

CHASQUI

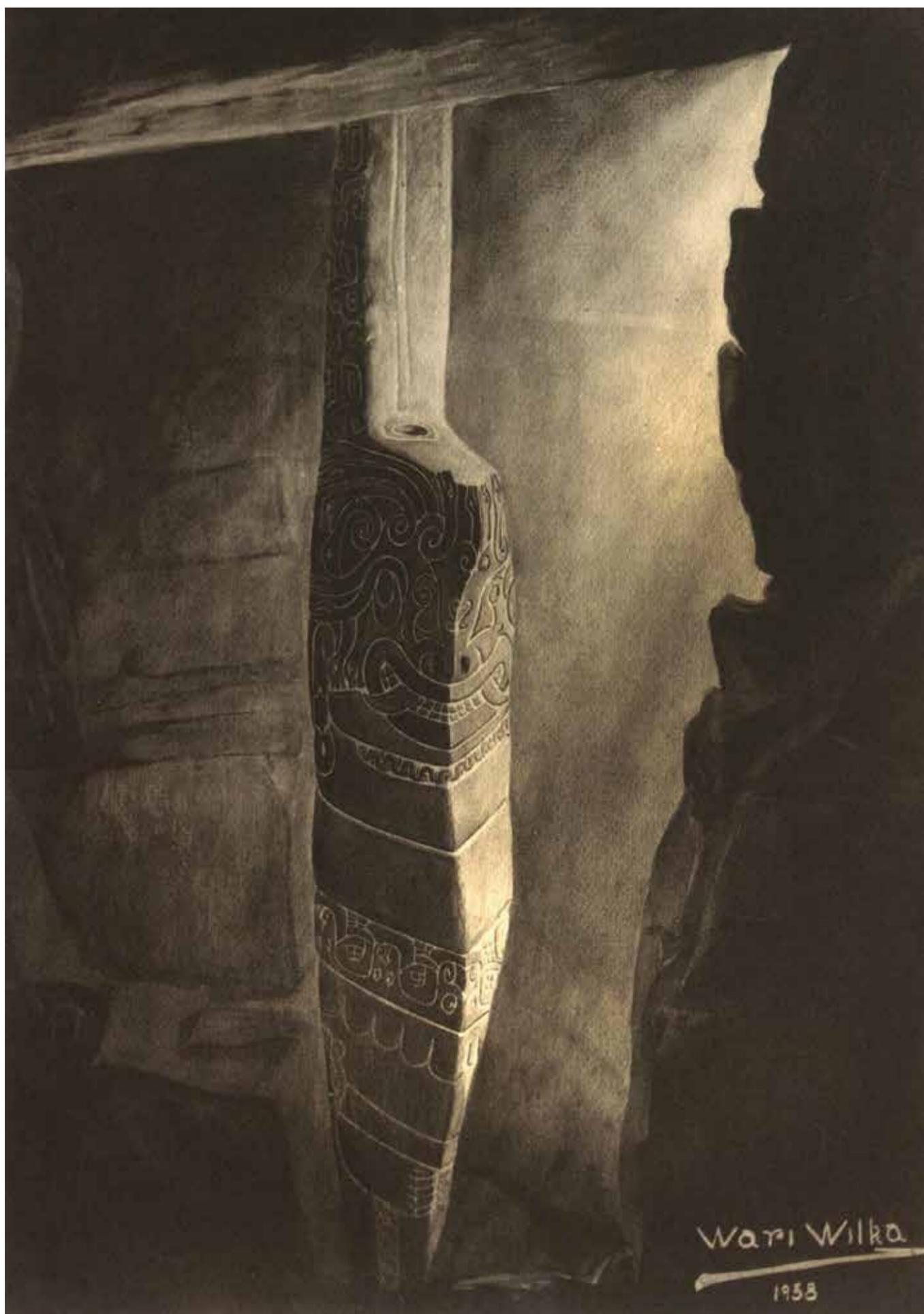


LE COURRIER DU PÉROU

13ème année, numéro 25

Bulletin Culturel du Ministère des Affaires Étrangères

Juillet 2015



Dessin du Lanzón Monolithique de Wari Wilka, 1958.

CHAVIN MYTHIQUE/ LE CHRONIQUEUR GUAMAN POMA/ LA POÉSIE DE MARIANO MELGAR

QU'EST-CE QUE CHAVIN?

Peter Fux*

Chavin fut l'une des cultures les plus importantes de l'ancien Pérou et son imposant centre cérémoniel est inscrit sur la liste du Patrimoine Mondial de l'Unesco. Le *Museo de Arte de Lima* lui a consacré une exposition ambitieuse, dont il a partagé l'organisation avec le Musée Rietberg de Zurich et le Ministère de la Culture.



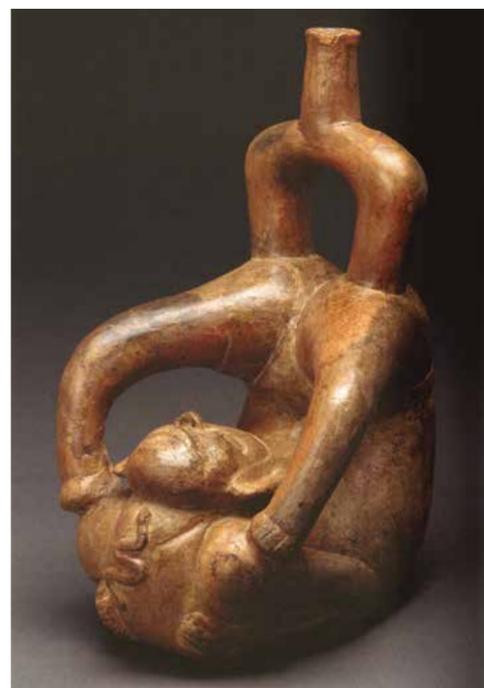
Complexe archéologique de Chavin de Huanter.

La culture Chavin doit son nom au site archéologique de Chavin de Huanter, dans la montagne péruvienne. Les ruines impressionnantes de ce complexe monumental se trouvent à 3 180 mètres au-dessus du niveau de la mer, sur le versant oriental de la cordillère. Ce qui reste des édifices massifs en pierre de la région Ancash, situés dans une vallée étroite appelée couloir de Conchucos, attirera l'attention d'un grand nombre parmi les premiers voyageurs et les premiers chercheurs. Au milieu du XVI^{ème} siècle, un chroniqueur dit avoir vu une immense forteresse avec des visages sculptés sur ses murs, et au début du XVII^{ème} on parla de la Rome antique ou de Jérusalem, et qui aurait existé dans cette lointaine vallée de la sierra.

L'existence d'un tel édifice massif en pierre et de gigantesques sculptures d'aspect bizarre, dans un endroit aussi éloigné et inhospitalier, résulta irrésistiblement fascinant pour les nouveaux arrivants du Vieux Monde. Il n'est pas surprenant que suite à leur rencontre avec les vestiges, l'interprétation qu'ils firent de leur ancienne fonction ait été imprégnée des concepts qu'ils apportèrent avec eux, non par ignorance, mais parce qu'ils n'avaient pas d'autre alternative.

Quand les recherches archéologiques commencèrent en Amérique du sud au début du XX^{ème} siècle, les chercheurs avancèrent l'hypothèse selon laquelle les cultures des Andes Centrales auraient eu pour origine la Mésoamérique.

Julio C. Tello (1880-1947), pionnier de l'archéologie péruvienne, changea fondamentalement la vision qu'on avait de Chavin de Huanter et l'attention se porta



Acrobate. Céramique. 25,4 cm x 15 cm. x 20 cm. Vers 1200-1500 avant J.-C.

à nouveau sur les sculptures en pierre. La sculpture la plus importante, qui mesure plus de quatre mètres de haut et que l'on connaît sous le nom de «El Lanzón» à cause de sa forme en pointe, se dresse dans une pièce extrêmement étroite et sombre à l'intérieur du temple, à laquelle on ne peut accéder que par un passage long et étroit. L'image anthropomorphe, comme beaucoup d'autres, a des crocs et

des griffes. D'autres reliefs montrent encore plus de félins, ce qui amena Tello à avancer l'hypothèse que la déité à qui on rendait culte à Chavin était Wiracocha, la même qui serait adorée postérieurement par les incas, mais sous la forme originale d'un



Stèle Raimondi. Pierre taillée. 1,98 m. x 74 cm. x 17 cm.



Femme allaitant son enfant. Céramique 22,6 cm, x 14,8 cm. x 12,8 cm. Style Cupisnique. Vers 1200-1500 avant J.-C.

jaguar. Cette théorie reposait sur deux prémisses: les constructeurs du temple établirent des liens avec le bassin de l'Amazonie, et celui-ci était très ancien. Subitement Chavin de Huanter était devenu un indicateur clé de l'origine locale de la haute culture andine et un centre de la «culture mère» des Andes. L'exposition à Lima des monolithes connus sous le nom de «Stèle de Raimondi» et «Obélisque Tello», deux sculptures emblématiques de Chavin, servit à renforcer l'hypothèse de la culture-mère.

Il est possible que Chavin de Huanter ait été utilisé comme référence de l'origine locale des cultures connues du Pérou, mais en même temps cela posa encore plus de questions: d'où est venue Chavin, société très développée, vu l'absence apparente d'un antécédent clair? Simplement, il n'y avait aucune preuve archéologique qui appuyât les liens supposés avec le bassin amazonien. Quelle est l'ancienneté de Chavin, et comment fonctionnait sa société? Ce fut un jour un empire qui contrôlait un territoire à partir d'un centre unique et puissant, comme Rome ou les incas, qui arrivèrent longtemps après? C'était la conclusion évidente, au moins en l'absence d'une quelconque alternative claire.

À partir d'une série de découvertes, comme des textiles somptueusement décorés et des pièces de céramique, à quelques mille



Rongeur. Céramique. 20 cm. x 10,5 cm. x 15 cm. Style Cupisnique.

kilomètres au sud de Chavin de Huanter, sur la côte, où quelques matériaux organiques furent conservés grâce au climat sec du désert, il nous fut possible de nous rapprocher d'une réponse. Les objets trouvés dans des tombes de la culture Paracas ont une certaine ressemblance avec la sculpture lithique Chavin. Ils nous fournirent aussi les premières dates fiables, car les matériaux organiques peuvent être datés physiquement. Pendant la seconde moitié du XX^{ème} siècle, les archéologues préféraient ne pas spéculer sur la structure sociale ou l'interprétation et se concentrer plutôt sur des problèmes de chronologie ou de typologie matérielle, raison pour laquelle on parlait d'un «Horizon Chavin» ou d'un «Horizon Ancien» pour désigner le premier millénaire avant notre ère, période pendant laquelle l'iconographie et le style Chavin furent adoptés par diverses cultures de la

preuves de l'usage de la céramique et l'apparition des cultures andines «classiques» plus récentes—Nazca et Mochica—reçoit le nom de période Initiale ou Formative (vers 1700-200 avant J.-C.).

Les auteurs de ce catalogue coïncident sur le fait qu'il est temps que l'archéologie des Andes Centrales transcende les notions préconçues du Vieux Monde, et pour ce faire ils introduisent une nouvelle terminologie. Après tout, les découvertes archéologiques les plus récentes montrent que dans cette région les peuples construisirent de grands centres cérémoniels à partir de 3500 avant J.-C., bien avant la première preuve de l'existence de la céramique, c'est-à-dire pendant la période Archaïque (pour utiliser la vieille terminologie). Cela est étonnamment tôt en comparaison avec l'histoire culturelle d'autres régions du monde, y compris l'Égypte ancienne. De telles œuvres collectives



Monolithe sculpté.

région centrale andine. L'Horizon Ancien est la première période de l'histoire culturelle andine pendant laquelle un style et une iconographie déterminés se propagèrent dans un vaste territoire.

En décrivant, ordonnant et préparant avec diligence une typologie des diverses découvertes réalisées pendant la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, les chercheurs parvinrent à identifier plusieurs cultures et plusieurs styles distincts, et les études parlent maintenant de la culture Cupisnique, de la céramique de style Tembladera et Chavin, ou des pierres taillées du style Limoncarro.

Parmi les concepts importés du Vieux Monde par l'archéologie des Amériques, figure le présupposé que l'usage de la céramique est une précondition essentielle au degré le plus élevé de complexité qui définit une société. La terminologie suit la même proposition: dans les Andes Centrales, la longue période qui a précédé la diffusion de la céramique (vers 1200-1700 avant J.-C.) est connue sous le nom de période Archaïque, tandis que l'intervalle de temps qui sépare les premières

de planification et d'ingénierie allèrent indubitablement de pair avec le développement social et économique, par exemple l'usage de l'arrosage pour accroître le rendement des cultures, la formation d'unités sociales chaque fois plus grandes, et l'interdépendance croissante: pour résumer, avec les débuts d'une société complexe. Ainsi, les auteurs ont proposé de repousser le début de la période Formative dans les Andes Centrales à 3500 avant J.-C.

