sémiotique et en Philologie Romane. Depuis 1994, professeur titulaire de Littérature Hispano-Américaine à l'Universidad Autónoma de Barcelone. Ses sujets de recherche sont la poésie péruvienne contemporaine et la littérature andine.

## Homélie du Khorichallwa

Il ne faut pas conclure de ce qui précède que dans *Le poisson en or* on prétende offrir le paradigme de ce nouveau langage indo-hispanique, et encore moins d'un langage fondamentalement américain. Fruit modeste et honnête d'une attitude qui a l'insignifiance et l'âge de son auteur, il montre à peine –moins par décision littéraire que par habitude– des notes indiennes plus pittoresques que substantives, faibles essais d'arracher aux cordes hispaniques la mélodie sanguine. Mais que d'essais de ce genre surgisse à la fin un langage américain, en suivant le chemin tracé par Guaman, si je comprends bien, ce sera le fruit des écrivains qui s'y essaieront avec génie et amour du peuple.

Ce sera un problème littéraire mais pas simplement esthétique. Si on cherche à souligner une racine américaine dans la Littérature de l'Amérique, il faut commencer par souligner moins que le paysage l'évaluation anthropologique. La véritable capacité esthétique de l'Amérique se trouve dans le sang de l'indien et, par conséquent, la façon de faire de l'esthétique américaine est de faire de l'Amérique un monde indien. Il sera toujours indien, si l'habitant continue à approvisionner la genèse de la culture en nature et en fruit. Si nous n'arrivons pas à concilier les prérogatives du créole avec celles de l'indien (et nous croyons que celui-ci peut être plus que ménestrel, concierge, portier d'hôtel, fripouille électorale, entremetteur), tandis que pour le premier nous réservons les dons des archanges, nous n'aurons jamais un poète indien; de la même façon, en quatre cents ans nous n'avons pas eu de saint au teint cuivré dans les niches orthodoxes, mais on n'a pas lésiné sur les noirs ni sur les jaunes. L'indien n'est pas un sous-homme, nous savons déjà que les imbécillités de Sepúlveda se sont anéanties dans leur propre vitriol. Oui, c'est un sous-alimenté à cause des suralimentés qui l'ont battu violemment et nous le battons encore violemment en prose et en vers. Le grand poète «indien», qu'est don Franz Tamayo, décrète qu'on en fasse un artisan, un mécanicien, peut-être un technicien en ingénierie. Mais non, qu'on n'essaie même pas, un philosophe ou un esthète, car tout ce qui a à voir avec les élaborations de l'imagination lui est nié. Réellement, on a beau méditer sur cette thèse si insolite, comment

pénétrer ses raisons? L'indien est-il un animal arrêté dans les sous-structures de la volonté instinctive? Pourquoi constituerait-il cette strate immobile, si tous les peuples, et les plus typiquement manuels, comme le saxon, ont été féconds en poètes et philosophes? Dites qu'il est plus utile en tant que domestique, et on comprendra qui le dit. Le meilleur de la pensée de Tamayo (comme je le sais) est indien. Bien que ses nourritures mentales soient humanistes et gréco-latines, ce n'est pas ce qui a le plus de valeur chez lui, vu que le «templum» métis est plein de valeurs de ce genre. Ce qui a de la valeur chez lui s'explique par la présence, pas en grande quantité, d'un sentiment tellurique, donc indien.

On explique le «yaravisme» métis par la prédominance de la sensibilité larmoyante et inférieure de l'indien. Ce qui est terriblement faux. On signale et étudie les inhibitions de l'indien dans les bourgs. Si on les cherche dans son monde, elles n'existent pas. Le «yarawi», à la source, est un chant secoué de sentiments de panique de la vie, il est agrologique et nuptial, possède plus de qualité érotique que de sensiblerie. Le père du yaravisme est le «cholo» aux yeux de lémurien qui n'a pas sa place sur les croix héraldiques. Il met sa mère de côté si elle est indienne, et il fait appel à son cœur seulement quand il se sent pris de frayeur face à la mort. L'indien sait trois choses claires: quand se taire, quand pleurer et quand tuer... Et il n'a pas d'imagination! Que sont la volonté et l'imagination philosophique alors? Il y a quelque chose de plus dans la tragédie grecque?

Garcilaso note qu'à Cuzco fonctionnait une école destinée à l'éducation des fils de nobles soumis au joug paternel du roi, et que parfois, le sage prêtre qui la dirigeait, caressant certains d'entre eux, sûrement parmi les plus vivaces, leur disait :

«Aie, mes enfants, comme je ne voudrais pas voir ces petites têtes briller à Salamanque... !

C'est que l'espagnol, espagnol, n'est pas le sépulchre de nos portées créoles métisses.

Il n'y a pas de littérature sans homme.

Quand les herméneutes de la Littérature Américaine confèrent des valeurs «américaines» à n'importe quel hispanique né sur ces terres, à cause de ce fait fortuit dont personne ne peut

résulter responsable, ni eux-mêmes, ils ne voient pas que s'il y a une voix «américaine» dans la littérature espagnole, c'est celle de Calderón de la Barca.

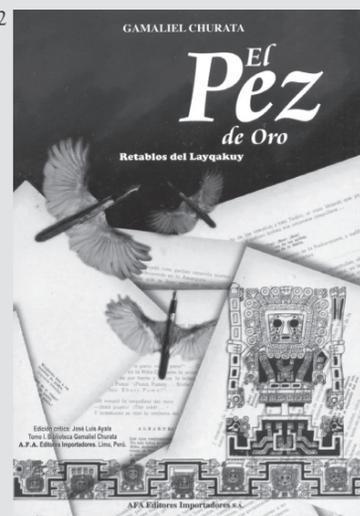
Quel déchirement eschyléen plus américain que celui du Sigismond de *La vie est un songe*?

Quel délit ai-je commis contre vous en naissant?

Affirmer que le grand poète s'est inspiré de la tragédie de l'Inca Yawarwaka, celui qui pleura du sang, est entièrement admissible. Ce cri vaut pour toute la «littérature américaine» de tous les temps. Et s'il n'est pas kuiko, ni américain, il n'est pas grec, et il n'a pas de raisons d'être hispanique. Calderón n'a pas écrit en vain une pièce vouée à la gloire de la Vierge indienne. C'est le contraire hispanique des Sepúlveda.

L'inspiration de la Littérature Américaine est espagnole. Et pour une raison aussi calderonienne, c'est la littérature de la fugue. Elle n'a autant que je sache jamais obéi au destin héroïque de celui qui engendre au prix de sa vie. Il n'y a pas de Cortes dans nos lettres. De la même façon, Francisco Pizarro put entourer d'or sa majesté à Cuzco et chercher à établir un campement près de la plage (l'observation vient d'un éloquent sociologue titikaka) pour pouvoir s'échapper si les choses tournaient mal, comme pour son associé le borgne Almagro. La Littérature Américaine est portuaire, légère et variable comme le vent, à la merci des incitations des méridiens mentaux du Vieux Monde. Elle «boulevardise», «steppise», «nipponise», hellénise, et toujours en créolisme, nativisme, décadentisme, avant-gardisme, réalisme, naturalisme, elle finit excentrée, indifférente, si ce n'est dans le pittoresque épisodique et vide, des coordonnées indiennes. J'exclus naturellement de ce jugement l'Avant-gardisme du Titikaka (le fait le plus curieux et insolite de la Littérature du Pérou de ces derniers temps, selon L. A. Sánchez), qui avait peu de condescendance, ou pas du tout, envers l'avant-garde au sens européen. C'était de la littérature et un mouvement d'essence hominale, d'adhésion humaine, au-delà des confréries irrévérencieuses qui nous écrasent.

Extrait de *El pez de oro*, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 167-171.



1. Première édition de *El pez de oro* [Le poisson en or]. La Paz, Editions Canata, 1957.
2. Edition critique de José Luis Ayala. Lima, A.F.A. Editores Importadores, 2011.
3. Edition de Helena Usandizaga. Madrid, Cátedra, 2012.

Récemment, a aussi été publié son livre posthume *Resurrección de los muertos/Alfabeto del incognoscible* [Résurrection des morts/Alphabet de l'incompréhensible], édition et étude de Ricardo Badini. Lima, Assemblée Nationale de Recteurs, 2010, et *Ahayu-Watan. Suma poética de Gamaliel Churata* [Ahayu-Watan. Traité poétique de Gamaliel Churata], édition de Mauro Mamani Macedo, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2013

# 1921-1931 DIX ANNÉES DE POÉSIE

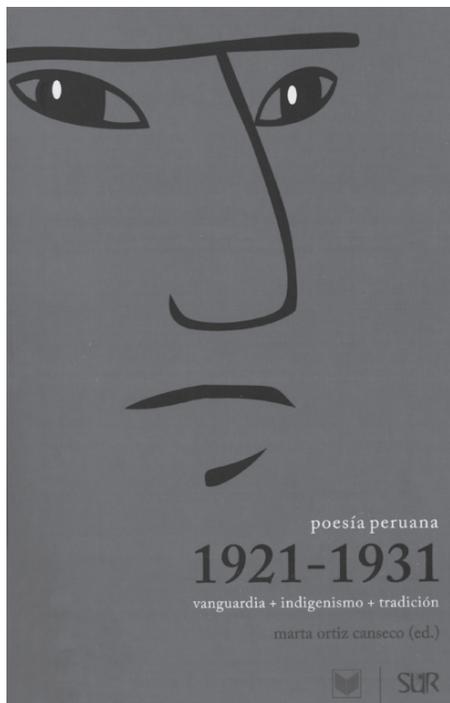
Marta Ortiz Canseco\*

Parution à Madrid d'une anthologie sur la décennie-clef de la poésie péruvienne du siècle dernier: *Poesía peruana 1921-1931 / vanguardia + indigenismo + tradición* [Poésie péruvienne 1921-1931/ avant-garde + indigénisme + tradition].

Voici un extrait de l'introduction, dans laquelle l'auteure explique l'intention de sa recherche.