Si nous voulons considérer Chavin comme quelque chose de plus qu'un style de restes matériels, comme le système social qui produisit de tels objets et cohabita avec eux, nous devons d'abord faire des recherches sur le processus de formation de la société complexe la plus ancienne de la région des Andes Centrales, en commençant par les premiers pas qui menèrent à sa formation.

Les centres cérémoniels anciens furent construits par des sociétés agraires dans les fertiles oasis situés au bord de l'eau. De plus, ils servirent de lieu de rencontre sociale et à travers le rituel ils promurent

la cohésion sociale. Pendant le Formatif Ancien (vers 1700-1200 avant J.-C.) surgit une classe sociale avec plus de prétentions à la propriété et davantage d'habiletés spécialisées. En divers endroits, la compétition pour les ressources et les terres cultivables entraîna la création de centres cérémoniels plus grands et plus ostentatoires. La période suivante, le Formatif Moyen (vers 1200-800 avant J.-C.), vit se développer le style artistique et iconographique distinct associé postérieurement aux découvertes réalisées à Chavin de Huanter, et que l'on connaît maintenant comme le «style Chavin». Ici acquiert une importance spéciale une série de créatures mythologiques surnaturelles qui présentent des traits humains et animaux. Le Formatif Tardif (vers 800-400 avant J.-C.) est la période pendant laquelle le monde andin, avec le système de signification en vigueur

* Archéologue de l'Université de Zurich. Il a travaillé à divers projets archéologiques, comme celui consacré à Nazca-Palpa, de l'Institut Archéologique Allemand. Il est curateur d'art précolombien au Musée Rietberg de Zurich et a eu à sa charge l'exposition sur Chavin. Le texte que nous présentons ici fait partie du catalogue de l'exposition.

MARIANO MELGAR LE POÈTE DES YARAVIS

Marco Martos*

Le 12 mars 1815 le poète Mariano Melgar fut fusillé à Umarichi, Puno. Au lieu de continuer une carrière littéraire prometteuse, il choisit de s'enrôler dans l'armée rebelle dirigée par le brigadier Mateo Pumacahua et d'embrasser la cause de l'indépendance républicaine au prix de sa propre vie.

Les chercheurs sont d'accord pour signaler que le concept de Pérou en tant que nation n'est pas né dans la tête d'une seule personne, mais qu'il s'est formé peu à peu dans les esprits et les actes de nombreux individus. Même si la rencontre culturelle entre la civilisation espagnole et les civilisations autochtones fut un acte belliqueux, une guerre sanglante, c'est dans cette confrontation qu'est né et s'est transformé l'intérêt envers l'autre (espagnol, quechua, aymara ou mochica). En effet, le fait de partager une société qui n'existait pas avant et qui était en train de naître a bientôt provoqué l'apparition de femmes et d'hommes nouveaux, d'une société différente qu'on ne pourrait qu'appeler péruvienne. C'est donc à l'époque de la Vice-royauté que surgit et s'accroît le concept de Pérou.

Mariano Melgar est né à Arequipa en 1791 à une époque déjà turbulente. C'est le temps de la parution de la revue *El Mercurio Peruano* et aussi celui de la Société des Amants du Pays. Il a appris la culture classique grâce à des professeurs exceptionnels. Talentueux, il a été capable de traduire Ovide et Virgile avec aisance et dignité, comme l'ont fait savoir Germán Torres Lara et Alberto Tauro. Lors d'un voyage à Lima alors qu'il avait une vingtaine d'années, il entra en contact avec le milieu conspirateur de cette ville et c'est à ce à moment-là que le rythme de son existence changea. Il laissa de côté la vie religieuse qui lui aurait garanti une existence tranquille et se consacra à la vie civile. "A l'auteur de la mer", une ode qui a résisté à l'épreuve du temps, date de cette époque: "La mer immense vient tout entière, / On dirait qu'elle va engloutir le continent, / Elle ravive son courant, / Dans un bouillonnement éternel". Le texte, bien que réussi, n'est pas encore complètement original et aurait pu être écrit par un auteur né ailleurs.

Il existe une légende sur Melgar, que les chercheurs répètent ponctuellement et qu'il



Mariano Melgar.

convient de mentionner pour souligner la réputation qui l'entoure: on raconte qu'à trois ans il savait lire et qu'à huit ans il portait sa première tonsure. Ce qui est certain, c'est qu'il a suivi des cours de philosophie et de théologie, qu'il a travaillé comme professeur de latinité et de rhétorique, de physique, de mathématiques et de philosophie, tout

cela entre 1809 et 1813. Pendant qu'il vivait à Lima, pour tâcher de finir ses études de Droit, son inspiration s'accrut. A l'époque, Lima bouillonne de conflits. On discute à propos du Parlement de Cadix et l'attention se porte sur José Baquijano y Carrillo, un intellectuel très prestigieux qui, en 1781, était devenu une célébrité, lorsqu'au nom du

cloître de l'université il prononça un discours lors de la réception du Vice-roi Augusto de Jáuregui. Ce discours, à cause de ses idées dignement hautaines et opposées à la violence exercée par les autorités espagnoles, fut considéré séditieux. Melgar admire sincèrement Baquijano et lui écrit deux poèmes: "A la liberté" et "Au comte de Vista Alegre", qui n'est autre que Baquijano.

De retour à Arequipa il trouva que sa bien-aimée était distante, et quand la révolution dirigée par le brigadier Mateo Pumacahua éclata, il s'enrôla dans son armée en tant qu'auditeur de guerre. Il prit part à la bataille d'Umachiri en 1815, au cours de laquelle il fut fait prisonnier, et un tribunal militaire ordonna son exécution. Sans aucun doute, cette courte période de la fin de sa vie et la qualité de sa poésie ont contribué à accroître sa réputation, et il est reconnu non seulement comme un patriote de l'indépendance, mais aussi comme un poète d'une richesse très personnelle qui, grâce à une partie de ce qu'il a écrit —peut-être la plus importante, celle des *yaravis*—, a su véritablement toucher le cœur du peuple. Le nom de Melgar est associé à ce type de poésie populaire qui se lit et s'étudie dans les milieux académiques, mais qui vit surtout dans la mémoire des gens. Il n'est pas rare, les nuits de pleine lune à Arequipa, que des jeunes chantent et jouent de la guitare au pied d'un balcon en invoquant les jeunes filles d'aujourd'hui pour qu'elles ne méprisent pas les nouveaux émules de Melgar.

En essayant d'être objectif, on peut dire que la poésie de Melgar (qui a été publiée dans une édition critique) est, généralement, d'une qualité régulière, et il faut souligner qu'il s'agit d'un jeune qui, mort à 25 ans, commençait à peine à trouver une profonde originalité. La poésie péruvienne doit à Melgar les premiers poèmes dédiés à la femme et à une femme en particulier, la mythique Silvia, immortalisée dans ses vers déchirants. Melgar est un poète de formation classique

ODE À LA LIBERTÉ

Enfin libre et sûr de moi
Je peux chanter. Le dur frein s'est cassé
Je découvrirai ma poitrine
Et dans un langage pur
Je montrerai la vérité qui habite en elle,
Ma liberté civile bien comprise.

Écoutez : que les larmes cessent;
Relevez ces visages abattus,
Esclaves opprimés,
Indiens qui avec frayeur
Sans reconfort du ciel ni de la terre,
Avez été faits prisonniers sur votre propre sol.

Écoutez : sages patriotes,
Dont les lumières réduisaient le tourment
De regarder le talent
Toujours rempli d'injustices ;
Alors qu'il devrait être un directeur juste
Et soutien et splendeur du trône auguste.

Écoute, monde illustré,
Toi qui, scandalisé, as vu, ce monde
Sacrifié à toi
En trésor fécond,
Toi qui en ramassant l'or américain,
Te moquas du prisonnier et du tyran.

Despotisme sévère,
Horribles siècles, nuit ténébreuse ;
Fuyez. L'Indienne en pleurs,

Le sage méprisé, le monde entier,
Sachez que le mal a expiré et que nous avons
Fait
Le premier pas vers le bien tant désiré.

Chers compatriotes,
Écoutez aussi amis européens,
Vous nous avez vus divisés
À cause de désirs opposés,
Écoutez: que l'ancienne guerre se termine
maintenant,
Cette Terre offre plus d'amour que de
trésors.

Ça fait des jours qu'en Ibère
La liberté aimée
Est descendue entourée de lumière
Pour en finir avec la misère
Qui avait dominé pendant trois siècles
Notre malheureux sol natal.

Presque jusqu'au firmament
Le despotisme s'était érigé,
Et les pieds du colosse avaient ses ciments
Dans l'abîme.
Mais à quoi cela a-t-il servi ?
À faire plus de bruit dans sa chute.

La sainte liberté a marché sur sa tête:
Il s'est effondré,
La Terre a tremblé et effrayé

Tous les hommes ont pu revoir sa cruauté ;
Mais ils voient qu'il n'est maintenant plus rien
Sa statue immense se transforme en poussière.

[...]
Le peuple est félicité pour ses juges!
Compatriotes aimés
Que l'outre-mer a vu naître ;
C'est cela qui vous faisait peur!
Vous avez pensé: quelle farce!
Que l'homme Américain
Serait vindicatif, cruel, tyran!
Il n'en est rien. Notre seul désir
Était celui-là: qu'au magistrat juste
Rempli d'amour
Envers notre Patrie
Ascendants, parents, enfant, femme, tous
ensemble
Le pressent à être fidèle sur chaque point.
Ce sera ainsi et joyeux
Nous dirons: ma Patrie est le globe entier;
Frère, je viens de l'indien et de l'ibère,
Et les hommes glorieux
Qui nous gouvernent sont des pères généraux
Qui libéreront tous les hommes de leurs maux.

LE COURANT CRISTALLIN

Le courant cristallin
De cette rivière à fort débit
Prend de mes larmes
Plus d'eau que de sa source.
Il arrive à la mer, et il est évident
Que la mer, comme elle est très salée,
Le reçoit troublée
Essaie même de le repousser,
Pour ne pas goûter l'amertume
Que mes larmes lui ont donnée.



Mariano Melgar, *Poésies complètes*. Académie Péruvienne de la Langue, 1971. Cette œuvre a été rééditée en 2012 par le Gouvernement Regional d'Arequipa.

qui connaît bien la rhétorique latine et son passage difficile à la tradition espagnole. Son intérêt pour la fable vient peut-être de ce maniement efficace des thèmes et des rythmes, qui est renforcé à son tour par son intérêt pour la culture autochtone. Comme on le sait, la fable est l'un des genres les plus populaires de la tradition orale quechua, et sa permanence jusqu'à aujourd'hui parmi les personnes illettrées des Andes est un constat de son ancienneté et de la préférence que lui gardent les habitants. Melgar, comme José María Arguedas un siècle plus tard, a connu de près la tradition quechua, et ses fables mélangent tradition occidentale et tradition indigène. De plus, Melgar exprime dans sa poésie une grande sensibilité envers l'environnement, ce qu'on appelle parfois une attitude paysagiste, quoique dans son cas il ne s'agit pas de quelqu'un qui observe et admire la nature de l'extérieur sinon de quelqu'un qui, né dans un endroit précis, chante la nature sans la distance de celui qui est surpris. Melgar, comme peu de poètes, est lié à la terre qu'il connaît, dans laquelle il a passé la plus grande partie de sa courte vie accélérée, et où sa poésie repose et habite comme une flamme perpétuelle.

Le poète des *yaravis*

Nous allons maintenant apporter quelques précisions sur l'originalité des *yaravis* de Melgar. Ce mot est un nom générique qui fut employé pour la première fois par Mateo Paz Soldán dans sa "Géographie du Pérou" en 1868 et qui depuis a été adopté non seulement dans le milieu littéraire mais aussi parmi le peuple du Pérou. Melgar n'a jamais em-

ployé ce terme pour ses poèmes, mais la tradition a voulu que son mot soit lié pour toujours à ce mot sonore dont l'étymologie est quechua, en l'associant au "harahui" qui est un genre poétique d'origine inca. Melgar écrivait des chansons et les spécialistes en rhétorique espagnole connaissent les relations intriquées qui existent entre la chanson espagnole de Garcilaso, introduite au castillan par Boscán, empruntée à Dante, et la chanson provençale. Il est clair que dans la chanson espagnole il n'y avait aucune norme par rapport à la rime ni à sa disposition, et le nombre de vers de chaque strophe pouvait varier.

Sans aucun doute, ce genre de chanson était connu de Melgar, habitué à la diction espagnole qu'il connaissait bien grâce à son penchant pour la rhétorique. D'un autre côté, il est certain qu'il connaissait la tradition espagnole d'influence arabe, que l'archiprêtre de Hita emploie très bien dans ses *zéjeles*. Mais les chansons de Melgar, appelées plus tard *yaravis*, ont un goût différent, une muse qui n'est pas la castillane. Et il ne s'agit pas d'une question terminologique: les œuvres de Melgar ont une saveur différente qui fait qu'on les reconnaît parmi toutes celles de son époque. Mais le temps a voulu que le mot "*yaravi*" soit associé au nom de Melgar jusqu'à former une unité, comme les deux côtés d'une pièce de monnaie. Le fait que même aujourd'hui on lui attribue des textes de différents auteurs ou d'autres, anonymes, est une preuve de son énorme popularité. Si une nuit enchantée à Arequipa, quelqu'un chante un *yaravi*, il rend hommage à sa dame mais aussi à la mythique Silvia et à son chanteur Mariano Melgar,

dont les amours contrariés ont donné lieu à une poésie originale.

Notre poète, qui littérairement était né en plein Néoclassicisme, est notre premier écrivain romantique naturel. Il n'a peut-être pas su ce qui se passait avec les poètes romantiques allemands et anglais, mais il a sûrement été au courant de la présence du Romantisme en France. Melgar, quant au thème et au sujet, est le premier écrivain romantique non seulement péruvien mais probablement d'Amérique du Sud. Il n'est certes pas né de façon spontanée: sa manière d'être et son romantisme populaire, que nous pouvons relier à une tradition quechua, ont donné lieu à un nouveau produit plein d'originalité. Que ces poèmes aient reçu le nom de chansons et que plus tard ils fussent appelés *yaravis* est finalement secondaire, bien que nous ayons élucidé cet aspect car il n'était pas très connu. Melgar connaît bien le cœur populaire, l'expression directe caractéristique de la muse populaire au Pérou, aussi bien en quechua qu'en espagnol.

Les quelques œuvres quechuas de l'époque de l'empire Inca qui sont arrivées à nous, les célèbres "haravis", sont des chansons de guerre, de conflit, ou des chansons champêtres, ou des chansons d'amour.

Bien que différentes, elles ont en commun leur oralité, leur diction sonore, le choix des mots génériques, et on dit aussi une certaine tristesse, un point complexe difficile de prouver statistiquement puisque que pour certains l'origine de la tristesse vient de la chute de l'empire. Quoi qu'il en soit, même aujourd'hui, il y a une prédominance des chansons tristes dans le folklore d'Are-

quipa, et au cœur de ce folklore il y a une évocation permanente à Melgar.

Il y a donc des preuves pour affirmer qu'à l'aube de l'indépendance du Pérou il y eut un poète, Mariano Melgar Valdivieso, qui connaissant bien la tradition poétique espagnole, l'a employée à sa manière, et que celle-ci a ouvert la voie à sa liberté créatrice et ne fut pas une entrave à sa célèbre inspiration. Thématiquement, Mariano Melgar, avec cette poésie et d'autres similaires, fixe les ciments d'une tradition poétique péruvienne qui perdure jusqu'à nos jours, comme dans la première période de César Vallejo, celle des *Hérauts noirs*, dans la poésie vigoureuse de Mario Florián, dans la poésie épurée de Francisco Carrillo. Il s'agit fondamentalement d'une poésie amoureuse qui se préoccupe de fixer une atmosphère et un milieu rural et qui préfère les images et les métaphores empruntées à la nature. Ces poèmes, que Melgar a nommés chansons et que la tradition a ensuite appelé *yaravis*, parlent principalement d'amours contrariés et concrètement du moment où l'amoureux a presque perdu sa bienaimée, mais garde encore un brin d'espoir. C'est donc la douleur de la séparation déjà présente et sa confrontation avec l'improbable possibilité de renouer la relation amoureuse. Le symbole de la colombe qui personnifie la femme aimée est présent depuis longtemps dans la poésie quechua péruvienne et, où qu'elle apparaisse, les péruviens de notre époque vont faire le lien avec Melgar, notre premier poète républicain vraiment original.

* Ancien président de l'Académie Péruvienne de la Langue

SALAZAR BONDY RÉCUPÉRÉ

Guillermo Niño de Guzmán*

Approche de l'œuvre¹ d'une des figures les plus importantes de la Génération des années 50.

Cinquante ans après sa disparition, l'héritage de Sebastián Salazar Bondy (1924-1965) a commencé à être récupéré, après avoir été confiné, injustement, dans une sorte de limbe littéraire. Comme on le sait, cet écrivain aux multiples facettes fut un animateur notable de la vie culturelle péruvienne, mais il eut la mauvaise idée de mourir trop tôt, en pleine maturité créatrice. Poète, dramaturge, conteur, essayiste, critique et journaliste, Salazar Bondy a touché à tous les genres, impulsé par une énergie et une curiosité débordantes, attitude qui contrastait avec son aspect chétif et une santé fragile, ce qui ne l'empêcha pas de se maintenir actif jusqu'au jour-même de sa mort, alors qu'il avait 41 ans.

Membre notable de la Génération des années 50, ce fut un talent précoce. Avant d'avoir 20 ans il avait déjà publié deux recueils de poèmes, *Rótulo de la esfinge* [Enseigne du sphinx] et *Bahía del Dolor* [Baie de la douleur], qu'il relégua plus tard dans l'oubli car il considérait qu'ils représentaient des exemples de sa veine lyrique naissante, qu'il continuera de cultiver avec une passion obstinée jusqu'à la fin de ses jours. Il convient de rappeler que Salazar Bondy appartient à une génération qui atteignit de très hauts niveaux dans la poésie hispano-américaine, avec des voix aussi remarquables que celles de Eielson, Sologuren, Varela et Belli. Dans ce contexte, ses apports furent peut-être moins éblouissants, mais il ne fait aucun doute que sa voix était authentique. Il est probable que son meilleur livre de poèmes soit *El tacto de la araña* [Le toucher de l'araignée], qui parut l'année de son décès.

Quand on examine rétrospectivement la situation, il résulte étonnant qu'une génération aussi brillante que celle de Salazar Bondy ait pu surgir dans le pays. N'oublions pas que le Pérou des années 40 et 50 était un milieu très peu propice aux arts et à la littérature. Il n'y avait pratiquement pas de galeries d'art ni de maisons d'édition, et choisir le métier d'écrivain ou de peintre était presque une folie car il n'y avait pas de stimulations, ni de possibilités de développer une carrière. Il s'ensuivit que plusieurs membres de la Génération des années 50 s'efforcèrent de chercher d'autres horizons, comme ce fut le cas pour Eielson, Szyszlo, Varela, Piquerias, Sologuren, Ribeyro, Loayza et Vargas Llosa, le benjamin du groupe, qui émigrèrent en Europe.

Salazar Bondy n'a pas traversé l'Atlantique (il le fera quelques années plus tard, une bourse l'amenant en France), mais il alla en Argentine, où il vécut dans l'effervescence créatrice de Buenos Aires pendant cinq ans. À son retour à Lima, en 1952, il fit preuve d'un travail infatigable, disposé à secouer ce marasme culturel qui prenait la ville en étau. Et il y parvint, d'abord dans le milieu du théâtre, en tant que dramaturge et critique, puis dans le journalisme, où il s'éleva comme l'une des plumes les plus influentes de son temps.

Comme l'a bien signalé Vargas Llosa, dans un pays où tout s'opposait à la vocation de l'écrivain, Salazar



Sebastián Salazar Bondy.

Bondy fut un «exemple étincelant» qui poussa beaucoup de jeunes à se consacrer à ce métier, même quand cela paraissait une chimère. Dans un de ses essais, le Prix Nobel se souvient de son mentor et ami avec des mots si éloquents que cela vaut la peine de les citer in extenso :

«Il n'y avait presque rien et il essaya de tout faire, il régnait autour de lui un vide affligeant et il se consacra corps et âme à le remplir. Il n'y avait pas de théâtre [...] et il fut auteur de théâtre; il n'y avait pas d'école ni de compagnies théâtrales et il encouragea la création d'un club de théâtre et fut professeur et même directeur de théâtre; il n'y avait personne pour éditer des œuvres dramatiques et il fut son propre éditeur. Il n'y avait pas de critique littéraire et il se consacra à faire le compte-rendu des livres qui paraissaient à l'étranger, à commenter ce qui était publié en poésie, conte ou roman au Pérou, et à encourager, conseiller et aider les jeunes auteurs qui surgissaient. Il n'y avait pas de critique d'art et il fut critique d'art, conférencier, organisateur d'expositions [...]». Il fut promoteur de revues et de concours, provoqua agitation et polémique sur la littérature sans cesser d'écrire des poèmes, des drames, des essais et des récits, et continua ainsi, sans relâche, se multipliant, étant à la fois cent personnes distinctes et une seule passion [...]. Qui, dans ma génération, oserait nier combien fut stimulant et décisif

pour nous l'exemple de Sebastián? Combien parmi nous osèrent tenter d'être des écrivains grâce à la puissance contagieuse de son exemple? ».

Un autre aspect de l'œuvre de Salazar Bondy, la narration, n'a pas reçu l'attention qu'elle méritait. Son premier livre de contes, *Naufragos y sobrevivientes* [Naufragés et survivants], parut en 1954, l'année au cours de laquelle ses compagnons de génération Enrique Congrains et Carlos Eduardo Zavaleta publièrent *Lima, hora cero* [Lima, heure zéro] et *La batalla y otros cuentos* [La bataille et autres contes] (l'année suivante, Julio Ramón Ribeyro débute avec *Los gallinazos sin plumas* [Les charognards sans plumes]). C'est-à-dire qu'il fut l'un des initiateurs du courant néoréaliste qui renouela l'art de raconter au Pérou.

Le phénomène des migrations paysannes vers la capitale et les conflits sociaux qui s'ensuivirent changèrent le panorama urbain. Ces circonstances eurent des répercussions sur la vision des jeunes qui faisaient leurs premières armes littéraires. Salazar Bondy resta attentif à la transformation qui altérait la dynamique de la ville, mais, malheureusement, il n'aborda pas cette riche thématique dans ses fictions.

Néanmoins, sa vigueur narrative resta vive, comme on peut l'apprécier dans *Pobre gente de París* [Pauvres gens de Paris] (1958), qui n'est pas une simple collection de contes mais un

ensemble harmonieux. En réalité, il s'agit d'un livre unique dans la littérature péruvienne, car il propose une structure novatrice dans laquelle les péripéties du protagoniste s'intercalent entre des récits indépendants qui complètent et amplifient les résonances du thème central: le désenchantement des latino-américains qui, attirés par le mythe de Paris, finissent par succomber comme des mites face à la lumière. Il est dommage que Salazar Bondy n'ait pas exploité davantage ses dons de conteur, bien qu'il se soit laissé tenter par le roman, genre dans lequel s'inscrit *Alférez Arce, teniente Arce, capitán Arce...* [Le sergent Arce, le lieutenant Arce, le capitaine Arce...], texte qui resta inachevé (édition posthume: 1969).

Un an avant de mourir, l'écrivain produisit un essai lucide et destructeur: *Lima, la horrible* [Lima, l'horrible] (1964), titre qui renvoyait au qualificatif implacable dont le poète César Moro avait taxé la capitale. Il y donna une image controversée de la Ville des Rois et démantela sa légende d'Arcadie coloniale. Plus encore, il dénonça les abus d'une classe sociale qui se croyait maîtresse du pays et s'en prit au poids mort du créolisme, bouillon de culture de l'injustice, de la discrimination et de l'informalité. Le livre n'a rien perdu de son actualité, bien que la ville ne soit plus la même. Ses jugements, pertinents et catégoriques, annoncent avec clarté le chaos qui domine de nos jours. Pour finir, nous dirons que Salazar Bondy fut un journaliste de valeur, un des meilleurs dans l'histoire de la presse nationale, habile non seulement en critique littéraire et artistique, mais aussi en analyse politique. Rien ne lui était étranger. Subtil et combatif, il ne fuyait pas la polémique. Sa vivacité et sa curiosité étaient sans limite, comme le corroborent les articles récupérés pour *La luz tras la memoria* [La lumière après la mémoire] (édition en deux tomes de Alejandro Sustú; Lápiz, 2014), qui éblouissent par leur prose agile et incisive, de même que par leur perspicacité et leur rigueur interprétative.

Sebastián Salazar Bondy décéda le 4 juillet 1965, date à laquelle fut publié son dernier article (un commentaire du roman *Los geniecillos dominicales* [Les petits génies du dimanche], de Julio Ramón Ribeyro). Il mourut les armes à la main: il était en train d'écrire une chronique dans la salle de rédaction de la revue *Oiga*, où il travaillait alors. Selon son ami Francisco Igartúa, directeur de la revue, il fut foudroyé par un arrêt cardiaque après avoir écrit cette phrase: «Comme la vie serait belle si elle avait une musique de fond».

1 Sebastián Salazar Bondy. *La luz tras la memoria* [La lumière après la mémoire]. Articles de journaux sur la littérature et la culture (1945-1965). Lima, Lápiz Editores, 2014. De novembre 2014 à avril 2015, la Maison de la Littérature a présenté l'exposition «Sebastián Salazar Bondy. Monsieur le vautour revient à Lima».