On a l'habitude de considérer la décennie de 1920 comme l'une des plus remarquables dans le développement de la «nouvelle poésie péruvienne», autant par la naissance des fameuses revues d'avant-garde qui offrirent un espace aux nouvelles idées esthétiques et politiques (*Amauta*, *Boletín Titikaka* [Bulletin Titikaka]) que par l'apparition de certains recueils de poèmes (*Trilce*, *5 metros de poemas* [5 mètres de poèmes]) qui, pour le dire brièvement, révolutionnèrent le dire poétique en castillan. Des critiques comme Mirko Lauer ou Yasmín López ont déjà démontré l'importance de cette décennie comme l'un des points de départ pour parler du débat sur la modernité dans le Pérou du XXème siècle. Pendant ces années, des processus socio-politiques totalement nouveaux se sont développés : la fondation de l'APRA par Haya de la Torre, la trajectoire idéologique de José Carlos Mariátegui, l'apparition d'une nouvelle classe moyenne émergente ou le mouvement incessant entre Lima et les provinces, qui permet de concevoir le pays comme un tout et débouche sur la recherche du sens de cette nouvelle nation.

Néanmoins, il existe quelques aspects de cette décennie qui d'une certaine façon restent inconnus, et pas seulement en ce qui concerne la poésie. Il reste encore à découvrir beaucoup d'information sur ces années. Deux des causes principales pourraient être la perte des sources et l'inaccessibilité des documents originaux. Bien sûr, si nous restons centrés sur le domaine de la poésie publiée durant cette décennie, nous ne disons pas que des auteurs comme César Vallejo, Martín Adán ou Carlos Oquendo de Amat sont restés ignorés ou inédits. Ceux qui sont restés dans l'oubli, ceux qui sont aujourd'hui inaccessibles, ce sont leurs lecteurs, leurs interlocuteurs, ceux qu'ils lisaient: des poètes comme César Atahualpa Rodríguez, Guillermo Mercado, Carlos Alberto González, José Chioino, Mario Chabes, Emilio Armaza, Federico Bolaños... Il ne s'agit pas ici de former une anthologie de poètes mineurs (et quelques-uns de ces poètes ne sont pas précisément mineurs); il s'agit plutôt de les situer tous dans le moment auquel ils appartiennent. Un des problèmes récurrents a été celui de l'étude systématique qui a été réalisée sur Vallejo ou Adán, dans un espace vide, dans un contexte indéterminé. Que lisaient ces auteurs si connus, avec qui se formèrent-ils, comment était le moment socio-culturel du Pérou qui les a vus grandir? Cette anthologie veut récupérer cet espace, le revendiquer comme l'un des facteurs les plus importants dans la carrière des poètes péruviens qui ont déjà atteint la catégorie d'universels.



Couverture de *5 metros de poemas* [5 mètres de poèmes], de Carlos Oquendo de Amat.



Le poète Carlos Oquendo de Amat.

Tous les livres de ces années ne répondent pas à une esthétique d'avant-garde. L'objectif principal est de montrer comment les recueils de poèmes les plus innovants de l'avant-garde et de l'indigénisme coexistaient avec ceux qui cultivaient une certaine sensibilité moderniste ou romantique, et offrir ainsi un panorama qui comprenne une grande partie des livres publiés pendant la décennie. C'est un défaut commun de la critique d'englober dans la catégorie *avant-gardiste* un grand nombre d'auteurs qui publiaient à cette époque et qui, néanmoins, gardaient une esthétique conservatrice. Cette anthologie ne veut donc pas être une *anthologie avant-gardiste*, mais elle prétend présenter la poésie péruvienne de la décennie des années 20 comme un domaine culturel complexe où coexistaient des styles très divers.

Si nous pensons, par exemple, à l'année 1922, nous nous rendons compte de la façon dont des esthétiques radicalement opposées cohabitaient dans la même sphère in-

tellectuelle. Ce type d'hétérogénéité est inhérent à tout processus social, et plus encore quand nous parlons d'une société qui traîne avec elle le poids des contrastes sociaux. Il s'agit ici de faire en sorte que ce contraste soit le protagoniste: nous ne voulons pas une anthologie avant-gardiste, ni moderniste, ni romantique de cette décennie, mais nous en voulons une qui les englobe toutes à la fois. En 1922 apparaît *Trilce*, de Vallejo, qui cohabite avec *Fuegos Fatuos* [Feux Follets], de José Chioino; *Atalaya* [Tour de guet], de Federico Bolaños; *El atrio de las lámparas* [Le parvis des lampes], de Daniel Ruza, et *Tu libro*, [Ton livre] d'Alberto Hidalgo, entre autres. Ne serait-il pas intéressant, pour une fois, de lire tous ces recueils en les reliant entre eux? Et si en plus nous tenons compte du fait que *Trilce* parut à Lima, *Tu libro* à Buenos Aires, *Alma* [Ame], de Mario Chabes, à Arequipa, et *El atrio de las lámparas* à Madrid? Que signifient ce mouvement et cette cohabitation de recueils poétiques si différents et qui, publiés en des lieux si éloignés entre eux, appartiennent néanmoins (et sans aucun doute) au même domaine culturel? Et il sera encore plus intéressant d'observer comment l'année suivante Hidalgo se consacre définitivement comme avant-gardiste en publiant son recueil *Química del espíritu* [Chimie de l'esprit], et quatre ans plus tard Mario Chabes développe une veine indigéniste dans son livre *Coca*. En définitive, cette anthologie veut être le reflet d'une décennie en mouvement, elle veut réunir des auteurs et des recueils poétiques qui n'ont pas l'habitude d'être mis

en relation, et offrir au lecteur un panorama peut-être pas complet, mais oui, fidèle à l'hétérogénéité d'une époque pleine de conflits et de changements sociaux. L'ultime intention est de dessiner une sorte d'atlas de la décennie, sans établir de modèle, mais précisément en offrant un panorama qui ne correspond pas au modèle. Tout le monde peut accéder aux poèmes de Vallejo, Oquendo de Amat, Adán ou Hidalgo. Nous savons que César Vallejo lisait et admirait son ami Alcides Spelucín, et que Mariátegui l'inclut dans les 7 *ensayos de interpretación de la realidad peruana* [7 essais d'interprétation de la réalité péruvienne], mais nous pouvons à peine accéder à ses textes, qui parlent d'une époque et sont indispensables pour la compléter. Nous connaissons Federico Bolaños parce qu'il a participé à la fondation de la première revue d'avant-garde péruvienne, *Flechas* [Flèches] (1924). Mais qui a lu son recueil *Atalaya*, publié en 1922? Qu'est-ce que ce poème a d'avant-gardiste? Comment le lire dans le contexte de l'année de la publication de *Trilce*?

Introduction du livre *Poesía peruana 1921-1931 / vanguardia + indigenismo + tradición* [Poésie péruvienne 1921-1931 / avant-garde + indigénisme + tradition], de Marta Ortiz Canseco, Madrid, Iberoamericana / Vervuert-Librería Sur, Madrid, 2013, 271 pp.

\* Marta Ortiz Canseco est docteure en Philologie Hispanique de l'Universidad Autónoma de Madrid. Elle a réalisé la récente édition critique du premier recueil de poèmes de César Vallejo: *Los heraldos negros* [Les Hérauts noirs] (Castalia, Madrid, 2009) et a collaboré à *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton), en remettant du matériel sur la poésie péruvienne.

MAGDA PORTAL  
(Lima, 1900-1989)

la luna de aumento de la mañana  
ha duplicado al paisaje matemático  
ahora todo tiene un noble porcentaje de Sol

mi cuerpo fino de mujer civilizada  
arrebujado en brumas neurasténicas  
se desnuda a la ducha de un bienestar  
acariciante—

recomienzo el horario de la sonrisa  
el calendario retrocede  
sobre mi viejo pensamiento

«El trabajo intelectual perjudica  
la belleza del rostro» Oscar Wilde—

i como todo es relativo  
pongámosle un poco de belleza  
a estos días heroicos  
acribillados de números de acero; celuloideos  
de cartas, etc., etc.

yo tengo preso el sueño de la Vida  
pájaro en jaula de hierro  
con una puertecita a la esperanza

el Sol sale todos los días  
de sus telarañas de nubes—

De: *Una esperanza i el mar. Varios poemas a la misma distancia*, Lima: Editorial Minerva, 1927.



Magda Portal.

MAGDA PORTAL  
(Lima, 1900-1989)

la lune croissante du matin  
a fait un double du paysage mathématique  
maintenant tout a un noble pourcentage de Soleil

mon corps fin de femme civilisée  
emmitouflé dans des brumes neurasthéniques  
se dénude sous la douche d'un bien-être  
caressant—

je reprends l'horaire du sourire  
le calendrier recule  
vers mes vieilles pensées

«le travail intellectuel nuit  
à la beauté du visage» Oscar Wilde—

comme tout est relatif  
mettons un peu de beauté  
à ces jours héroïques  
criblés de chiffres en acier; celluloids  
de lettres, etc., etc.

je retiens prisonnier le rêve de la Vie  
oiseau en cage de fer  
avec une petite porte vers l'espérance

le soleil se lève tous les jours  
de ses toiles de nuages—

De: *Una esperanza i el mar. Varios poemas a la misma distancia* [Un espoir et la mer. Plusieurs poèmes à la même distance], Lima, Editorial Minerva, 1927.

CARLOS OQUENDO DE AMAT  
(Puno, 1905 - Madrid, 1936)

*p o e m a d e l m a n i c o m i o*

Tuve miedo  
y me regresé de la locura

Tuve miedo de ser  
una rueda  
un color  
un paso

PORQUE MIS OJOS ERAN NIÑOS

Y mi corazón  
un botón  
más  
de  
mi camisa de fuerza

Pero hoy que mis ojos visten pantalones largos  
veo a la calle que está mendiga de pasos.

De: *5 metros de poemas*, Lima: Editorial Minerva, 1927.

CARLOS OQUENDO DE AMAT  
(Puno, 1905 - Madrid, 1936)

*P o è m e d e l ' a s i l e*

J'ai eu peur  
et je suis revenu de la folie

J'ai eu peur d'être  
une roue  
une couleur  
un pas

PARCE QUE MES YEUX ÉTAIENT DES ENFANTS

Et mon cœur  
un bouton  
de plus  
sur  
ma camisole de force

Mais aujourd'hui que mes yeux s'habillent de pantalons longs  
je vois la rue qui mendie des pas.

De: *5 metros de poemas* [5 mètres de poèmes], Lima, Editorial Minerva, 1927.

ENRIQUE PEÑA BARRENECHEA  
(Lima, 1904-1988)

PERDIDO en lo horrible oscuro, el rey enano palpa su soledad rugosa.

La flor que nació en el aire. La flor que no nació. ¿Ves? El cielo a veces baja hasta las manos. El cielo es una ola tempranísima en este mar de soledad.

¿Quién animó la ruta clara y sencilla? ¿Quién caminó en la noche? ¿Quién enredó su sueño a los primeros limoneros del alba?