* Il a publié les livres de récits *Caballeros de medianoche* [Chevaux de minuit] (1984), *Una mujer no hace un verano* [Une femme ne fait pas un été] (1995) et *Algo que nunca serás* [Quelque chose que tu ne seras jamais] (2007).

FELIPE HUAMÁN POMA DE AYALA, UN CLASSIQUE PÉRUVIEN LES QUATRE SIÈCLES DE LA NOUVELLE CHRONIQUE

Carlos Aranibar*

Il y a quatre cents ans Huamán Poma¹, fils des Andes vagabond et contestataire, nous laissa un témoignage en images et en mots sur les maux que l'invasion européenne amena à sa patrie et sur la misère d'une race soumise, dans *Nouvelle chronique et bon gouvernement*, dont le visiteur peut aujourd'hui admirer les dessins. Son œuvre hiberna dans l'obscurité de lointaines archives à Copenhague, jusqu'à ce que Paul Rivet la publiât à Paris en 1936. Depuis lors, après des essais pionniers comme ceux de Richard Pietschmann ou José Varallanos, la célébrité de l'historien indigène ne cessa de croître. Il suffit de mentionner, entre autres nombreuses études, celles de Rolena Adorno et Raquel Chang-Rodriguez ou encore le résumé critique inégalé de Pablo Macera. Et les remarquables recherches en cours comme celles du docteur Alfredo Alberti, qui révèlent des documents inédits que les spécialistes commencent déjà à étudier.



1 L'auteur de cet article préfère écrire avec un "h" Huamán Poma, en raison de critères de phonétique quechua. D'autres auteurs préfèrent utiliser le "g", comme le faisait lui-même le chroniqueur.

Dans le passé furent mis en question avec une certaine myopie la valeur historique de la *Nouvelle Chronique*, son quechua-espagnol hybride, ses contradictions et ses insignifiantes erreurs de chronologie. Aujourd'hui l'image de Huamán Poma (HP), témoin à charge de l'oppression coloniale dans la vice-royauté péruvienne, absent des places municipales, sans buste dont il n'a point besoin, se distingue aussi bien dans des analyses érudites que dans diverses institutions, de joyeux centres sportifs et des adminicules populaires, qui tous en font une icône de l'héroïsme civil dans notre histoire nationale.

HP est une sorte de Don Quichotte andin dont les rêves et les échecs, les aventures et les afflictions, nous sont contés par un Sancho de province rustique et malin. Un Don Quichotte qui, plume à la main, dévoile l'hypocrisie et arrache le masque de la vieille et exclusive législation espagnole des «deux républiques» —la république des indiens, base économique de la nouvelle pyramide sociale dont le sommet était la république des espagnols, qui se nourrissait d'une multitude et vivait de son travail—. Avec une subtilité de psychologue avant la lettre mais une voix sévère, HP condamne les mille visages de la domination coloniale: l'indigène outragé, le tribut imposé de façon capricieuse, le conquérant sans loi et sa convoitise sans frein, le *yanacona* assigné à n'importe quel maître espagnol, le travail forcé dans les mines, le rassemblement dans des villages pour faciliter le comptage et le contrôle fiscal du paysan andin, le service compulsif dans les *tambos* (sortes de caravansérails), les courriers, les chemins, la construction de temples et de maisons pour les espagnols, le commerçant extorqueur, le pot de vin et la corruption devenus des mécanismes de cohabitation, le testament falsifié, le greffier qui légalise l'usurpation de terrains et de biens, le *curaca* (chef d'un clan d'unités familiales) adulateur et complaisant, la femme indigène prostituée et concubine, les mauvais prêtres avides et sensuels, les ordres religieux qui annoncent la bonne nouvelle qui séduit HP —dévot sincère de la Vierge au Rocher, qui se cache dans quelque paragraphe sous le nom de Cristobal=celui qui mène au Christ et León=poma lion, en quechua— mais que ceux-ci trahissent chaque jour...

S'il ne dépassait pas le niveau stérile des lamentations, HP serait un



mécontent de plus. Mais il franchit le Rubicon et, obsédé par un schéma clair de changement social —le «bon gouvernement»— il nous propose une amélioration qui résout le problème qu'il dénonce et qu'il adoucit souvent par une plaisanterie ou une bêtise qui rabaisse la vexation coloniale au niveau du ridicule. Les grands critiques sociaux ont été de grands humoristes. A la différence du *castigat ridendo mores* (punit les coutumes en riant) selon Horace, qui extrait une censure de la plaisanterie, la critique aux airs de plaisanterie est une condamnation déguisée en satire, comme par exemple *Das Narrenschiff* de Brant (La Nef des fous, 1494) ou *Moriae encomium* d'Érasme (Éloge de la folie, 1511). Tel est le dénominateur commun des grands

moqueurs de cette tribu jamais superflue d'alchimistes qui transforment le solennel en caricature, clan cordial et joyeux d'Aristophane et Ménandre, Plaute et Térence, Chaucer, Boccace et Arétin, Cervantès, Quevedo et Rabelais, Voltaire et Swift, Twain et Gogol...

Depuis un tel mirador, presque furtif, HP a beaucoup à nous donner. Il allie, sans conflit, le côté acerbe d'une critique sociale tourmentée à l'élégance du petit ton moqueur, qui nous surprend et nous assaille à n'importe quel moment. Par exemple, si on va à la page 550 de *Nouvelle chronique* on sera enchanté par la conversation affabulée du couple espagnol qui discute du futur prospère de leur progéniture: ce qu'imaginent les chrétiens espagnols

qui ont beaucoup d'enfants», dialogue à la structure scénique et au comique souriant notoire, un parmi tant d'autres qui dénotent le sens aigu de l'humour de HP. Visibles dans de nombreux passages, ils n'ont pas reçu l'attention qu'ils méritaient. Chaque *quid pro quo* idiomatique (HP 397), des sermons bilingues et parodiques (624-626), des bavardages d'esclaves noirs, de «mauvaises réprimandes et menaces» (726), des dialogues et des conversations (728-740) mériteraient tous qu'on s'y attarde. Ou encore des moqueries caustiques à propos de faux «bacheliers» vantards, de «licenciés» et de «Messieurs». Ou Untel, maire indigène d'une communauté, qui aux heures prévues répartit une demi portion de vin aux femmes, une entière aux hommes... et termine sa tâche caritative un peu moins assoiffé mais un peu plus saoul que le groupe entier, etc.

Si certaines lectures sont un tapis magique qui nous conduit en des lieux exotiques et en d'étranges labyrinthes lors de ce voyage risqué dans le temps que nous appelons histoire, le lecteur exigeant percevra ces dialogues comme des oasis dans lesquels, oubliant qu'elles et affectations, il peut s'abreuver de l'eau de source qui émane de ces miniatures de saveur à la Huamán Poma, qui nous offre hyperbole, imitation, moquerie et humour, sans jamais arriver à la virulence ou à l'opprobre.

Nous acceptons souvent ce qui est évident sans le remarquer, nous avons l'habitude de ne pas nous arrêter sur ce genre de passages. Prisonniers de la raideur et de la sagesse, climat habituel de la chronique des Indes, nous ne comprenons pas et nous mettons au rebut les tirades burlesques de HP. Une anthologie amène de ces mini-textes est possible. Même pour le lecteur habitué, ils constituent un souffle d'air frais qui oxygène l'atmosphère fabriquée des chroniqueurs contemporains. Sans *El camero* [Le veau] du colombien Rodríguez Freyre —qui anticipe les *Traditions* de Ricardo Palma et où il n'est pas facile de distinguer l'anecdote, le ton sarcastique, la calomnie et le



ragot— et des morceaux festifs qui, ici ou là, s'insinuent dans la chronique mésoaméricaine de Bernal Dias et celle du père Aguado, les chroniques andalouses de Borregán ou de Nuñez Cabeza de Vaca, régnent incorrigible, le nouveau lecteur accueille avec plaisir les petites plaisanteries qui allègent la tessiture dense des chroniques. Il n'est pas commun d'y trouver des passages légers au manque de civilité comme ceux de HP. Bien que l'intelligence —mais pas la médiocrité— et la bonne humeur fassent toujours bon ménage, le coefficient intellectuel élevé de HP ne fait aucun doute. Mais célébrer ces passages comme s'ils étaient des échantillons volatiles de finesse et de vivacité, c'est passer à côté de quelque chose et rester en-dehors.

Où que l'on regarde, aucun lit de Procuste ne convient à l'œuvre très originale de HP, *odd man* des récits des Indes. Ce n'est ni une lettre au roi, ni une chronique d'un membre du personnel. Ce n'est pas non plus un texte élogieux qui flatte le pouvoir, ni un discours produit de l'acculturation face au fait irréversible de l'invasion européenne, sorte de cataclysme social qui freine l'évolution des cultures du Nouveau Monde en une irruption violente que des auteurs comme Hamilton, Lipschutz, Todorov, Adorno, Séjourné, de Beer, Magasich-Airola, Amado, Chomsky, Greenblatt, Izard,

voient comme l'une des plus grandes tragédies de l'histoire. Séisme qui, renversant les traditions et les hiérarchies séculaires, dans un «monde à l'envers» dans lequel «il n'y a plus de remède», provoque un grand désordre à l'émulation et à l'individualisme dévastateurs, philosophie arriviste du «vive le vainqueur!», qui anéantit et met à terre des liens communautaires de millénaires d'histoire andine, *minca, aini, mita, ranti*, travail solidaire et d'autres formes d'entraide. Cette «chronique métisse» —comme l'appelle Chang-Rodríguez avec une simplicité enviable— est une arme de protestation, une critique courageuse et âpre qui appelle chat un chat, et le recours éventuel au cocasse et au risible atténué la plainte en un pieux drainage qui transforme l'impotence en sourire.

La chronique de l'invasion ibérique est une fusion synergique de vérité-fantaisie, histoire romancée qui aspire à légitimer la conquête et évite le *mea culpa*. *Nouvelle chronique* fleurit aux antipodes de cela. Mais HP ne manque pas de fantaisie non plus. Comme notre impeccable et inimitable Garcilaso, HP s'invente et s'octroie une mère de la caste noble. Il se dit «prince» —plus que principalement— relatif à la maison dynastique des *yaros* de Huanuco, ce qui est à démontrer. Mais ses machinations littéraires, plus ingénieuses que troubles, ne

cachent pas sa perception aigüe du statut colonial et n'affaiblissent pas son optique chauviniste. Il raconte d'un ton élégiaque le massacre de 1532 à Cajamarca.

Il affirme, catégorique, que ni Pizarro ni Toledo ne donnèrent carte blanche pour tuer un roi andin. Il juge les nouveaux maîtres comme des intrus *mitimae* de Castille: les propriétaires légitimes de la terre sont ceux à qui dieu l'a remise en premier. Il montre une véritable compréhension et de l'empathie pour la condition misérable des esclaves noirs. Il fait les louanges du chef Lautaro pour sa résistance tenace pendant la guerre d'Arauco, et il baptise de son nom un des chiens fidèles qui l'accompagnent lors de son pénible voyage final à Lima, qu'il imaginait être la résidence du propre roi Philippe II...

Pétrarque dit que «*cosa bella è mortal passa e non dura*». Peut-être que l'éternité de l'être humain, passager en transit, consiste à peine en trois ou quatre générations. HP, en plus de son expérience vitale, s'abreuve de l'eau limpide émanant des levres paternelles et de ses grands-parents. Et quand il nous raconte les coutumes et les croyances, les fêtes et les enterrements, les chansons et les danses des multiples ethnies du temps de l'Inca, il nous semble écouter la rumeur d'un ancien guide qui nous parle de

choses familières, dont l'éloignement et l'absence augmentent la mélancolie aigre-douce du bien perdu.

Les grandes œuvres survivent aux hommes. Les artistes anonymes du paléolithique disparus, il reste la Vénus de Willendorf, les peintures rupestres d'Altamira ou d'Ajanta. Et il y a les Pyramides, Stonehenge, Machu Picchu, Teotihuacán. Sans Euclide, nous continuons à étudier la géométrie. Il n'y a plus Shakespeare, mais subsiste *Le Roi Lear*. Michel-Ange n'est plus, mais il y a la Chapelle Sixtine. Il n'y a plus HP, mais son cri dans le désert, lançant et aux accents de Caton, nous parvient encore depuis la profondeur des temps.