Toda la noche estuvo mirándome el silencio, sumiso como un perro.

Esta es la casa con los soportales recios. Aquí se echan a cantar las flores. Hasta aquí llega el mar con su traje de espuma y sus lindos zapatos de madrépora.

De: *Cinema de los sentidos puros*. Lima: Editorial F. E. Hidalgo, 1931.

ENRIQUE PEÑA BARRENECHEA  
(Lima, 1904-1988)

PERDU dans l'horrible obscur, le roi nain palpe sa solitude rugueuse

La fleur qui est née dans les airs. La fleur qui n'est pas née. Tu vois? Le ciel parfois baisse même les bras. Le ciel est une vague des plus précoces dans cette mer de solitude.

Qui anima la route claire et simple? Qui marcha dans la nuit? Qui emmêla ses rêves aux premiers citronniers de l'aube?

Toute la nuit le silence m'a regardé, soumis comme un chien.

C'est la maison aux porches résistants. Ici les fleurs se mettent à chanter. Jusqu'ici arrive la mer avec son habit d'écume et ses jolis souliers de madrépora.

De: *Cinema de los sentidos puros* [Cinéma des sens purs] Lima, Editorial F.E. Hidalgo, 1931.

# LA PEINTURE DE

Ricardo Ku

Le Museo de Arte de Lima a organisé la rétrospective la plus complète de l'œuvre de José Sabogal (Cajabamba) consacré à l'apport créateur du ma



Carlota Carvallo Wallstein. 1931. Huile sur toile. Collection Museo de Arte de Lima.

Peu d'artistes ont eu une influence aussi décisive sur l'art péruvien du XX<sup>ème</sup> siècle comme José Sabogal. Ce n'est pas un hasard si sa première exposition à Lima, présentée dans la Casa Brandes au milieu de l'année 1919, est considérée de façon unanime comme le début de l'art moderne dans notre pays. Né à Cajabamba en 1888, Sabogal a voyagé très jeune en Europe et vers les côtes du nord de l'Afrique. Il est allé ensuite en Argentine, où se concrétisa sa formation professionnelle en tant que peintre. D'abord installé à Buenos Aires, l'artiste fut ensuite professeur de dessin à Jujuy, où il s'initia à la peinture nativiste du nord argentin. En 1918 il retourna au Pérou par la route de l'altiplano, s'arrêtant à Cusco où il resta plusieurs mois. Il y réalisa une série de peintures sur le thème de la vie traditionnelle de la ville et ses «types» raciaux, précisément celles qu'il exposerait un an plus tard dans la capitale.

Dans un contexte assez conservateur, les audaces du coloris et la stylisation des toiles signalèrent une direction nouvelle pour la peinture de notre pays. Le caractère augural de l'exposition amènerait par la suite à l'assumer comme une confrontation radicale avec le passé immédiat, dans une sorte de version locale des récits usuels sur la modernité européenne. Mais, à la différence de l'opposition supposée qu'elle aurait suscitée parmi le public liménien, l'exposition de la Casa Brandes obtint un franc

triomphe parmi la critique et marqua le début d'une carrière ascendante pour Sabogal. L'artiste répondit sans doute à des attentes déjà existantes parmi l'intellectualité locale, avide tant d'une rénovation formelle de la plastique que du surgissement d'une peinture «péruvienne» qui enquête sur les coutumes et les types vernaculaires. Comme il le déclara depuis le début, il cherchait à construire ses œuvres comme des «documents de caractère», expression d'authentiques types raciaux dans lesquels se cristallisaient tout un processus biologique et historique.

Les images emblématiques du pays commencèrent à se définir ainsi sur le terrain de la représentation ethnique, s'insérant dans le large horizon des nationalismes artistiques qui prenaient corps dans toute la région. Dans ce contexte, l'héritage péninsulaire fut compris comme la composante «raciale» qui unifiait cette vaste communauté culturelle partagée. Il n'est donc pas surprenant que la peinture régionaliste espagnole dictât le modèle initial pour la représentation de l'«authentique» dans une bonne partie du continent. Le style développé par des artistes comme Ignacio Zuloaga ou Hermen Anglada Camarasa permit en outre de penser à la possibilité de rénover le langage plastique sans arriver à la subversion radicale de la «peinture saine». Non seulement ces modèles se firent sentir dans une grande partie des œuvres de Sabogal, mais on y trouve également l'idée même d'atteindre un juste milieu entre la stylisation et l'objectivité. Son pari pour une figuration,



Varayoc de Chinchero. 1925. Huile sur toile. 169 x 109 cm. Pinacothèque Municipale Ignacio Merino. Municipalité Métropolitaine de Lima.

dans laquelle la réalité visuelle était tout à fait reconnaissable, dut se réaffirmer aussi face au muralisme mexicain, qui deviendrait pour lui un autre point de référence central.

Comme le signale Natalia Majluf à propos de Camilo Blas, la peinture indigéniste définit les limites esthétiques de sa peinture en lui imposant la tâche de représenter le pays. De fait, le projet même de fixer des images de la nation qui puissent être partagées par tous devait se comprendre comme

contraire à l'individualisme des avant-gardes radicales. Mais le succès de cette initiative semble avoir exigé en outre une prise de distance face au franc didactisme politique de l'exemple mexicain. L'image bucolique du monde rural andin consacrée par Sabogal dans les années 1920 pouvait ainsi se rapprocher autant de la rhétorique populiste du gouvernement d'Augusto B. Leguía (1919-1930) que des programmes revendicatifs de l'avant-garde politique du mo-

# LE JOSÉ SABOGAL

*Kusunoki\**

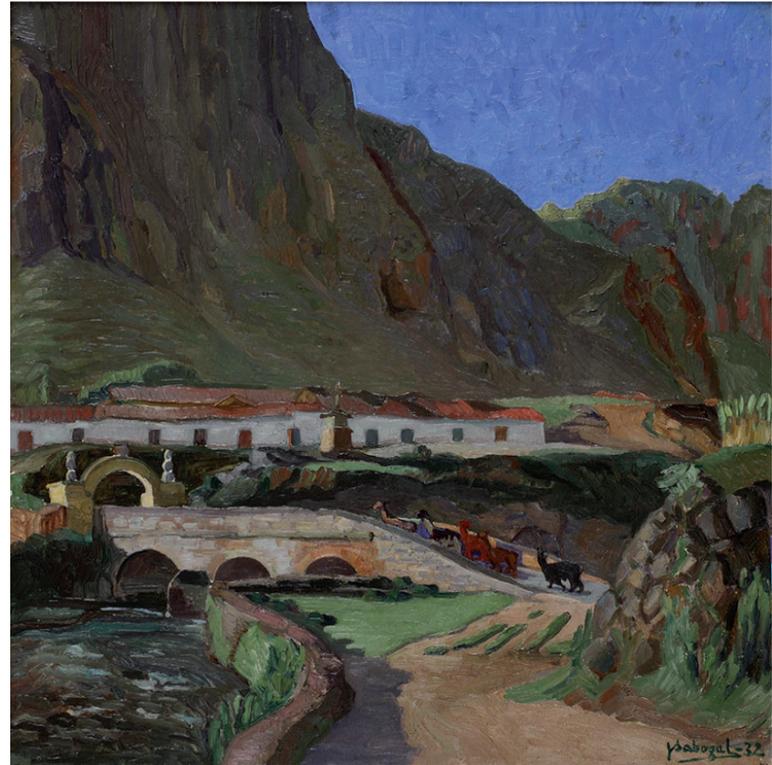
(Cajabamba, 1888 – Lima, 1956). L'exposition est accompagnée de la publication d'un catalogue impeccable  
1 maître de l'indigénisme péruvien



*La mujer del varayoc.* [La femme du varayoc]. 1926. Huile sur toile. Collection Elsa Vidal de Ausejo, Lima.

ment. Cela explique l'ubiquité de l'artiste, qui faisait partie du corps enseignant de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts –marque officielle de la plastique du moment– en même temps qu'il collaborait de façon étroite avec José Carlos Mariátegui dans la revue *Amauta*. L'intellectuel n'hésiterait pas à le déclarer «premier peintre péruvien», et il souligna le ferme compromis de l'artiste de Cajabamba pour maintenir sa peinture dans les termes de la réalité pour pouvoir ainsi la trans-

former, attitude opposée à la «dissolution» d'un art occidental chaque fois plus «déshumanisé». Sabogal ferait un pas de plus vers la revendication de l'indigène contemporain en soutenant que ses manifestations plastiques non seulement possédaient une hiérarchie artistique, mais qu'elles signalaient aussi une direction pour la création d'un art véritablement péruvien. Il en découle qu'entre les grandes transformations de la plastique européenne, il ne reconnut explicitement son admira-



*Puente de Izcuchaca.* 1932. [Pont d'Izcuchaca]. 1932. Huile sur bois. 66 x 66 cm. Collection privée, Lima.

tion que pour Paul Gauguin, dont la «péruanité» était défendue à cette époque.

Cette exigence d'authenticité, aujourd'hui enracinée dans ce qui est indigène, amena Sabogal à rejeter constamment le statut de modèle de l'art européen et à recourir au modèle mexicain. Avec sa promotion à la direction de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts en 1932, le peintre donnait un caractère officiel à cette idée d'autonomie esthétique. Bien que sa prise de position n'eût pas entraîné de discussion majeure dans l'effervescence nationaliste des années 20, elle finirait par jouer contre lui pendant la décennie suivante. En se convertissant en un style officiel, la stylisation indigéniste fut soumise à discussion: si pour les intellectuels conservateurs elle constituait une déformation qui n'était pas nécessaire, une nouvelle génération d'artistes la rejeta, la considérant vide d'un compromis réel avec le moderne. Des deux côtés, les critiques contre l'Ecole Nationale des Beaux-Arts (ENBA) abondèrent, dans une lutte pour libérer de l'égide «sabogalienn» l'unique cadre institutionnel pour le développement de l'activité artistique dans notre pays. Mais la prépondérance que Sabogal avait octroyée à l'indigène dans sa vision du national commença aussi à être remise en question. Le pays commençait à se définir comme le fruit du «métissage», ce qui, dans les termes des plus conservateurs, voulait dire comprendre la conquête comme le commencement de la fusion harmonieuse entre l'indigène et l'espagnol. Pour la critique plus progressiste, l'aspect pittoresque de la sierra fut dénoncé en outre comme le refuge idéal pour élu-

der les véritables problèmes artistiques.

Le peintre releva ce nouveau défi avec l'idée d'un Pérou «intégral», ce qui l'amena à octroyer une plus grande représentation à la côte et à intégrer la jungle dans son déjà large répertoire d'images du pays. Cette recherche pour exprimer de façon exacte le «péruvien» se traduisit en outre par un langage allégorique très personnel à partir des années 40. Dans des sortes de «natures mortes» paradoxalement animées, Sabogal représenta des objets emblématiques de l'art populaire péruvien qui semblent prendre vie à se retrouver au milieu de paysages irréels. Cela était le reflet d'un intérêt permanent pour les manifestations plastiques rurales, à l'étude desquelles il se consacrerait entièrement depuis l'institut d'Art Péruvien, qu'il dirigea à partir de son départ de la ENBA, en 1943, jusqu'à sa mort, survenue 13 ans après.

Dépassant la polémique qui entourera ses œuvres à la fin de sa carrière, Sabogal a pu forger un répertoire d'images de notre pays qui reste en vigueur. L'ambitieuse exposition que le Museo de Arte de Lima (MALI) lui consacre de juillet à novembre de cette année sera l'occasion de reconsidérer notre regard sur l'artiste. En appréciant les plus de quatre cents œuvres exposées, le public reconnaît l'importance du legs que Sabogal laissa à la culture visuelle de notre pays.

\* Diplômé en Histoire de l'art de l'Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima et candidat à magister à l'Universidad Católica del Perú. Commissaire associé du Museo de Arte de Lima.

1 Natalia Majluf, «Camilo Blas, pintor indigenista» [Camilo Blas, peintre indigéniste], in Camilo Blas (Lima, Museo de Arte de Lima, 2010): 16.

# CÉLÉBRATION DU QUINOA

Teresina Muñoz-Nájar\*

Grâce à sa valeur nutritionnelle et sa versatilité dans la cuisine, le quinoa des Andes se répand dans le monde entier. La FAO a déclaré l'année 2013 l'Année Internationale du quinoa afin d'augmenter l'importance de cette graine andine millénaire en tant qu'un des aliments du futur appelé à développer son potentiel en sécurité alimentaire et éradication de la pauvreté.

Grâce à sa valeur nutritionnelle et sa versatilité dans la cuisine, le quinoa des Andes se répand dans le monde entier. La FAO a déclaré l'année 2013 l'Année Internationale du quinoa afin d'augmenter l'importance de cette graine andine millénaire en tant qu'un des aliments du futur appelé à développer son potentiel en sécurité alimentaire et éradication de la pauvreté.

Tout à coup, les sites web et blogs consacrés au quinoa, terme quechua qui signifie 'graine de cette terre' (en aymara: *jupha, jaira, jiuysra*), ou quinoa comme on dit dans d'autres pays, augmentent et se multiplient. Végétariens, personnes intolérantes au gluten du blé, de l'orge et parfois de l'avoine, ou quelconque mortel ayant décidé de s'alimenter avec des produits naturels, ou que dorénavant il ne mangerait que des aliments bénéfiques pour sa santé, échantent leurs recettes à base de quinoa, donnent des conseils sur sa cuisson et louent ses bienfaits. Une telle avalanche d'adeptes du quinoa est certes justifiée.

Le quinoa appartient à la famille des chénopodiacées et son nom scientifique est *Chenopodium quinoa*. Il s'agit d'une plante annuelle qui peut atteindre deux mètres et demi de hauteur, avec un tronc principal qui peut avoir, ou pas, des branches secondaires, et dont les feuilles aux formes variées peuvent être vertes, rouges ou violettes. Son inflorescence (ensemble de fleurs) terminale présente une grande variété et les graines (semences) peuvent mesurer jusqu'à 2,5 millimètres. L'enveloppe ou péricarpe du grain contient de la saponine, composé chimique d'origine mixte présent dans beaucoup de végétaux, tels que l'épinard, l'asperge, la luzerne et le soja. Les saponines forment des solutions moussantes dans l'eau en concentrations très basses, et sont très amères. Dans le quinoa, les concentrations de saponine sont variables. On trouve des quinoas qui vont du sucré à une grande amertume. Il faut donc en retirer l'amertume avant de le consommer, ce qui s'obtient par un lavage ou un polissage vigoureux.

Pendant des milliers d'années, les variétés ont été sélectionnées et adaptées aux différentes conditions climatiques, au sol et à l'humidité grâce à l'acharnement «biotechnologique» des agriculteurs traditionnels. Ce merveilleux travail nous permet de compter aujourd'hui sur un matériel génétique grâce auquel les scientifiques peuvent développer des quinoas améliorés pour une plus grande productivité. On peut aussi se vanter d'avoir environ trois mille variétés de quinoa (dont près de trente sont commercialisées) de 25 couleurs différentes.

Par ailleurs, depuis la seconde moitié du XXème siècle, les pays andins où on cultive le quinoa ont réalisé de gros efforts pour rassembler ses différentes variétés. En Bolivie, on garde au moins 3 121 «*aciones*» (les botanistes nomment ainsi les échantillons de plantes d'une même espèce ou variété), que ce soit d'espèces sylvestres ou cultivées. Au Pérou aussi il existe des collections importantes dans les centres expérimentaux de l'Institut National d'Innovation Agricole (INIA) et dans plusieurs universités (à Lima, Huancayo, Cusco et Puno). Les plus remarquables sont celle du Laboratoire Expérimental Illpa de l'INIA à Puno, avec au moins 536 échantillons, et celle de l'Universidad Nacional Agraria La Molina, dont la



Photo: Heinz Plenge

L'agriculteur andin a su préserver ce trésor nutritif. Au Pérou, Puno est la première région productrice du grain.

banque de matériel génétique est constituée de 2 089 échantillons.

## En suivant les traces

Grâce aux textes de chroniqueurs et de voyageurs, nous pouvons aujourd'hui reconstituer l'histoire du quinoa et vérifier l'importance qu'il a tout le temps eue. Au milieu du XVIème siècle, Pedro Cieza de León, dans sa célèbre *Crónica del Perú* [Chronique du Pérou], rapporte: «Il y a un autre aliment très bon [en plus de la pomme de terre] qu'on appelle quinoa, dont les feuilles sont semblables à celles de la blette mauresque, et la plante atteint presque la hauteur d'un homme, produit des graines très fines, parfois blanches, parfois colorées, dont on fait des boissons, et qui sont aussi consommées cuites comme notre riz».

Pour sa part, l'Inca Garcilaso, dans ses *Comentarios reales* [Commentaires royaux], écrit: «le deuxième rang des céréales qui se cultivent sur terre est occupé par une céréale appelée quinoa, et en espagnol *mijo*, ou encore petit riz; parce qu'il lui ressemble un peu quant au grain et à la couleur. La plante sur laquelle il pousse ressemble beaucoup à la blette, tant par la feuille que par la fleur, d'où vient le quinoa; les indiens et les espagnols utilisent les feuilles tendres dans leurs plats, parce qu'elles sont savoureuses et très saines; ils mangent aussi le grain dans leurs potages, faits de nombreuses manières. Les indiens font du quinoa un breuvage, comme avec le maïs, mais cela dans des terres où le maïs manque. Les indiens herboristes utilisent de la farine de quinoa pour certaines maladies. En mille cinq cent quatre-vingt-dix on m'envoya du Pérou cette graine, mais elle arriva morte, et bien qu'on la semât à diverses époques, elle ne naquit pas».

Une brève parenthèse pour mentionner que la « blette » ou « blette mauresque », que les illustres chroniqueurs cités mentionnent, est une plante très savoureuse qui ressemble assez à l'épinard et qui appartient à la famille des amarantacées (à laquelle appartient la kiwicha). Certes, et comme le signale Garcilaso, les feuilles du quinoa (sylvestre) et de la kiwicha sont également comestibles. On connaît celles-ci sous le nom de *liccha* et elles constituent l'ingrédient principal d'une salade très populaire à Arequipa.

Continuons avec le père Bernabé Cobo, qui, comme il fallait s'y attendre, fait plusieurs fois allusion au quinoa (il le

compare aussi à la blette) dans sa volumineuse *Historia del Nuevo Mundo* [Histoire du Nouveau Monde]. Il nous dit: «Il y a deux espèces de quinoa, ni plus ni moins que de blettes: l'une est blanche, l'autre est colorée. Quand cette herbe est tendre, avant la formation des épis, on la mange cuite comme l'oseille et les épinards, bien que ce soit seulement la blanche, pas la colorée [...]. La meilleure de toutes est la blanche, et les indiens la mangent cuite comme du riz et moulue en bouillies; ils font aussi du pain avec sa farine, comme les galettes de maïs». Par ailleurs, Juan de Arona nous régale de cette définition dans son *Diccionario de peruanismos* [Dictionnaire de péruanismes] publié en 1882: «Chenopodium quinoa. Graine comestible de la sierra du Pérou, vendue à Lima comme légume sec. Du quechua *kénua*. La graine que nous décrivons est blanche, a la forme d'une lentille, bien qu'elle soit fine comme la graine de moutarde. C'est un plat qui plaît à peu de monde à Lima».

Et dans *La mesa peruana* [La table péruvienne], c'est à dire *El libro de las familias* [Le livre des familles] (livre de recettes publié à Arequipa en 1867), apparaît ce curieux paragraphe: «Cette graine caractéristique des montagnes du Pérou et de la Bolivie est l'aliment le plus nourrissant, sain et agréable dont l'éloge réside dans le fait qu'ayant été présentée à certain pontife, il s'exclama: «La semence de la vie existe au Pérou et les gens meurent?». En plus, à la fin de la recette de «quinoa au piment» on lit le commentaire suivant: «On dit vulgairement que quand les filles mangent du quinoa, bouilli dans de l'eau et sans sel, le lendemain elles se réveillent plus belles et avec de bonnes couleurs, de grands yeux et une petite bouche, ce sera vrai?».

## Puissant quinoa

Les spécialistes du quinoa ont regroupé les spécialités comme suit: quinoas de l'altiplano, des salines (celui qui provient de la saline d'Ayuni, par exemple, a le grain le plus gros); celui des vallées interandines; celui des «yungas» (zones des versants orientaux andins) et celui qui se trouve au niveau de la mer.

Le quinoa est sans doute un des produits de culture les plus appréciés de la région andine. Et cela parce que sa valeur nutritive est exceptionnelle, puisqu'il y a un équilibre parfait entre les carbohydrates, les lipides et les protéines. Il est considéré comme le seul aliment végétal

qui contient dans ses protéines tous les aminoacides essentiels à l'alimentation humaine (à savoir: arginine, phénylalanine, histidine, isoleucine, leucine, lysine, méthionine, tryptophane, thréonine et valine). Ses bienfaits alimentaires sont équivalents, pour beaucoup de ses composés, à ceux de la viande, de l'œuf, du fromage, du lait de vache et du lait maternel, et son contenu en fibres est très élevé.