Si chaque être humain a quelque chose de Platon ou d'Aristote, outre des nuances rhétoriques, il y a deux types de discours: a) l'aristotélicien, qui marche à pied et au ralenti suivant une chaîne grise qui enchaîne syllogismes et méandres et b) le platonicien, qui avance en ligne droite et vole d'images en images qui simulent couleur et mouvement. Le discours de HP est du second type, mais à chaque pas il lie concept et dessin. Dans cette perspective, ses illustrations ne sont pas, comme on a l'habitude de le dire, des ajouts graphiques à un texte écrit. Au contraire, le texte met l'image originale au premier plan pour l'expliquer. HP veut absolument attirer le futur lecteur davantage par les yeux que par la tête. Si le calme raisonnement d'un écrivain parle de près et à l'oreille de l'intelligence, l'intuitif touche tout de suite le cœur. Pour utiliser une métaphore un peu rustre, HP nous attrape et nous enveloppe avec l'image, *acto primo* en flash instantané, avant l'explication écrite, repensée et tardive. HP met ensemble texte et image et, comme dans le pile ou face d'une vieille médaille, il nous donne deux versions parallèles: des dessins pour l'analphabète, des lettres pour celui qui sait lire. Si le lecteur perspicace fait le lien et restitue leur unité sémantique, c'est la cerise sur le gâteau!

Le maître Raoul Porras Barrenechea disait que l'injustice semble moins dure quand il y a une voix virile qui la dénonce et la condamne. C'est ce que fait l'indigène HP. C'est ce qu'il a fait, plongé dans une époque ingrate de cette biographie collective complexe et aimée, ininterrompue dans le temps et tellement nôtre, que nous appelons Pérou. Après les avant-dernières ombres de la nuit qui, blessées par les rayons de l'aurore, se replient et fuient, la torche allumée par HP ressemble à un cône scintillant qui, comme un *fiat lux* renoué, illumine la caverne de Platon de notre nationalité.

Il y a quelques décennies, nous discutons, avec Blanca Varela et Abelardo Oquendo, sur des auteurs péruviens afin de les faire éditer par le Fonds de Culture Économique, que Blanca dirigeait à Lima. Ils avaient déjà quatre as: Garcilaso, Mariátegui, Vallejo, Arguedas. Comme il n'y a pas de mauvais cinquième, j'ai suggéré Huamán Poma. Ils acceptèrent. Je revivais déjà sa frimousse coloniale baroque peinte d'amertume et de violence, de tristesse et de tendresse. Dans un prologue grisâtre d'il y a un demi-siècle j'ai osé juger HP, le considérant comme un Las Casas indigène passionné, conflictuel et rude, et j'ai dit de son livre qu'il était «l'un des plus importants» écrits au Pérou. J'ai l'honneur de me rectifier aujourd'hui: «c'est le livre le plus important jamais écrit au Pérou».

* Il est l'un des plus importants historiens péruviens de la seconde moitié du XX^e siècle. La Bibliothèque Nationale du Pérou publie cette année son édition monumentale annotée de la *Nouvelle chronique* et *bon gouvernement*.



Promenade de l'auteur.

Le Centre Culturel Inca Garcilaso du Ministère des Affaires Étrangères organise une exposition itinérante sur la *Nouvelle chronique*

L'exposition reproduit intégralement, bien qu'en changeant les dimensions originelles, les 398 pages avec dessins du manuscrit, qui sont intercalés dans l'œuvre avec 800 pages de textes. Rolena Adorno signale sur l'importance de ces dessins: «Si le lecteur s'arrête sur chacun des 398 dessins et lit les textes en prose qui les accompagne, il lui résultera évident que cette méthode —où le texte visuel précède le texte verbal— fut pour Guaman Poma non seulement son système de composition mais l'essence même de son œuvre. Les images antérieures, dramatisent et présentent les contenus du livre; ils constituent le texte primaire de l'œuvre, pas les «illustrations secondaires» [...] Le lecteur qui observe ces différences appréciera le fait que les dessins dictent le cours et le contenu de l'exposition et que les espaces qu'il assigna aux compléments en prose restreignirent l'extension du contenu verbal qui pouvait être communiqué. L'exposition rend hommage à Guaman Poma et à son œuvre exceptionnelle, source particulièrement précieuse pour la recherche sur la civilisation andine et plaidoyer courageux et radical contre les abus exercés sur les pauvres et les faibles «sur leur terre», au milieu des transformations profondes et douloureuses qu'expérimentait le Pérou de son époque.

BRUS RUBIO CHURAY L'AMAZONIE SANS LIMITES

María Eugenia Yllia*

Une réflexion sur l'œuvre de l'artiste huitoto-murui, né en 1983 dans la communauté de Paucarquillo, à Loreto.

S'il existe une caractéristique qui redéfinit les paramètres des arts plastiques contemporains, c'est la mobilité sociale et la possibilité des artistes de subvertir la notion de périphérie. La peinture de Brus Rubio Churay incarne cette condition et non seulement parce qu'il s'agit d'un genre artistique redimensionné hors de son contexte, sinon parce que son répertoire habituel, composé d'entités, d'êtres mythologiques et épiques de la tradition culturelle huitoto-murui s'est enrichi de l'imaginaire, de personnages et d'éléments qui rendent compte de la dynamique culturelle qui l'entoure.

L'artiste, qui fait étalage de son audace en tant que chasseur visuel, a inclus dans ses œuvres récentes des détails de sa cartographie personnelle. Lima et Paris, qui conforment son itinéraire artistique, sont des lieux de situations, de rencontres et de confrontations esthétiques présentes dans sa peinture. Rubio Churay nous montre dans *Passport amazonien* un ensemble d'œuvres osées qui rendent exotique le paysage parisien en entourant la Tour Eiffel d'un décor amazonien paradisiaque et exubérant. La présence de deux «pucuneros», ou souffleurs de sables, redéfinit un symbole de la modernité occidentale grâce à des symboles régionaux, et en même temps dote d'une nouvelle dimension l'aspect local en transformant Paris en une ville tropicale. La marque délibérée de lumière et de couleur qui inonde le ciel parisien attire l'attention, ainsi que les animaux qui peuplent toute l'œuvre: toucans, perruches et dauphins roses soutenus par deux enfants, et d'autres qui dansent autour d'une Seine transformée.

Un élément clef récurrent dans ses œuvres est l'insertion de son autoportrait. Rubio Churay se montre avec des habits occidentaux et une couronne faite de plumes de perroquet, un objet traditionnel qui fait allusion à son ethnie huitoto-murui, qu'il porte avec fierté comme s'il s'agissait de son vrai passeport. Le métissage des vêtements est une analogie de l'identité hétérogène des indigènes actuels ainsi que des relations complexes que ce thème suscite à l'intérieur des communautés traditionnelles connues de l'auteur.

Dans le même style il présente *R+ikai, arriver en force*, où un groupe énergique d'indigènes, avec du «mitayo» ou du gibier, des feuilles, des fruits et d'autres aliments typiques des fêtes traditionnelles du peuple huitoto-murui, pose devant le Palais du Gouvernement sur la Plaza Mayor de Lima. Faisant appel encore une fois à l'autoportrait, l'artiste apparaît avec le corps peint



R+ikai, arriver en force



Invitation



Passport amazonien

de «jidoros» ou «huito» (genipa americana) et une couronne de plumes. Il s'agit d'un discours visuel qui met en valeur le respect et la défense de la citoyenneté à travers la rencontre interculturelle, dans une ambiance festive et harmonieuse. La présence d'enfants qui flottent comme des petits anges dans le ciel laisse entrevoir une caractéristique qui a accompagné et enrichi son langage plastique: l'appropriation d'éléments visuels de l'art occidental.

Dans *Invitation*, la présence de trois huitotos qui dépassent littéralement les limites du cadre zigzagant montre un thème qui l'a toujours intéressé en tant que créa-

teur: la peinture comme un moyen de représentation, et les expositions comme des espaces de rencontre sociale et de légitimation des artistes. L'allusion à la nation est éloquent grâce au drapeau péruvien et au blason, dont les éléments ont été remplacés par d'autres de nature amazonienne: une couronne huitoto et une corne d'abondance d'où sortent non pas des monnaies mais des poissons, en faisant allusion à un autre type de richesse. La peinture est soutenue par des atlantes enfantins pour lesquels l'artiste emploie une fois de plus des conventions de l'art occidental. L'ensemble est accompagné d'une femme qui

regarde le spectateur, soutenant un verre à vin, et d'un photographe qui capture la scène, personnages typiques des vernissages que Brus capture dans sa toile. La végétation inonde les murs de la galerie, et les symboles géométriques huitoto-murui qui se déplacent sur le sol sont une métaphore de ce qui se passe dans l'art contemporain: l'Amazonie n'est pas seulement un espace géographique mais aussi une façon différente de regarder le monde.

* Licenciée en Histoire de l'Art, avec des études de Maîtrise en Anthropologie et Muséologie et Gestion Culturelle. Le Centre Culturel Inca Garcilaso du Ministère des Affaires Étrangères a organisé récemment l'exposition «Passages. De Paucarquillo à Paris, aller-retour».

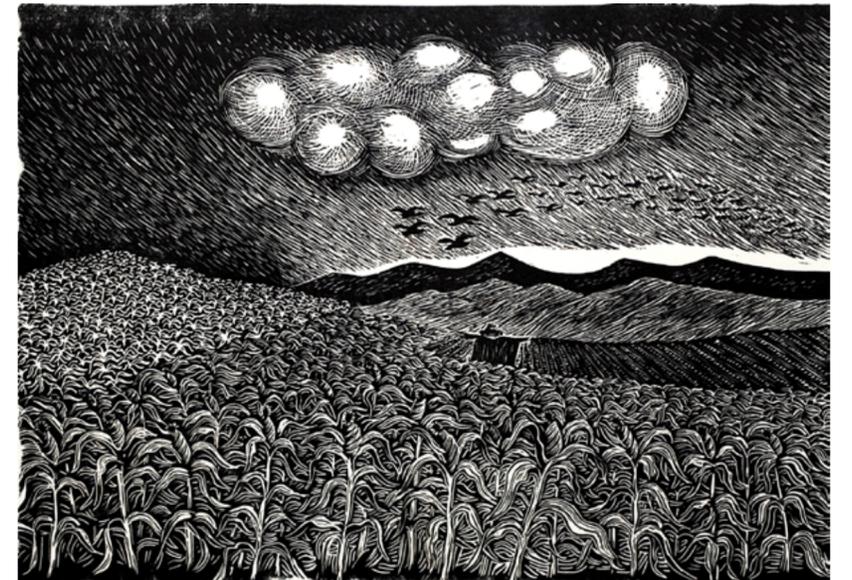
BERNASCONI OU L'ART DE LA GRAVURE

L'œuvre graphique du remarquable artiste liménien est réunie dans une rétrospective

«L'indigénisme, sans aucun doute, a marqué le début d'un chapitre particulier dans l'histoire de la gravure latino-américaine. À côté des estampes xylographiques de José Sabogal, Julia Codesido et Camilo Blas, se distinguent celles d'autres artistes, comme Teófilo Allain, Domingo Pantigoso ou Julio Camino Sánchez qui, croyons-nous, ont atteint le plus haut niveau de leur production dans cette discipline, même s'ils étaient surtout considérés comme des peintres.

Et il existe d'autres graveurs remarquables qui ont développé une œuvre xylographique mémorable, tels que Jorge Ara, Joel Meneses, Félix Rebolledo et Alberto Ramos. Parmi les plus jeunes, on peut citer Martin Moratillo, Marco Albuquerque, Israël Tolentino et Luis Torres.

Et parmi eux, Carlos Bernasconi (Lima, 1924), qui se consacre à la gravure depuis plus de soixante ans, se distingue grâce au côté prolifique de son travail, à sa diversité thématique et à ses innovations techniques, comme par exemple son apport à la gravure en couleur. L'exposition anthologique de son œuvre xylographique a confirmé son importance pour l'histoire de la gravure péruvienne et corrobore aussi la façon dont elle sert de lien entre la xylographie de thématique indigéniste et celle des remarquables graveurs contemporains — dont certains travaillent exclusivement le gravure sur bois— fidèles à un courant figuratif depuis la deuxième moitié du XX^e siècle».



Epouvantails, 1976.

* Extrait de l'essai de Mario Munive dans le catalogue *Carlos Bernasconi, Anthologie xylographique 1953-2015*, Lima, Institut Culturel Péruvien-Nord-américain, 2015.



Muletier, 1977.



Le tronc, 1955.



Urbains, 2011.

FRANCISCO LOMBARDI UN PARCOURS

Ricardo Bedoya*

Le célèbre cinéaste péruvien reçoit le Prix National de Culture. Nous allons revoir ici sa filmographie.

Francisco Lombardi (Tacna, 1949) est un des seuls cinéastes qui a réussi à avoir une carrière stable au Pérou. Son parcours commence en 1974 et se poursuit jusqu'à nos jours: en 2015 *Deux baisers (Troika)*, son dix-septième film, arrive dans les salles. Cette continuité assure la visibilité internationale de son œuvre et permet que certains de ses films soient projetés dans d'autres pays et obtiennent des récompenses dans des festivals divers. En 2014 il reçoit le Prix National de Culture du Pérou en reconnaissance de sa carrière.