Il faudrait ajouter à ce qui a déjà été signalé son contenu en amidon (entre 58% et 68%), et 5% de sucres, c'est à dire de l'énergie à foison. Il y a également beaucoup de calcium, de magnésium et de zinc, ce qui rend inévitable qu'on le compare aux céréales: le quinoa a quatre fois plus de calcium que le maïs et trois fois plus que le riz et le blé. La proportion de magnésium dans le quinoa est également supérieure à celle des céréales et quant aux graisses, il n'est pas le dernier: il affiche une quantité importante d'Oméga 6 –très similaire à celle du germe de maïs– Oméga 9 et Oméga 3. Et comme si cela ne suffisait pas, le quinoa n'a pas de gluten, ce qui est une bénédiction pour les personnes qui y sont intolérantes.

## Quinoa gourmet

Le sort du quinoa a radicalement changé ces dernières années. Aujourd'hui, surtout en Europe et aux Etats-Unis, ce sont des milliers de personnes –comme on l'a déjà dit– qui parient sur une alimentation saine et nutritive et cherchent des produits qui satisfassent cette nécessité. Pour cela, les quinoas blancs, rouges et noirs – produits biologiquement – se trouvent sur les étals des marchés et boutiques écologiques les plus sélects des principales villes du monde. Il a aussi commencé à occuper une place prédominante dans les menus de beaucoup de restaurants *gourmets* à l'étranger, spécialement appartenant à des chefs péruviens.

Il ne manque plus qu'à promouvoir sa consommation parmi les péruviens, et espérer que tous les restaurants locaux l'accueillent avec enthousiasme. Et aussi parier sur le quinoa biologique qui peut avoir accès à des marchés spéciaux. C'est le futur du quinoa péruvien.

\* Journaliste et chercheuse gastronomique.

## BIBLIOGRAPHIE

Brack Egg, Antonio: *Diccionario enciclopédico de las plantas útiles del Perú* [Dictionnaire encyclopédique des plantes utiles du Pérou], Cusco, Centre Bartolomé de las Casas, 1998.

FAO: *La quinoa: cultivo milenario para contribuir a la Seguridad Alimentaria Mundial* [Le quinoa: culture millénaire pour contribuer à la sécurité alimentaire mondiale], Oficina Regional para América Latina y Caribe, 2011.

Movimiento Manuela Ramos: *El camino de la quinoa* [La route du quinoa], Lima, deuxième édition, 2010.

Zapata Acha, Sergio: *Diccionario de Gastronomía Peruana Tradicional* [Dictionnaire de Gastronomie Traditionnelle Péruvienne], deuxième édition revue et augmentée, Lima, Universidad San Martín de Porres, 2009.

Quinoa. *Recetario Gourmet* [Quinoa. Recueil de recettes Gourmet], publié par Sierra Exportadora, 2012.

Quinoa y Otros Productos Nativos del Perú [Quinoa et Autres Produits Originaires du Pérou], recueil de recettes élaboré par l'Institut Gastronomique «Le cordon Bleu», financé par le Fondo de Objetivos de Desarrollo del Milenio, 2013.

Quinoa Perú [Quinoa Pérou], oeuvre créée à la demande d'Edelnor par Teresina Muñoz-Nájar et Antonio Brack Egg, Lima.

# RECETTES

## VELOUTÉ DE QUINOA

### INGRÉDIENTS

2 tasses de quinoa blanc bien lavé  
1 ½ litre de bouillon de légumes (céleri, poireau, navet et carotte) filtré et sans sel  
1 petit oignon haché  
2 gousses d'ail hachées menu  
1 cuillerée à soupe de pâte de piment *mirasol*  
1 tasse de carottes coupées en petits dés  
4 pommes de terre jaunes  
½ tasse de crème fraîche  
1 cuillerée à café d'origan sec, fromage frais coupé en dés à volonté, sel et poivre

### PRÉPARATION

Après avoir bien lavé le quinoa, l'étaler sur du papier absorbant pour qu'il sèche. Mettre le quinoa sec dans une casserole de taille moyenne et le faire griller deux minutes (à Puno, on fait griller le quinoa avant toute préparation), verser le bouillon dessus et faire bouillir cinq minutes. Ajouter les carottes et les pommes de terre. A part, dans une poêle, faire dorer dans de l'huile l'oignon, l'ail, et le piment. Verser l'assaisonnement dans la casserole, et quand tout est prêt, passer au mixer. Remettre dans la casserole et ajouter la crème fraîche et l'origan sec, en le frottant entre les doigts. Servir et décorer avec le fromage coupé en dés et une petite branche d'origan frais.

## QUINOA AUX ÉCREVISSES SAUCE PIQUANTE

### INGRÉDIENTS

300 grammes de quinoa, lavé  
800 grammes d'écrevisses moyennes, fraîches  
1 litre d'eau bouillante  
4 cuillerées à soupe de pâte de piment *panca*  
4 gousses d'ail écrasées  
1 gros oignon rouge en petits dés  
3 tomates moyennes, sans peau et épépinées, coupées en petits dés  
2 branches d'origan frais et 1 branche de *huacatay*  
1 ½ tasse de lait concentré, huile d'olive, sel, poivre noir  
150 grammes de fromage *paria*  
6 pommes de terre moyennes, bouillies et épluchées

### PRÉPARATION

Faire bouillir le quinoa. Réserver. Nettoyer les écrevisses, enlever les carapaces des queues et réserver le corail. Faire bouillir les corps et les têtes dans un peu d'eau, mixer avec le lait, tamiser et réserver. Mettre un peu d'huile dans une casserole et frire l'ail et l'oignon; ajouter le piment et remuer. Ajouter les feuilles d'origan et la tomate; remuer pour lier le tout. Ajouter le corail et les queues des écrevisses, saler et poivrer, bien remuer pendant deux minutes. Ajouter les feuilles de *huacatay*. Mettre le quinoa et le lait tamisé; mélanger avec précaution. Laisser cuire encore une minute à feu doux, en remuant afin que la préparation n'attache pas. Ajouter le fromage râpé grossièrement; rectifier l'assaisonnement et servir avec les pommes de terre bouillies.

(In: Alonso Ruiz Rosas. *La gran cocina mestiza de Arequipa* [La grande cuisine métisse d'Arequipa], 2012)



Parcelle de quinoa, Puno

## QUINOA MÉTIS

### INGRÉDIENTS

1 ½ tasse de quinoa blanc bien lavé  
2 tasses d'eau  
1 boîte de lait concentré  
1 boîte de lait concentré sucré  
½ boule de *chancaca* [sorte de mélasse]  
½ tasse de raisins secs macérés dans du pisco  
2 bâtons de cannelle et 4 clous de girofle

### PRÉPARATION

Dans une casserole, verser l'eau, la cannelle et les clous de girofle. Faire bouillir le quinoa jusqu'à ce que l'eau soit absorbée. Retirer les bâtons de cannelle et les clous de girofle, ajouter les deux laits en remuant constamment avec une cuiller en bois. Incorporer la *chancaca* et continuer de remuer jusqu'à ce que la préparation soit à point, c'est à dire qu'on puisse voir le fond de la casserole quand on tourne avec la cuiller en bois. Ajouter les raisins secs et servir dans des ramequins.

## GALETTES DE QUINOA ET MAÏS

### INGRÉDIENTS

3 tasses de bouillon de légumes (céleri, poireau, navet et carotte), filtré et sans sel  
300 grammes de quinoa blanc bien lavé  
1 tasse de maïs bien tendre bouilli et égrené  
3 tranches de lard haché et 1 œuf  
2 cuillerées à soupe de farine  
1 cuillerée à café de levure en poudre  
1 cuillerée à soupe de persil haché, sel et poivre à volonté, huile végétale

### PRÉPARATION

Verser le bouillon dans une casserole, amener à ébullition et mettre le quinoa. Laisser cuire jusqu'à ce que les grains éclatent, 10 à 12 minutes, et remuer avec une fourchette jusqu'à ce que l'eau soit absorbée. Ne laisser pas trop cuire.

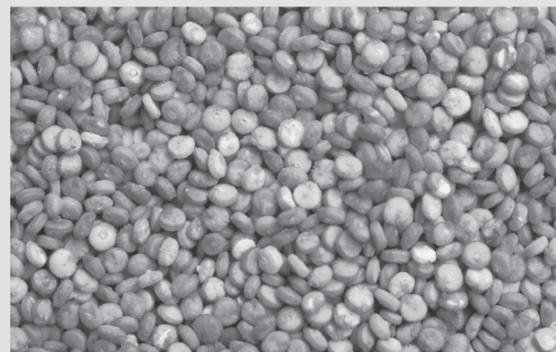
A part, dans une poêle, faire dorer le lard et réserver. Mettre le quinoa dans un bol, incorporer le maïs et le lard frit. Ajouter l'œuf, la farine et la levure. Mélanger bien avec une cuiller en bois. Ajouter le persil, saler et poivrer. Faire chauffer l'huile dans une poêle. A l'aide d'une cuiller former les petites galettes et les faire dorer de tous les côtés avec précaution.

Les servir avec une sauce au rocoto [sorte de poivron très piquant].

**SAUCE AU ROCOTO:** Faire bouillir un rocoto. Quand il est bien cuit, retirer les graines et les veines. L'écraser ensuite avec une fourchette et le mettre dans un petit bol. Peler les tomates, les épépiner, les couper en petits dés et les mélanger au rocoto. A part, dans une poêle, verser un filet d'huile d'olive et faire légèrement dorer les gousses d'ail hachées menu. Verser ce mélange sur le rocoto, saler, poivrer et incorporer une cuillerée à soupe de petits oignons blancs hachés.



Epis de quinoa, Puno.



Grains de quinoa, Puno.

## BISCUITS DE QUINOA AUX RAISINS SECS ET NOIX DE PÉCAN

### INGRÉDIENTS

1 ½ tasse de farine (ou farine de blé intégral)  
1 cuillerée à café de sel  
½ cuillerée à café de levure en poudre  
½ cuillerée à café de bicarbonate  
½ tasse de beurre sans sel  
¼ tasse de sucre en poudre  
¼ tasse de sucre en poudre roux  
¼ tasse de miel  
2 œufs et une cuillerée à café d'essence de vanille  
½ cuillerée à café d'essence d'amandes  
1 tasse de quinoa blanc cuit  
1 tasse de flocons d'avoine et 1 tasse de raisins secs  
½ tasse de noix de pécan hachées

### PRÉPARATION

Préchauffer le four à 375 °F (190 °C). Chemiser 2 plaques à four avec du papier cuisson ou les graisser avec du beurre. Dans un bol, mettre la farine, le sel, la levure et le bicarbonate préalablement tamisés. Réserver. Dans un plus grand bol, battre au fouet électrique le beurre, les sucres et le miel, pendant cinq minutes. Ajouter les œufs, les essences, et battre encore deux minutes. Verser peu à peu la farine qu'on avait réservée et remuer avec une cuiller en bois. Ajouter le quinoa (qu'on aura bien lavé avant de le faire cuire à l'eau), les flocons d'avoine, les raisins secs et les noix de pécan. Bien mélanger. A l'aide de deux petites cuillers, former des petites portions avec la pâte et les disposer sur les plaques, en laissant quatre centimètres entre chaque biscuit. Mettre au four et faire cuire approximativement 15 minutes, jusqu'à ce qu'elles soient bien dorées. Laisser refroidir et conserver dans un contenant hermétique.

# MUSIQUE ET MUSICIENS DANS LA CATHÉDRALE DE LIMA

Le célèbre musicien et chef d'orchestre Armando Sánchez Málaga\* (Arequipa, 1929) a publié une compilation de ses essais et articles écrits pendant des décennies sur divers aspects de la musique dans notre pays. Des compositeurs, interprètes et institutions sont examinés par le spécialiste, qui est aussi témoin et, en partie, protagoniste. Voici sa note sur la musique et les musiciens dans la cathédrale de Lima pendant la Vice-royauté.

Les conquistadores espagnols, après avoir pris des territoires, fondé des villes et construit des églises, eurent besoin de prêtres, de musiciens et d'instruments pour les services religieux et la catéchisation. Entre les moines, les missionnaires dominicains et les mercédaires, qui furent les premiers à arriver à Lima, il est probable que ceux qui étaient instruits en musique chantèrent et jouèrent de l'orgue dans les chapelles et les églises, tandis que les trompettistes et les joueurs de timbales des régiments militaires servaient au palais, accompagnaient les processions et faisaient office d'annonceurs au coin des rues et sur les places.

Plus tard commencèrent à arriver des musiciens de la péninsule, auxquels s'ajoutèrent des techniciens flamands et espagnols qui construisirent et réparèrent des orgues avec la collaboration d'apprentis locaux. Avec la formation de la chapelle, la Cathédrale de Lima devint un centre musical important sur le continent. Ses directeurs avaient, entre autres obligations, celle de composer des œuvres pour les cérémonies religieuses. Un grand nombre de ces œuvres feront par la suite partie du répertoire de cathédrales importantes, parmi lesquelles celles de Sucre, Bogota et la ville de Guatemala.

De Lima, Arequipa, et autres villes, vinrent, comme des modèles à imiter, non seulement des œuvres espagnoles, mais aussi des partitions manuscrites de divers auteurs péruviens [...]. Ces deux influences, l'espagnole et la péruvienne, contribuèrent à l'éveil de la musique pentatonique dans notre pays<sup>1</sup>.

L'orgue fut l'instrument privilégié dans le chœur des cathédrales. Quelques maîtres de chapelle, en plus d'être d'excellents compositeurs, furent des organistes célèbres, comme José de Orejón et Aparicio, natif de Huacho, au XVIII<sup>e</sup> siècle, et Pablo Chávez Aguilar, au XX<sup>e</sup> siècle.

Très vite des écoles enseignant le catéchisme et éduquant les enfants chanteurs, appelés «seises», s'établirent dans les principales cathédrales et églises du continent. Au Pérou, la première de ces écoles fut instaurée à Lima en 1568. Les petits, en plus de recevoir une éducation religieuse et musicale, chantaient dans les offices les parties vocales de *tiple*<sup>2</sup> [soprano] ou de contralto, et dansaient dans les processions de Corpus Christi. Certains intégrèrent ensuite la chapelle en qualité de chanteurs, instrumentistes ou compositeurs, comme le déjà cité José de Obregón et Aparicio. En raison du changement de voix, les services des enfants ne duraient pas longtemps. En 1717, l'archevêque de Lima accéda à la demande du soprano italien Vicente Buldini, en accord avec l'opinion du maître de chapelle qui lui disait «avoir toujours manqué de sopranos, et que c'était un



grand manque pour l'harmonie de la Musique; parce que les enfants seises, qui les remplacent parfois, quand ils arrivent à savoir bien chanter, se retrouvent sans voix»<sup>3</sup>.

## Répertoire

Déjà au XVI<sup>e</sup> siècle la cathédrale de Lima disposait d'un ample répertoire d'œuvres de la polyphonie religieuse de la Renaissance. Dans les livres choraux qui se trouvent dans les Archives du Conseil Municipal Métropolitain de Lima, il y en a deux avec des œuvres à quatre voix *a capella* (voix seules): un du compositeur espagnol Francisco Guerrero<sup>4</sup> -*Liber Vesperarum*, 1584, de psaumes, hymnes, antiphonies et magnificat, le psaume 111 (*Beatus vir qui timet*)<sup>5</sup> - et un autre avec un compendium de cinq messes, également à quatre voix, de Joannis Praenestini (Giovanni Pierluigi da Palestrina)<sup>6</sup>. Les voix de ces deux livres ne sont pas écrites dans les partitions, mais elles sont à part. Les parties corrélatives n'apparaissent pas l'une en-dessous de l'autre comme on le fait aujourd'hui. La note écrite en marge dans le livre de Guerrero «si toca Vergara por falsa ut negro y si toca valentin por los bajones», révèle l'habitude d'utiliser des instruments pour accompagner les voix. Dans les archives de la chapelle se trouvaient aussi d'autres œuvres de compositeurs espagnols de l'époque, comme Francisco Guerrero lui-même, Cristóbal de Morales et Tomas Luis de Victoria. En 1598, Victoria reçut depuis Lima le présent de cent pesos

de neuf réales, envoyés par un de ses admirateurs.

La musique polyphonique<sup>7</sup> baroque composée par les maîtres de chapelle de la cathédrale pendant la Vice-Royauté présente deux styles bien définis: celui de l'influence espagnole initiale, qui culmine avec l'œuvre de l'éminent maître péninsulaire Tomas de Torrejón et Velasco; et celui d'influence italienne, que le maître milanais Roque Ceruti introduit au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, et qui a un héritier péruvien notable en la personne de José de Orejón et Aparicio, natif de Huacho. Selon José Quezada Macchiavello<sup>8</sup>, il faudrait ajouter ce qu'il appelle le post-baroque, à partir de 1760, qui montre des influences de l'opéra italien et des airs scéniques espagnols.

L'autorité ecclésiastique observa toujours avec inquiétude le caractère du répertoire que quelques maîtres de chapelle utilisaient lors des services religieux des églises péruviennes. Un édit du 27 septembre 1754 ordonne que :

On ne joue ni chante dans les églises des menuets, des arias, ni d'autres chansons profanes, ou théâtrales; le Maître de Chapelle de cette Sainte Eglise fera attention à ce que la musique soit grave, sérieuse et corresponde à la sainteté du lieu.

## La pratique du chant grégorien

Selon la liturgie, durant les offices religieux on devait utiliser le chant grégorien, ensemble de mélodies sélectionnées et ordonnées au VI<sup>e</sup> siècle

par le pape Gregorio Magno<sup>9</sup>, une fois épurées celles qui étaient initialement utilisées par l'Eglise. Ces mélodies se répandirent dans tout le monde chrétien et prirent le nom du pontife en son honneur.

Toute cette musique a été conçue pour une seule voix, sans harmonie, sans accompagnement instrumental. Par conséquent, toute l'attention et l'intérêt étaient concentrés sur la construction et l'expression de la mélodie [...]. La tranquillité solennelle du chant grégorien, ses proportions magnifiquement sensibles et appropriées, ses contours mélodiques nobles et amples, sa retenue, même dans l'agitation, sa construction hautement intéressante et ingénieuse, sa simplicité apparente, toutes ces caractéristiques sont des parallèles musicaux des idées architectoniques du style romantique<sup>10</sup>.

Les cathédrales et les églises les plus importantes possédaient de grands livres de chant grégorien, qui étaient lus sur un grand lutrin situé au centre du chœur. Dans les archives de la Cathédrale de Lima, on conserve quarante tomes qui furent journalièrement utilisés depuis le début du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Un sous-chantre<sup>11</sup> de l'époque du maître Andrés Bolognesi informait: «le chant grégorien se pratique dans cette cathédrale de la même manière qu'ailleurs, qu'on ne vérifie pas avec la perfection due, parce qu'on ne l'enseigne pas selon des règles, sinon en entonnant des psaumes, des introïts»<sup>12</sup>.

Pour préserver l'interprétation correcte du chant grégorien et qu'elle ne soit pas affectée par l'adoption d'autres genres musicaux, l'archevêché dicta des lois spécifiques. Avec le même propos, et pour mieux préparer les chanteurs, déjà en 1763 José Onofre de la Cadena avait publié à Lima *Cartilla música y primera parte que contiene un método fácil para aprender el canto llano*<sup>13</sup> [Livret de musique et première partie qui contient une méthode facile pour apprendre le chant grégorien]. Egalement dans le même but, Toribio del Campo et Pando écrivit vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle un *Compendio de canto llano* [Traité de chant grégorien]. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'Eglise du Pérou se fit l'écho de la préoccupation du Vatican à propos de la situation de la musique sacrée dans le monde, qui entre nous, après l'indépendance, avait perdu la qualité et l'éclat qu'elle avait atteints aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Comme le signale Luis Enrique Tord: «D'autres intérêts attirèrent l'attention des citoyens des nations ayant récemment accédé à l'indépendance et les éloignèrent d'une culture dans laquelle la Couronne et l'Eglise avaient été les piliers de la vie sociale, politique et intellectuelle»<sup>14</sup>.