Les débuts de Lombardi en tant que réalisateur commencent à la fin des années soixante, alors qu'il étudie à l'École de Cinéma de Santa Fe et à l'Université de Lima dans le cadre du Programme de Cinéma et de Télévision. Parallèlement, il travaille comme critique de cinéma pour le journal *Corneo* et dans la revue *Parlons de cinéma* à partir de 1968.

Grâce aux mécanismes légaux de développement du cinéma péruvien créés par une loi en 1972, il réalise des courts métrages avant son premier long métrage, *Mort à l'aube* (1977), une chronique sur l'atmosphère qui entoure les dernières heures d'un condamné à mort qui va être fusillé. Inspiré d'un crime réel, cette coproduction avec le Venezuela décrit, dans un style de film choral, les représentants d'une administration de justice qui cherche un bouc émissaire, le dénommé «Monstre d'Armendariz», condamné par la frivole et indolente société liménienne des années cinquante à un lynchage «légalisé» à cause de sa condition de paria social.

Les amis (1978), son deuxième film, intègre *Contes immoraux*, eux-mêmes composés de trois autres films. En 1980 il réalise *Mort d'un magnat*, dont le point de départ narratif s'inspire, sans le mentionner, de l'assassinat de Luis Banchero Rossi, un homme d'affaire de l'industrie de la pêche dans les années cinquante et soixante.

Le réalisateur, dès ces premiers titres, montre clairement que son principal intérêt narratif est centré sur l'observation de petits groupes de personnages qui se débattent dans des espaces fermés, parfois asphyxiants, transformés en micro-cosmos. Ce sont des laboratoires dramatiques qui reproduisent métaphoriquement les tensions qui s'agitent à l'extérieur. Lombardi est un narrateur qui se préoccupe de la clarté d'une exposition vectorielle et nette. Il fait particulièrement attention à la direction des acteurs, dont la présence et la corporalité nourrissent la fiction des personnages. Des acteurs comme Gustavo Bueno, Jorge Rodríguez Paz, Gianfranco Brero, Diego Bertie, Wendy Vásquez, Paul Vega ainsi que Gilberto Torres et Aristóteles Picho, ces deux



Francisco Lombardi.

derniers décédés, sont des noms importants de son cinéma.

Ils incarnent des personnages confrontés à des crises intenses. Les films de Lombardi sont des registres de ces états critiques. C'est ce qui se passe dans *Maruja en enfer* (1983) et dans *La ville et les chiens* (1985), mais aussi dans ses films suivants, *La gueule du loup* (1988) —qui dramatise un douloureux épisode de la lutte contre le Sentier Lumineux— et *Tombs du ciel* (1990).

Ces crises trouvent une expression visuelle dans les mises en scène détériorées qui les activent. La laverie de bouteilles où a lieu l'action de *Maruja en enfer*, le milieu militaire de *La ville et les chiens* et *La gueule du loup*, ainsi que les espaces extravagants et marginaux de *Tombs du ciel*, sont des lieux qui font allusion aux climats morbides et aux vents décomposés qui ont frappé le Pérou dans les années quatre-vingts.

Ces lieux plutôt sinistres (une mention spéciale pour le travail photographique de Pili Flores Guerra) façonnent les tempéraments des personnages de Lombardi. Mieux encore, ils les fragilisent, les affaiblissent. Le lieutenant Gamboa dans *La ville et les chiens*, le jeune policier Vítin Luna dans *La gueule du loup* et l'écrivain Hugo dans *Les amis* sont des personnages lucides mais fragiles et délicats. Ils deviennent l'injustice des systèmes autoritaires qui les entourent mais une fragilité essentielle les empêche de se rebeller, et ils finissent par tomber dans la tentation de l'échec. Il n'est pas rare de trouver l'empreinte de la narration de Julio Ramón Ribeyro dans certains de ses films, surtout dans *Les amis*.

En 1994, *Sans compassion*, une version libre faite par Lombardi de *Crime et châtiment* de Dostoïevski, voit le jour et en 1996 *Sous la peau*, peut-être son film le mieux réussi.

La sombre histoire criminelle du film *Sans compassion* fait réfléchir sur la violence exercée au nom d'une idée absolue et perverse de la justice: une préoccupation en vigueur au Pérou au début des années quatre-vingt-dix, quand le pays s'effondrait à cause de la violence provoquée par les actions barbares du groupe maoïste Sentier Lumineux et par la réponse de l'armée. Le personnage principal, Ramón Romano (Diego Bertie), l'incarnation de Raskolnikov, est le portrait de ces jeunes gens qui, impatients à cause des faibles possibilités de développement personnel qu'offre le pays, ont choisi la violence.

Sous la peau, par contre, qui suit la tradition narrative d'un thriller écrit avec une précision chirurgicale par Augusto Cabada, est un «conte moral» sur la famille en tant qu'espace de silences complices et pose un regard pénétrant sur l'impunité encouragée par l'amnistie octroyée aux intégrants du groupe paramilitaire Colina, responsable d'exécutions extrajudiciaires.

Ne le dis à personne (1998) s'inspire du premier roman de Jaime Bayly. Sans être un projet personnel comme l'ont été les adaptations de *Maruja en enfer* ou *La ville et les chiens*, Lombardi ajoute à l'histoire originale, condensée par les scénaristes Pollarolo et Moncloa, des faits récurrents dans ses films: l'apprentissage émotionnel du personnage principal, les conflits suscités par

le rôle dissolvant des personnages féminins, la vision critique des standards de moralité de la bourgeoisie liménienne.

Le noeud dramatique du film met en présence le jeune garçon qui découvre le désir homosexuel et la loi symbolique et répressive du père. Malgré le douloureux parcours d'apprentissage et l'exposé de la perte de l'«innocence» du personnage, *Ne le dis à personne* est le film le moins critique ou incisif du directeur.

Pantaléon et les visiteuses (1999), une adaptation du roman de Vargas Llosa, est une fable amazonienne sur l'ascension et la chute. L'histoire du militaire Pantaléon Pantoja suit le parcours du personnage qui va de la parodie au drame et de la farce à la conclusion pathétique.

Le film polit le filon satyrique et humoristique du roman pour le mettre au service des préoccupations habituelles de son cinéma, comme le soutient Vargas Llosa lui-même. Pantaléon Pantoja est un personnage qui fait référence à d'autres personnages de Lombardi: ceux qui voient leur stabilité intime ou leurs relations personnelles détruites à cause d'une présence féminine perturbatrice et dissolvante.

Exceptés *Maruja en enfer* et *Papillon noir* (2006), dont les personnages principaux sont des femmes, les films de Lombardi préfèrent mettre en scène les comportements masculins. Ce sont des hommes qui entretiennent des liens de camaraderie et qui, soudain, affrontent les accès d'une intervention féminine qui met en péril la solidité de leur amitié. La femme, dans ses films, est imbue d'une sexualité problématique. Pan-

taléon finit par être sacrifié à cause de sa passion envers la Colombienne et, comme le lieutenant Gamboa de *La ville et les chiens* et Vítin Luna de *La gueule du loup*, il termine détruit par son institution: son échec est la conséquence de son désir pour une femme et de sa trahison aux règlements militaires.

Encre rouge (2000), une adaptation du roman du chilien Alberto Fuguet, est une histoire d'apprentissage mais aussi un portrait du monde des tabloïdes. L'histoire décrit la relation qu'entame un stagiaire en journalisme avec un rédacteur de faits divers vétéran. Certains éléments nous rappellent *La gueule du loup*: nous assistons au parcours d'un jeune homme qui découvre des failles dans sa vocation et finit par tomber dans la frustration. L'apprentissage du métier marche en parallèle avec la chronique d'une déception personnelle. *Encre rouge* est une chronique de la sordidité urbaine, source d'apprentissage de l'horreur quotidien.

Le parcours des journalistes qui couvrent les faits divers sanglants de la ville est filmé par une caméra mobile et agitée. L'écriture d'*Encre rouge* rompt avec la tradition cinématographique de Lombardi, basée sur des plans stables, la planification des champs visuels et des contre-champs, et le montage continu.

Le douzième long-métrage de Lombardi, *Des yeux qui ne voient pas* (2003) est aussi le plus riche et le plus ambitieux de toute sa filmographie.

Il retrace une fresque de nature «chorale» des derniers jours du gouvernement d'Alberto Fujimori (1990-2000). Pendant les 155 minutes que



Papillon noir (2006).



Tournage de Pantaléon et les visiteuses (1999).

dure la projection, on assiste à six histoires qui se déroulent de façon simultanée. Chacune d'entre elles dramatise les sentiments d'angoisse, de douleur ou de peur suscités par la retransmission des vidéos enre-

gistées par l'assesseur du président, Vladimiro Montesinos, ce qui met en évidence une corruption organisée depuis le pouvoir.

Il revient sur cet épisode de l'histoire péruvienne dans le film

Papillon noir (2006), une adaptation du roman *Grands regards* d'Alonso Cueto. C'est l'histoire d'une jeune femme qui voit sa vie détruite après l'assassinat de son fiancé, un crime politique contre un juge qui enquête sur la corruption institutionnelle. Le papillon noir de la vengeance pousse la femme vers une mission de châtiment et de sacrifice personnel. Lombardi, maître dans l'exercice du huis clos, ne parvient pas à trouver le rythme temporel ni l'aspect formel du *suspense* croissant requis par la trame.

Ses derniers films, *Un corps nu* (2008), *Elle* (2010) et *Deux baisers (Troika)* (2015) ont des points communs. La caméra se centre sur le confinement de quelques personnages et sur les conflits que suscite l'irruption d'une femme qui déclenche une crise au sein d'un groupe d'amis ou d'un couple. *Elle* et *Deux baisers (Troika)* sont des films de caméra, intimistes, où les conflits éthiques sont débattus avec un succès variable.

Dans sa période de maturité, Lombardi s'aventure sur de nouveaux chemins: il réduit la présence du dialogue en tant que support de l'action et fait confiance au pouvoir révélateur du regard. Dans *Elle*, le personnage interprété par l'acteur Paul Vega est suivi pendant 45 minutes par une caméra silencieuse. Dans *Deux baisers (Troika)*, les silences en disent plus que les mots.

Soyons attentifs au chemin que suivront ses prochains films.

* Critique de cinéma et professeur à l'Université de Lima. Il a publié *Le cinéma péruvien à l'époque digitale. Entourage, mémoire et représentations*.

SONS DU PÉROU

JULIO PÉREZ
QUIZÁ MAÑANA
(PLAY MUSIC AND VIDEO, 2015,
WWW.JULIO-PEREZ.COM)

Cette production discographique soignée, considérée par son auteur comme un matériel qui veut être un moyen d'exploration de sa vérité intérieure pour inventer la liberté, contient le plus récent travail musical de Julio Pérez, le chanteur et leader du groupe La Sarita, qui a une longue trajectoire dans le milieu péruvien grâce à son travail de rock-fusion. Ici, il s'attaque à ses anges et à ses démons personnels pour créer un disque chargé d'émotion et de substance évolutive, comme un témoignage de sa propre version de "l'art de vivre", pour le partager avec son public sans complexes ni pudeur. Cet auto-examen drastique est matérialisé par un son instrumental puissant qui a été produit avec soin par Manuel Garrido-Lecca. Celui-ci a créé sept thèmes de rock dramatique-romantique, comme l'appelle Julio Pérez, grâce au traitement des plans sonores, à la production de



timbres électroniques qui se joignent au violon et dans certains cas au violoncelle, et à un mixage qui travaille la voix comme un élément expressif en soi, en la fusionnant avec les différentes textures présentes dans le disque. Il ne faut pas chercher dans cette production des traces de rythmes, de timbres ou d'éléments de la musique péruvienne. Cette "vérité extérieure" va continuer à être une piste de travail pour La Sarita, un projet qui continue en parallèle. Par contre, on reconnaît l'empreinte de certains groupes emblématiques des années quatre-vingt-dix, comme Héroes del Silencio et spécialement Bunbury en ce qui concerne l'interprétation vocale, même si Pérez, depuis le début de sa carrière, a utilisé cette influence pour trouver sa propre façon de chanter. On peut entendre aussi les guitares électriques au contenu "presque métal", une percussion solide et quelques touches de rock progressif. Le disque a été enregistré à Lima, et mélangé et masterisé à Miami. Le disque inclut les paroles de toutes les chansons et des photos de Julio dans la Résidence San Felipe, probablement comme un symbole de l'attraction que le compositeur exerce sur les habitants de cette ville de Lima multiple, segmentée et pluriculturelle.

INCA SON
DISCO DE ORO
(PLAY MUSIC AND VIDEO, 2014,
WWW.INCASON.COM)

César Villalobos Leiva, originaire d'Ascope, La Libertad, fondateur et directeur créatif du groupe Inca Son, a émigré, comme de nombreux péruviens

dans les années quatre-vingts, aux États-Unis où il travaille depuis lors dans un groupe de musique et de danse aux racines péruviennes. Ses quinze productions discographiques sont le fruit de ses efforts, dont la plus récente est *Disco de oro*, une anthologie des succès de certains de ses thèmes antérieurs. Ses dix chansons ont un style et une sonorité assez uniforme, centrée autour des flûtes de pan, des instruments à cordes (charango, guitare) et des percussions. Nous y trouvons en plus l'intervention du violon, de *samples* de sons d'animaux, entre autres, qui donnent forme à un produit qui dans sa régularité réussit à exprimer plusieurs nuances et à créer des atmosphères différentes. Les œuvres du disque sont originales, instrumentales pour la plupart, et sont fortement influencées par les expériences personnelles et la dévotion religieuse de l'auteur. La plupart ont la forme de chansons et pourraient être considérées comme des ballades instrumentales. Nous ne devrions donc pas chercher ici les caractéristiques de la musique traditionnelle péruvienne, sauf dans le timbre de quelques brefs passages, à mi-chemin entre la musique de Zamfir et Illapu. A en juger par la diffusion de ce type de produit, Villalobos Leiva a créé chez ses compatriotes émigrés une identification avec un imaginaire sonore péruvien idéalisé, qui parvient aussi à s'instaurer comme représentatif des Andes péruviennes pour les étrangers sensibles au côté exotique de ces terres lointaines. Cette production, comme pour les autres disques mentionnés, reflète le travail effectué pendant plusieurs années par des péruviens qui s'efforcent de se représenter eux-mêmes de la

manière la plus authentique possible, et d'avoir une présence dans le milieu grâce à leurs propres mérites et à la qualité de leurs créations et interprétations. (Abraham Padilla).



CHASQUI
Bulletin culturel
MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES
Sous-secrétariat de Politique Culturelle Errangère
Jr. Ucayali 337, Lima 1, Pérou
Téléphone: (511) 204-2638
Courriel: boletinculturalchasqui@tree.gob.pe
Web: www.tree.gob.pe/politicaexterior
Les auteurs sont responsables de leurs articles.
Ce bulletin est distribué gratuitement par les missions péruviennes à l'étranger.
Traduction:
Nicole Berthouet
Soledad Cevallos
Impression:
Impresos SRL

LA CUISINE DE PIURA

Manuel Tumi*

Parmi les cuisines régionales du Pérou, la tradition culinaire de Piura continue d'offrir la richesse de ses plats accompagnés d'une *chicha* de maïs fermenté connue sous le nom de «clarito».

Enclavée dans le nord du Pérou, la région de Piura a des caractéristiques géographiques spéciales. On y trouve une partie de la cordillère des Andes, une jungle d'altitude, une forêt équatoriale sèche, des vallées tropicales et des déserts. C'est le seul territoire d'Amérique du Sud où alternent désert et tropique. Sa mer est parcourue autant par des courants marins froids que par des courants chauds pendant toute l'année. Une géographie aussi singulière assure une grande variété de produits marins et agricoles, avec lesquels les habitants de Piura ont créé une cuisine savoureuse aux accents très particuliers.

Dans les eaux de la mer qui baigne la côte de Piura, on peut pêcher des espèces très appréciées et raffinées, comme le merlin, l'espadon, le mérrou, le bar, le *ojo de uva* [poisson qui ressemble au mérrou], le poisson-guitare, et, bien sûr, les espèces abondantes et populaires comme le maquereau et la *cachema*. On peut aussi avoir des fruits de mer comme le pouce-pied.

Sur cette terre poussent facilement la banane, le manioc, le maïs, et un produit unique, le citron de Chulucanas, fruit dont le jus extrêmement acide est utilisé pour préparer ce qui est considéré par les connaisseurs comme le meilleur ceviche du Pérou.

On trouve la meilleure expression de la cuisine de Piura dans les «*picanterias*» ou les «*chicherios*», restaurants populaires où un drapeau blanc sur le toit annonce que la *chicha de jora*, boisson ancestrale préparée avec du maïs, est déjà prête pour accompagner le ceviche de mérrou, la *cachema* aux oignons, la viande mouchetée, le *pasado por agua*, les petits *tamales* verts, le raigoût de *chabelo*, la purée de manioc ou la *malarrabia*, plat consommé pendant la Semaine Sainte.

Bien que pendant les dernières décennies la modernité ait imposé les cuisinières à gaz, à Catacaos et Chulucanas, «sanctuaires» de la cuisine péruvienne, on continue d'utiliser des casseroles en terre, par respect de la tradition et pour garantir la véritable saveur du Nord, et le feu est alimenté par du bois de caroubier. On l'utilise comme combustible spécialement pour préparer le *copuz*, variante de la *pachamanca* andine, à la différence de celle-ci, en version locale les aliments sont placés en terre dans un récipient en céramique.

Le ceviche, Hemingway et la mer de Piura

Dans leur livre bien documenté, *La cuisine péruvienne. Essai d'anthropologie de l'alimentation* (Lima, CNRS-IFEA-IEP, 1995), Anne-Marie Hocquenghem et Susana Monzón affirment que «le littoral du département de Piura est une des zones de pêche les plus importantes du pays [...] Sur le littoral abondent autant les poissons des eaux froides du courant de Humboldt que ceux des eaux plus chaudes du courant de El Niño. Cette rencontre entre les eaux froides et chaudes favorise le renouvellement des nutriments planctoniques», ce qui permet la concentration d'une diversité considérable de ressources hydro-biologiques (algues, mollusques, crustacés, céphalopodes) (Centre de Données pour la Conservation, 1992).

Les pêcheurs de Piura partent en mer depuis Sechura, Yacila, Colán,



Rosario Imaz Sosa, du restaurant La Chayo, à Catacaos.

Paita, Talara et Cabo Blanco, pour recueillir ce que la nature leur offre dans les eaux du Pacifique. Un de ces endroits, Cabo Blanco, petit port à quelques kilomètres de Talara, fut dans les années 50 la meilleure zone d'Amérique du Sud pour la pêche sportive. Attirés par le merlin noir et l'espadon, et grâce à l'aéroport international dont était alors pourvu Talara et sur lequel atterrissaient les avions en provenance de Miami, arrivèrent jusqu'à l'exclusif Fishing Club de Cabo Blanco des artistes de Hollywood comme le «Tarzan» Johnny Weissmuller, John Wayne et Gregory Peck, ainsi que le grand écrivain et Prix Nobel Ernest Hemingway.

Hemingway, qui avait déjà publié *Le vieil homme et la mer*, arriva à Cabo Blanco en avril 1956 avec une équipe de la Warner pour filmer quelques scènes du film inspiré de son roman et, surtout, pour pêcher le merlin noir. Grand amateur de la pêche en haute mer, il savait que dans ces eaux on avait capturé un exemplaire de cette espèce qui pesait 700 kilos et mesurait quatre mètres et demi de longueur. Hemingway resta 32 jours à Cabo Blanco, et tous les matins il levait l'ancre sur le *Miss Texas* à la recherche du merlin noir géant. Il passait près de dix heures par jour en mer, mais il ne parvint pas à attraper la grande proie qu'il cherchait. Mon ami journaliste, feu Manuel Jesús Orbegozo, qui avec deux autres hommes de presse de

(parlée au Panama, en Colombie, en Équateur et jusque dans le nord du Pérou) signifie 'tendre', ce qui ferait allusion à frais, par opposition à solide et cuit. Le *ceviche* ou *ceviche*, effectivement, n'est pas un plat cuit mais c'est du poisson frais mariné, avec pour résultat une chair 'tendre».

Si le ceviche est péruvien, il a dû naître à Piura, où abonde, comme dans peu d'endroits d'Amérique du Sud, d'excellents produits de la mer et où, en plus, prospère le citron appelé citron subtil ou *ceuti* apporté par les conquistadors espagnols. Cette coïncidence des deux principaux ingrédients d'un ceviche 'classique', ainsi que la prépondérance des produits de la mer dans le régime alimentaire des gens de Piura pendant des siècles, confirment cette hypothèse.

Pour cela, déjà en 1970, il y a plus de quarante ans, comme le signale aussi Orellana, le ceviche du nord, et plus particulièrement celui de Piura, devient 'le ceviche'. Sa simplicité, sa fraîcheur, la qualité des produits avec lesquels on le prépare s'impose face à d'autres variétés du ceviche péruvien.

Ceux qui s'y connaissent en cuisine disent que les plats les plus difficiles à préparer sont ceux qui ont le moins d'ingrédients. C'est ce qui se passe avec le ceviche, fait de poisson très fin coupé en petits morceaux, de l'oignon, du piment, du citron, du sel et du poivre. Selon Pablo Abramonte, chef de Chulucanas, le meilleur restaurant de cuisine de Piura à Lima, les éléments qui font du ceviche de Piura le ceviche du Pérou par antonomase sont au nombre de deux : le mérrou et le citron de Chulucanas, un citrique unique en son genre caractérisé par sa grande acidité et son écorce fine et parfumée. Cette caractéristique exceptionnelle du citron a fait —rapporte Abramonte— qu'à Piura on ait toujours servi le ceviche tout juste préparé, contrairement à ce qui se passait dans le reste du pays jusqu'à il y a deux décennies, quand on attendait une ou deux heures à ce que le citron «cuise» le poisson.

À Piura on a toujours servi le ceviche accompagné de manioc bouilli (et jamais de patate douce, comme on le fait à Lima et ailleurs) et de *zandradas*, sorte de haricot qui abonde dans le nord. Maintenant, au temps du boom gastronomique péruvien et du snobisme, les *picanterias* [petits restaurants] s'efforcent de varier la présentation originelle du ceviche et de plus le servent accompagné d'une variété d'algue appelée *yuyo* et même de *chifles*, tranches fines de banane verte frites.

Avec le mérrou on prépare aussi un autre plat connu sous le nom de «*pasado por agua*». Sa préparation ne prend pas plus de cinq minutes et pour cela il faut faire bouillir à l'eau salée de grands morceaux de mérrou. Une fois dans l'assiette on les recouvre d'une sauce composée de ceviche au Mexique, en Colombie, en Équateur et au Pérou, où il existe des dizaines de version.

Dans un essai encore inédit sur la cuisine péruvienne, Carlos Orellana soutient: «Nous ne connaissons pas l'étymologie du mot 'ceviche' et, bien sûr, l'origine de ce plat. Il y a diverses hypothèses venant du milieu académique, comme celle de Javier Pulgar Vidal, pour qui *ceviche* ou *ceviche* dérive de *viche*, qui en langue chibcha

beaucoup d'oignons, de tomate et de piment jaune.

Les majados [écrasés]

Mais les gens de Piura ne profitent pas seulement de la mer. On produit dans la zone beaucoup de maïs et de bananes, et avec ces produits les cuisiniers peuvent faire des merveilles. Un repas typique de Piura peut commencer par des petits *tamales* verts, faits avec des grains de maïs tendre moulus dont la couleur caractéristique vient de la coriandre. Après le traditionnel et imbattable *ceviche* peut venir l'étouffée de *chabelo*, un des plats emblématiques de la cuisine péruvienne. Préparé avec de la banane verte, tout indique que ce plat eut pour origine la zone de Chulucanas. Pour l'élaborer, il faut couper la banane préalablement rôtie en tranches épaisses qui sont ensuite écrasées ou triturées au mortier (les gens de Piura utilisent l'expression «*majar*»). La banane ainsi disposée, on la mélange dans une poêle avec de la viande assaisonnée, de l'oignon, du piment jaune, de la *chicha* de maïs et de la coriandre.

«*Majar*» [écraser] les ingrédients ne sert pas seulement à faire l'étouffée de *chabelo*, mais aussi à préparer l'écrasé de manioc, un autre plat typique de Piura. Pour son élaboration on utilise de préférence le manioc de Morropón, qui est plus tendre et plus blanc, de la viande de porc, de l'oignon et du piment jaune. A la différence de l'étouffée de *chabelo*, le manioc n'est pas poêlé dans de l'huile. Une fois bouilli, on «l'écrase» et on le mélange ensuite avec la viande de porc préalablement assaisonnée et frite avec de l'oignon et du piment. Simple, mais délicieux. Ces dernières années s'est popularisée une nouvelle sorte d'écrasé, le *majarisco*. En réalité, ce plat, qui est consommé à Piura et à Tumbes, est une variante peu imaginative de l'étouffée de *chabelo*. A la différence de celui-ci, au lieu de viande il a des fruits de mer, produits qui abondent dans le nord.

Cette effervescence de poissons et de bananes a trouvé une synthèse à Catacaos, village situé à dix minutes de Piura et qui est la cathédrale de la cuisine de Piura. Là, chaque jour de la Semaine Sainte et les vendredis de Carême on mange la *malarrabia*, un



Restaurant de Piura. Huile sur toile de Francisco Cienfuegos Rivera, vers 2000.

plat préparé avec de la banane bouillie et écrasée jusqu'à ce qu'elle acquière la consistance d'une purée, à laquelle on ajoute ensuite de l'oignon, du piment et du fromage, de préférence de chèvre. Cette purée de banane est servie dans unealebasse appelée «*poto*» (qui sert aussi pour boire la *chicha* de maïs), accompagnée d'un morceau de mérrou à l'étouffée, de riz et de légumes secs, le tout arrosé d'un peu de *chicha* de maïs.