## SONS DU PÉROU

GARRIDO-LECCA/SOLER/PADILLA  
**ABRAHAM PADILLA**  
 (Discográfica Intercultural  
 Americana, www.edmusicam.cl)

Avec un son chaud et original, qui nous donne le meilleur de toutes les variations de timbres et d'amples catégories dynamiques de la musique d'orchestre, ce disque recueille le concert final du IV<sup>ème</sup> Festival International de Musique Classique Contemporaine de Lima, du centre culturel d'Espagne, réalisé le 17 novembre 2006, avec l'Orchestre Symphonique National du Pérou. Il inclut la première de la version définitive au Pérou du «Concert pour guitare et quatre groupes instrumentaux» du compositeur péruvien Celso Garrido-Lecca (soliste: Luis Orlandini, Chili) et la première mondiale du «Concert pour clarinette» du compositeur catalan Josep Soler (soliste: Joan Pere Gil, Espagne). Le concert était sous l'impeccable direction du péruvien Abraham Padilla, qui a obtenu une des meilleures performances de notre premier orchestre national. Le design soigné et les textes



qui accompagnent le disque constituent en soi un document d'un intérêt notable, car ils consignent les paroles des propres auteurs et leurs traductions à l'anglais. Dans la même lignée que les disques *García/Padilla* et *De Perú y Chile*, les seuls dans notre milieu qui consignent des orchestres péruviens de musique contemporaine, cette production nous livre des inédits de très bonne musique, à l'interprétation excellente, un document historique remarquable et un apport important au milieu culturel.

LANDOLOGÍA. AFRO-PERUVIAN JAZZ  
**RICHIE ZELLON**  
 (Songosaurus music,  
 www.richiezellon.com)

Édité à l'origine sous le titre de «*Retrato en blanco y negro*» [Portrait en noir et blanc] en juin 1982, c'est un des premiers enregistrements qui réalisent la fusion entre les rythmes provenant de la culture afro-péruvienne et les harmonies, timbres et structures du jazz. Les 13 tracks remastérisés se manifestent avec une énergie calmée et transcendante. La guitare électrique et le cajón organisent le matériel sonore que nous pouvons comprendre comme des réinterprétations très personnelles des ancêtres péruviens et brésiliens du leader d'un ensemble de musiciens prémonitoire composé de Félix Casaverde, Óscar Stagnaro, Manuel Miranda, Ricardo Barreda, Miguel Chino Figueroa, Ramón Stagnaro, Toño González, Pocho Purizaga, Fernando Salomón et Óscar Nieves. Une élégante section rythmique et des claviers avec des sons à la mode se combinent occasionnellement avec des interventions de la voix,



obtenant un timbre général agréable pour l'auditeur, bien qu'il y ait peut-être un peu de «dureté» dans leur traitement esthétique. Ceci, loin d'être un défaut, est une des caractéristiques qui rendent cette production pénétrante, courageuse et pourvue de personnalité. Il est à noter que ce disque a été enregistré avec une Tascam de quatre canaux, dont on a indubitablement tiré le meilleur parti possible, démontrant ainsi que l'art n'est pas dans le moyen technologique mais dans la façon dont l'artiste en profite. (Calaf Del Río).

Les compositeurs et les instrumentistes se rapprochèrent du théâtre. Les genres de musique religieuse déclinaient à faveur de l'opéra italien et de la musique de salon. On sauta du baroque au romantisme, sans passer par l'époque classique. La pratique de la musique à l'église avait perdu beaucoup de son caractère religieux et ne se conformait plus aux exigences de la liturgie. Ce phénomène n'était pas exclusif de notre continent. L'Europe affrontait une situation analogue.

*El amigo del clero* [L'ami du clergé], bulletin hebdomadaire de l'archidiocèse, publia en 1908 le *Motu proprio* de Pie X de 1903. Postérieurement, en 1917, l'archevêché de Lima créa la Commission Sacrée, qui reçut un nouvel élan en 1934 pendant la présidence de monseigneur Pablo Chávez Aguilar. L'année suivante, le même bulletin publia la *Bula sobre música*

*sagrada* [Bulle sur la musique sacrée] du pape Pie XI.

Ce fut au cours de ces années que reprit avec une certaine vigueur l'activité musicale quotidienne dans la cathédrale. L'auteur de cette récupération fut monseigneur Chávez Aguilar qui, en sa qualité de maître de chapelle et directeur musical, accomplissait quotidiennement son travail d'organiste, directeur du chœur de la Basilique et de l'ensemble des «seises» chargé de l'interprétation du chant grégorien. Six petits élèves de primaire de l'externat du Séminaire de Santo Toribio venaient tous les matins pour chanter la messe de 9h15. Pour tous ces services, ils recevaient une rémunération mensuelle avec émargement sur un registre. Chávez Aguilar dirigeait aussi un chœur infantile d'approximativement quarante voix au Séminaire de Santo Toribio,

qui participait à des cérémonies importantes de la cathédrale<sup>15</sup>. Tous les ans, il dirigeait le chœur et l'orchestre pour le Te Deum de la Fête Nationale et autres fêtes civiques. Pour ces occasions, il arrivait à regrouper plus de cent voix, dont des professionnels, des choristes des communautés religieuses et du Séminaire de Santo Toribio.

À la mort de Chávez Aguilar, Manuel Cabrera lui succéda à la direction du chœur d'enfants, qu'il conserva jusqu'en 1972. Durant ces années, comme pendant la gestion de Chávez Aguilar, le chœur participa quotidiennement au premier office du matin, et était également intégré par des élèves du Collège Santo Toribio et des écoles publiques de Barrios Altos. Pendant un an, Leopoldo La Rosa occupa le poste d'organiste, sur concours. Boursier pour suivre à Rome des études de musique religieuse, il fut remplacé successivement par Manuel Cabrera et Hugo Arias Mucha.

Extrait de l'article «Musique et musiciens dans la cathédrale de Lima», du livre *Nuestros otros ritmos y sonido: la música clásica en el Perú* [Nos autres rythmes et sons: la musique classique au Pérou], d'Armando Sánchez Málaga. Lima, Fondo Editorial del congreso de la República, 2012. Voir: www.congreso.gob.pe/fondoeditorial.

\* Il a été directeur du Conservatoire National de Musique, du chœur national, de l'Orchestre Symphonique National et de l'Orchestre de Chambre de l'Université de Concepción (Chili). Il a dirigé divers orchestres en Argentine, au Brésil, en Colombie, au Chili, aux États-Unis, au Guatemala et au Salvador. Récemment, le Ministère de la culture l'a nommé directeur honoraire de l'Orchestre Symphonique National pour son travail remarquable en tant que musicien et éducateur péruvien.

- 1 A propos du Chili. Pereira Salas, 1941 : 52.
- 2 Voix aigüe ou supérieure d'un morceau. Dans la polyphonie espagnole le mot *triple* apparaît déjà au XV<sup>ème</sup> siècle, dans le sens de *cantus ou superius* (Pena et Anglés) 1954 : 2121).
- 3 Papiers importants XVI: 21. Archives Historiques de l'Archevêché. Signé : Antonio de Soloaga.
- 4 Francisco Guerrero naquit à Séville en 1528 et mourut dans la même ville en 1599. Il s'est initié en musique en tant que «seise» de la cathédrale de sa ville natale. Il fut disciple de son frère Pedro, de Fernández Castilleja et Cristóbal de Morales. À 18 ans il fut maître de chapelle de la cathédrale de Jaén. Plus tard, il succéda à son maître, Cristóbal de Morales, dans la chapelle de la cathédrale de Malaga. Il est considéré le plus grand représentant de l'école andalouse du

XVI<sup>ème</sup> siècle. Il y a des copies de ses œuvres dans les temples espagnols. Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales et Tomas Luis de Victoria constituent le groupe représentatif des polyphonistes espagnols de l'Age d'Or.

- 5 Le livre qui figure maintenant avec le numéro 2 fut envoyé par la cathédrale de Séville, marraine de celle de Lima, et contient le *Liber Vesperarium* (1584) de Francisco Guerrero, maître portier et chanteur. Cette collection de psaumes, antiphones et magnificat, fut utilisée jusqu'en 1864, année où elle fut restaurée et cartonnée, telle qu'elle se conserve aujourd'hui.
- 6 Giovanni Pierluigi da Palestrina, le plus grand représentant de l'École Romaine de la Renaissance. Dans le livre numéro 1 figurent ses messes: *Brevi, Iste Confesor, Sexto Toni, Eterna Christi et Emmendens*.
- 7 De plusieurs parties ou voix qui se meuvent avec une certaine indépendance.
- 8 «Música barroca del Perú» [Musique baroque du Pérou]. *Dominical* du journal *El Comercio* du 26 juillet 1998.
- 9 San Gregorio Magno, souverain pontife de 590 à 604; il créa la Schola Cantorum à Rome et fut le compilateur de l'*Antiphonaire*; il sélectionna et ordonna en un calendrier annuel les mélodies liturgiques à son unique adaptées pour la communauté chrétienne.
- 10 *Leichtentritt* 1945: 70.
- 11 Le *sous-chantre* était le collaborateur et le substitut du chantre, dignitaire ecclésiastique. Son travail principal était de chanter dans le chœur et de former les seises.
- 12 Cité par Sas, 1970-1071, partie I: 95.
- 13 Pereira Salas 1941: 52.
- 14 Tord 1993: 341.
- 15 *El amigo del clero*, novembre-décembre 1936.
- 16 Stevenson, op. Cité: 109.
- 17 *Ibidem*: 83.

### Tomas de Torrejón et Velasco

Il naquit à Villarrobleto en 1644 et mourut à Lima en 1728. Il arriva dans notre capitale en 1667, à 22 ans, comme gentilhomme de chambre au service du nouveau vice-roi du Pérou, le comte de Lemos. Il fut le septième maître de chapelle de la cathédrale à partir du 1er juillet 1676. Dans l'acte capitulaire on fait état du fait qu'«on nomma maître de chapelle de cette église don Tomas de Torrejón avec le même salaire de six cent pesos d'or à huit réales que son prédécesseur»<sup>16</sup>. Le 11 novembre 1701, à l'inauguration d'une deuxième orgue de la cathédrale, furent éternés huit chants de Noël du maître pour célébrer la béatification de Toribio Alfonso de Mogrovejo, qui fut archevêque de Lima pendant un quart de siècle. Un autre événement important fut la première de la musique qu'il composa pour les vêpres solennelles en mémoire de Carlos II, qui, d'après le chroniqueur Joseph de Buendía, émut les assistants jusqu'aux larmes. Ces succès conduisirent le comte de la Monclova, vice-roi du Pérou, à lui commander une œuvre musicale dramatique pour commémorer le dix-huitième anniversaire de Felipe V et le premier anniversaire de son règne. Le 19 octobre 1701 eut lieu au palais la première de *La púrpura de la rosa* [La pourpre de la rose], livret de Calderón de la Barca, le premier opéra composé et éterné en Amérique.

En 1708, on célébra l'arrivée du nouveau recteur de l'Université de San Marcos avec une musique de Torrejón, qu'on compara au célèbre compositeur péninsulaire Sebastián Durón. Dans les dernières années de sa vie, il se consacra entièrement à la composition. Pendant la veillée célébrée le 21 août 1725, suite au décès de Luis I, «ce fut la première d'une œuvre nouvelle, d'une très belle composition harmonieuse par la variété de ses *Passos*, la tendresse de ses cadences, l'union étroite des instruments, et des Voix»<sup>17</sup>.

### 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:  
 Nicole Berthonnet

Impression:  
 Punto & Grafía Industria Gráfica

# CALEBASSE BURINÉE: UN FRUIT AVEC UNE HISTOIRE

Jair Pérez Brañez\*

Le Ministère de la culture a déclaré Patrimoine Culturel de la Nation l'art populaire de la calebasse burinée des villages de Cochas Chico et Cochas Grande du district El Tambo à Huancayo, Junín. Cet art rassemble toute la communauté autour de son exécution et lui permet d'augmenter son prestige mérité.

Les communautés de Cochas Chico et Cochas Grande sont deux villages pittoresques des Andes centrales qui ont maîtrisé jusqu'à l'excellence l'art du burinage de la calebasse. Bien que cet art se travaille sur la côte nord et même à Lima, c'est dans la vallée du Mantaro, et, plus concrètement dans ces villages, que l'on produit les calebasses burinées de la meilleure renommée et d'une qualité reconnue. Cette pratique millénaire consiste à faire une incision, avec de fins burins (poinçons) sur la superficie d'une calebasse sèche (mate), sur un dessin préalablement tracé (ou imaginé), selon l'habileté de l'artiste et proposant des dessins très petits ou des images imposantes de différentes formes et qui sont un délice pour le spectateur.

#### Cochas: eau et calebasse

Les annexes de Cochas Chico et Cochas Grande appartiennent au district d'El Tambo, à Huancayo. Pour résumer, Cochas se trouve à 3 400 mètres d'altitude, et à dix kilomètres au nord-est du centre de Huancayo. Ces annexes sont reliées à la ville par une route, prolongation qui unit les annexes de Palián, Vilcacoto, Uñas, Cullpa Alta et Cochas. Cette voie, appelée avenue Huancayo, relie les deux annexes, lesquelles s'étendent de chaque côté d'une rue d'une dizaine de pâtés de maisons.

Selon la tradition populaire locale, le toponyme Cochas vient du mot « qocha », qui fait référence à un lieu avec des flaques d'eau en grande quantité, et aussi à une lagune d'une étendue moyenne. La mémoire orale parle d'une lagune disparue, lieu sur lequel ces villages se dressent maintenant. Les sources coloniales indiquent qu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle le village de Cochas Grande existait déjà, faisant partie de la juridiction de la communauté de San Agustín de Cajas. Au XX<sup>e</sup> siècle, en 1905, Cochas Grande obtint sa reconnaissance officielle en tant que communauté paysanne. Des années plus tard, le 8 juin 1928, cette localité fut reconnue comme un centre habité, dans la juridiction du district d'El Tambo. Quelque temps après, de nouvelles transformations dans l'occupation du territoire entraînèrent la formation d'un nouveau centre humain près de Cochas Grande, appelé Cochas Chico, lequel fut reconnu annexe du district d'El Tambo en 1943.

#### Calebasse: fruit ancestral

Au Pérou, la calebasse a été décorée avec des techniques diverses depuis les époques préhispaniques, constituant un riche témoignage de la créativité culturelle que nous avons héritée des anciennes civilisations Mochica, Chimú, Chancay et Inca. Parmi certaines des plus anciennes calebasses décorées qui ont été découvertes nous avons celles de la période Précéramique, originaires de Huaca Prieta, dans la vallée de Chicama, sur la côte nord de notre pays, qui datent de 4 000 ans avant notre ère. Ces calebasses décorées furent créées à des fins utilitaires, décoratives et cérémoniales. Le chroniqueur jésuite Bernabé Cobo nous donne ses impressions sur ce fruit: «La calebasse trouvée sur cette terre est en tout identique à celle



Photo: Ministère de la Culture

d'Espagne... Mais cette calebasse n'est pas mangée de la même façon, car elle est amère, dégoûtante et grossière. Il y en a de différentes tailles et formes; la plupart sont rondes ou plates, et il est rare qu'on en trouve des longues et de forme allongée comme celles d'Espagne... Et cette calebasse s'appelle en langue quechua «mati», et en langue aymara «chacña» (Cobo 1639 : 22).

Pendant la Vice-Royauté, la calebasse burinée a été modifiée quant à sa proposition iconographique et esthétique (récits séparés par bandes, décorations baroques et de pierres précieuses), ainsi qu'à ses utilisations (hochets, sucriers, boîtes à bijoux, gourdes, etc.), devenant, dans certains cas, des objets utilitaires et de prestige social.

Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à maintenant, la calebasse burinée a occupé une place importante dans l'art populaire. Dans un premier temps la ville d'Ayacucho fut le centre de production de calebasses décorées le plus important, puis il y eut Huancavelica (Mayoc) et ensuite Junin, le centre d'élaboration des calebasses burinées s'établissant dans l'ancienne localité de Cochas.

#### L'origine

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les artisans des départements d'Ayacucho et de Huancavelica commencèrent à se déplacer vers Junin, car la foire dominicale de Huancayo offrait un marché prometteur pour la vente de leurs produits. Avec ces artistes, la technique du burinage sur calebasses se déplaça également vers la vallée du Mantaro.

Selon la tradition orale des colporteurs, à chaque retour de ses tournées dans les villages d'Ayacucho et Huancavelica, Luis Vilca, commerçant de Cochas, revenait avec plein de marchandises, des calebasses de différentes formes, qu'il

vendait dans les foires de la vallée du Mantaro et dans les fêtes patronales de diverses localités. Luis Vilca apprit le travail du burinage de calebasses par imitation, bien qu'une fois ses habiletés consolidées, il impulsa un nouveau type de travail à partir de sa propre création, laissant une base pour un style : le style Cochas.

Au XX<sup>e</sup> siècle, beaucoup de familles de paysans de Cochas marchèrent sur les pas de Luis Vilca. Ces personnes trouvèrent une opportunité intéressante pour exprimer leur créativité artistique et une manière de soutenir économiquement leurs familles, grâce aux calebasses burinées. Ainsi donc, la thématique qu'ils utilisèrent dans la décoration de la calebasse continua d'être l'ensemble du vécu quotidien de leur vie à la campagne. Les représentations d'animaux et de plantes de leurs localités, de scènes de la vie quotidienne et des espaces sacrés comme les fêtes et les rituels, commencèrent à se distinguer.

#### Le fruit fait histoire

A Cochas on pratique deux techniques et deux styles dans la décoration des calebasses: le style Ayacucho, qui se caractérise par les gravures en miniature sur fond noir, et le style Cochas, qui offre de grandes images dont les superficies sont brûlées au tison. Néanmoins, on utilise maintenant une lampe à souder pour ces décorations, de même que la polychromie et l'incrustation d'autres matériaux.

La matière première vient de la côte. Les commerçants arrivent sur la place de Cochas, où les villageois sélectionnent leurs calebasses selon leurs nécessités. Ils choisissent les calebasses selon les couleurs, les textures et les formes. Les calebasses ont des formes variées et chaque pièce a un nom particulier selon les caractéristiques typiques de sa forme. Par exemple: le sucrier : calebasse ronde ou ovale,

légèrement allongée; la patelle, à la base large; le huïro: de configuration ovale; le puru: à grand volume circulaire; le pucu: de volume moyen circulaire. On les classe aussi selon leur taille en petits (jusqu'à 10 centimètres), moyens (jusqu'à 25 centimètres), et grands (à partir de 25 centimètres).

Les artisans de Cochas utilisent une série d'outils qu'ils ont élaborés avec ingéniosité en fonction de leurs besoins. Parmi ces outils se détache celui, iconique, qui donne son nom à l'art: le burin. Celui-ci a des pointes triangulaires de différentes tailles. Il en existe des épaisses et des fines. Ils utilisent également des instruments appelés évicoir, bec-de-corbin et alène, qui permettent de faire des incisions, des grattages, des courbes, des trous, de toutes sortes, sur la superficie de la calebasse. D'autres instruments permettent à l'artisan de colorer, décolorer et brûler la calebasse, par exemple le tison, le pyrographe, et un engin moderne qui remplace le tison traditionnel (bois chauffé au rouge qui donne couleur à la calebasse en la brûlant, avivé par le souffle de l'artisan), appelé chalumeau, qui est utilisé de façon quasi industrielle. Ces outils s'utilisent dans des techniques perfectionnées comme celle du *quemado a boca*, connue également comme technique «huanca». Cette technique à son origine dans la première génération de burineurs qui se forma avec Luis Vilca. Elle consiste à peindre ou colorer les dessins de la calebasse en lui donnant des tonalités de plusieurs couleurs, et utilisant pour cela un petit bâton incandescent de la plante de quinoa, sur lequel on souffle en direction des dessins burinés sur la calebasse. Les différentes couleurs dépendent de l'intensité et du temps d'application de la chaleur.

#### Conclusion

Quand on voit une calebasse burinée de Cochas, on comprend le travail ardu de ces artisans, la dextérité requise par leurs techniques, qui ont été perfectionnées de génération en génération et ont permis la construction d'une identité propre. Les porteurs de cet art composent plusieurs associations d'artisans: Association Cochas Perú, Association Maqui Llamkaj, Association Mate Wanka, Association Sumac Mate Perú, Association Manos Unidas et Association Pachap Nawi. Elles rassemblent la majorité des quatre cents familles qui se consacrent à cet art. Parmi elles, se détachent les familles Sanabria, Seguil, Medina, Osore, Poma, Veli, Nuñez, Alfaro, Limaylla, Véliz, qui ont obtenu plusieurs reconnaissances et récompenses. Ceci nous donne à penser que la continuité de la calebasse burinée dans la vallée du Mantaro est garantie, car les artisans recréent de nouvelles formes de représentation du bien, même sans le support de la calebasse, conservant aussi les lignes originales de cette activité créative qui devient une espèce de livre ouvert. Là se trouvent les coutumes, le vécu, les mythes, les fêtes, la religiosité: la vie de l'homme de la vallée du Mantaro.

\* Licencié en Littérature de l'Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Il est actuellement directeur régional de la Culture au Ministère de la Culture.