Les vieux de Piura racontent que le nom singulier de ce plat est dû à une épouse qui, fatiguée de supporter les plaintes d'un mari de mauvaise humeur et saoul, improvisa un en-cas rapide avec les seuls ingrédients qu'elle avait à ce moment-là : banane, oignon,

piment et fromage. Au moment de lui servir le nouveau plat, elle lui lança: «Mange ça pour calmer ta mauvaise humeur [malarrabia: textuellement 'mauvaise rage']». Vérité ou légende, le nom bizarre est resté et le plat est l'un des sept mets servis à Piura pendant la Semaine Sainte, bien qu'il soit possible de le déguster à n'importe quel moment de l'année.

Mais la cuisine de Piura ne s'arrête pas là. Il faut ajouter aux plats déjà expliqués une grande variété de plats à l'étouffée, soupes de poissons et ceviches préparés avec tous les fruits de mer, crustacés et poissons offerts par la riche mer du nord, le riz coloré qui se prépare à Catacaos dans une casserole en terre, et le déjà mentionné

copuz, etc. Pour conclure un déjeuner typique à Piura il y a les *natillas*, dessert préparé avec du lait, de la maïzena et du sucre roux.

Les gens de Piura se sentent fiers de leur cuisine, et leurs raisons sont nombreuses. Il n'est pas exagéré d'affirmer que grâce à son climat et à son environnement, à la richesse de sa mer et la fertilité de ses terres, aux techniques ancestrales de préparation des aliments, à la qualité exceptionnelle du goût et de quelques-uns des ingrédients utilisés dans ses plats, Piura est, à n'en pas douter, un des paradis gastronomiques du Pérou.

* Il est poète et a travaillé dans le journalisme.

RECETTES

PETIT TAMAL VERT

INGRÉDIENTS (pour 10 petits *tamales*)
1,5 kg de maïs tendre, 200 grammes de coriandre
3 petits oignons, 1 piment rouge, huile, sel

PRÉPARATION

On moule le maïs égrené avec l'oignon, la coriandre et une demi-tasse d'huile. On ajoute du sel et le piment sans les graines. La pâte obtenue est enveloppée dans une *panca* (enveloppe de l'épi du maïs), on attache et on fait bouillir pendant une heure.

CHABELO À L'ÉTOUFFÉE

INGRÉDIENTS (pour 4 personnes)
2 bananes vertes braisées
200 grammes de viande séchée
1 petit oignon coupé en petits cubes
1 tomate coupée en petits cubes
Piment rouge à volonté
Coriandre à volonté, sel et poivre
Origan, une demi-cuillerée à soupe de roucou
1 verre de *chicha* de maïs

PRÉPARATION

On écrase la banane dans un mortier ; dans une poêle, on la mélange avec la viande séchée préalablement braisée. Dans une autre poêle on prépare un assaisonnement avec tous les ingrédients restants et on fait cuire trois minutes. Ensuite on pose la banane avec la viande sur l'assaisonnement pour que les saveurs se mélangent.

* Recettes du cuisinier originaire de Piura Pablo Abramonte, du restaurant Chulucanas (Lima).

UNE FÊTE INOUBLIABLE

LA CANDELARIA DE PUNO

Manuel Raetz*

La célébration emblématique de la ville lacustre a été inscrite sur la Liste Représentative du Patrimoine Immatériel de l'Humanité de l'Unesco.

La fête de la Vierge de la Candelaria à Puno est une des plus grandes expressions de la diversité culturelle quechua et aymara de la région malgré son origine simple et circonstancielle. Cette invocation à la vierge apparaît à la fin du XIV^{ème} siècle dans la localité de Tenerife (Iles Canaries). La tradition locale raconte qu'une vierge noire qui portait l'enfant Jésus et une chandelle a fait son apparition devant deux pasteurs Guanches. C'est pour cette raison qu'on l'appelle la Vierge de la Lumière ou de la Candelaria [*candela*=chandelle]. Quand les Iles Canaries sont conquises par l'Espagne, son culte va s'étendre dans la péninsule Ibérique ainsi que dans les colonies américaines. En 1596 le roi Philippe III va se déclarer protecteur de la Vierge de la Candelaria et trois ans plus tard le pape Clément VIII va la proclamer Patronne des Canaries. Une particularité de cette vierge, appelée la *Morenita*, est qu'elle porte l'enfant Jésus et la chandelle en sens inverse par rapport aux effigies de la Candelaria qui vont arriver en Amérique.

Une fois instaurée la vice-royauté au Pérou, les dominicains vont répandre le culte à la Vierge de la Candelaria dans la province du Collao ou Chucuito, peut-être parce que depuis 1530 ils avaient à leur charge le sanctuaire de cette vierge à Tenerife et aussi parce que la peau mate de la Vierge pouvait attirer l'empathie de la population indigène. Une des missions dominicaines qui aura le plus d'acceptation est celle de Copacabana, dont la Vierge de la Candelaria va s'appeler Vierge de Copacabana (1583). Celle-ci deviendra un important sanctuaire marial pour les habitants du sud de la vice-royauté et son culte va s'étendre dans de nombreuses localités et de riches établissements miniers, comme celui de Laikakota (Vierge de la Candelaria) ou celui d'Oruro (Vierge du Socavón). Le culte marial à la Vierge de la Candelaria commencera dans la ville de Puno à la fin du XVIII^{ème} siècle, pendant la rébellion de Túpac Amaru II. La tradition raconte que la Vierge Noire va empêcher que les troupes du cacique de Tinta prennent la ville d'assaut, car ils confondirent la procession de la Vierge avec une garnison réaliste qui venait au secours de la population assiégée. Depuis cette date, elle est devenue la protectrice de la ville.

Au milieu du XIX^{ème} siècle, la fête de la Purification (2 février) va devenir la fête de la Vierge de la Candelaria et aura une renommée encore plus grande que les fêtes traditionnelles de Saint Charles (4 novembre) et de Saint Jean Baptiste (24 juin). Au début du XX^{ème} siècle participeront à la fête quelques groupes de carnaval et des troupes de *sikus* et de *sicimorenos*, qui danseront depuis la veille du 2 février jusqu'à l'octave de la fête. Dans les années vingt, de nouvelles compagnies de danseurs masqués (*waca waca*, *diablada* et *llamerada*) qui participaient déjà à d'autres célébrations



Procession de la Vierge de la Candelaria.



Concours en habit de fête entre des participants qui viennent des quartiers de la ville.

de l'altiplano péruvien et bolivien vont aussi faire partie de la fête. Même si dès 1929 il y a eu des concours sporadiques entre les groupes de *sikus* et certains groupes de danseurs, c'est seulement en 1954 que l'Institut Américain d'Art de Puno commence l'organisation régulière du concours de danse, mais sans faire de distinction entre les danses autochtones et celles en "habit de lumière". En 1965 c'est la Fédération Folklorique Départementale de Puno, connue aujourd'hui comme la Fédération Régionale de Folklore et de Culture de Puno, qui va prendre le relais. Les années suivantes, avec l'augmentation du nombre des compagnies de danses et le déplacement du concours au Stade Enrique Torres Belón, celui-ci commence à s'organiser de façon séparée: les bandes et les groupes de danseurs des communautés et des clans voisins de la ville participeront à la fête le jour central (2 février); et les groupes de danseurs "en habit de lumière",

dont les membres viennent des quartiers de la ville, participeront le dimanche de l'octave de la fête. Cette séparation se maintient jusqu'à nos jours.

Jours de fête

Quelques jours avant le 2 février, le jour central de la fête, ainsi que pour l'octave, aussi bien dans la ville de Puno que dans les communautés voisines, les habitants se préparent pour ces deux dates, en se chargeant du logement pour les invités ou en réalisant les dernières répétitions. En plus, à partir du 24 janvier commence la neuvième à la Basilique Mineure, connue comme la Cathédrale de Puno. Le 1^{er} février, la veille de la fête, l'organisateur [*alferado*: personne qui prend à sa charge les frais de la fête] de la fête de l'Aube commence la journée avec des bombardes et de la musique campagnarde pour se diriger ensuite vers la Cathédrale, où il assiste à la première messe de l'aube (six heures du matin). Après, il offre un succulent petit-déjeuner chez lui ou dans un local. L'après-midi, les nombreuses compagnies de paysans des environs de la ville arrivent et se préparent pour la traditionnelle cérémonie de l'"Entrée de cierges et de *kapos*", qui a lieu à la tombée du jour. Cette cérémonie est présidée par l'organisateur et sa femme, accompagnés de leur famille, d'amis et des autorités, qui portent des cierges de tailles et de décorations différentes. Derrière eux, vont les bandes turbulentes et les groupes de *pinkillos*, *chakallos* et *sikus* des communautés participantes. Tout le monde se dirige vers la Cathédrale pour y déposer les cierges et les offrandes en honneur à la Mamita Morena, comme on l'appelle affectueusement, et pour célébrer la messe de la veille. Certaines compagnies de danseurs viennent avec des ânes ou des

lamas, qui portent des *kapos* ou fagots de bois. Après la messe, tous se concentrent sur la Place d'Armes, où l'organisateur offre un punch, pendant qu'on allume les feux d'artifices et les *kapos*, ou bûches, toujours accompagnés par les accords de la fanfare, des flûtes et des tambours.

Le lendemain de la fête (2 février), l'organisateur commence les célébrations par le fracas des bombardes et le petit-déjeuner traditionnel. En même temps, les compagnies commencent à danser dans les rues de la ville ou bien visitent le cimetière où reposent leurs anciens membres. A midi, l'organisateur et les autorités se dirigent vers l'église pour la messe, pour ensuite accompagner la procession de la Mamita Candelaria, suivie de quelques compagnies de danse, pendant que d'autres vont au Stade Enrique Torres Belón pour participer au grand concours de danses autochtones. Après la procession, sur le parvis de la Cathédrale a lieu la désignation du nouvel organisateur pour l'année suivante, pendant que l'on entend au loin les accords des carnivals, des *wifalas*, *chacareras* et *sikus*, qui rivalisent dans le stade. Le lendemain, on annonce les noms des gagnants du concours de danses autochtones et on fait la fête dans les rues de la ville. Certaines compagnies dansent en allant jusqu'à l'église pour dire au revoir à la Mamita Candelaria et reprendre leurs activités.

La journée centrale de l'octave de la fête de la Candelaria tombe toujours un dimanche, mais dès la veille (samedi) l'organisateur de l'octave commence les festivités, rend visite le matin à la Mamita Morena, accompagné des autorités et des membres des compagnies de danse qui défilent "en civil", c'est à dire, sans déguisements, mais accompagnés des accords de leurs différentes musiques. Parmi les compagnies, se distinguent, entre autres, la *diablada* de Puno, *rey moreno*, *rey caporal*, *waca waca*, *kullawada*, *llamerada*, *morenada*, *ayarachis*, *sikumoreno*, *caporales*, *tuntuna*, *kallawaya* et *tinkus*. Le soir a lieu la messe de la veille dans la Cathédrale, ensuite le ciel s'illumine avec l'explosion de feux d'artifices et on peut apprécier les danses harmonieuses et les groupes de *sikus*. Le dimanche de l'octave, au lever du jour, les rues de la ville sont pleines de spectateurs et de dévots qui contemplent les splendides habits de fête des compagnies qui dansent leurs sonores passacailles. A midi, a lieu la messe de l'octave célébrée par l'évêque de Puno, accompagné par les principaux autorités et les personnes qui ont parrainé la fête. Après la messe, la procession va accompagner la foi des dévots, pendant que dans le stade quelques compagnies commencent le concours en habit de fête, qui se prolongera jusqu'au soir.

Le lundi de l'octave, connu comme le Jour de la Vénération, la fête se poursuit avec le défilé des compagnies de danses qui rendent hommage à la Candelaria, sur le parvis de la Cathédrale. Depuis quelques années, le mardi de l'octave se réalise l'exhibition des divers groupes musicaux participants, qui charment le public avec leur vaste répertoire musical et montrent leurs dons dans l'exécution instrumentale. Finalement, le mercredi de l'octave a lieu le *kacharpari* ou les adieux aux compagnies de danse, dont les membres assistent à la messe, évaluent leur organisateur et choisissent le nouveau, inscrivent les personnes qui vont parrainer la fête l'année suivante et reçoivent les musiciens avec beaucoup de mets et de boissons. C'est ainsi que se termine cette belle festivité, considérée par l'Unesco, depuis le 27 septembre 2014, comme Patrimoine Culturel Immatériel de l'Humanité.

* Anthropologue. Chercheur adjoint de l'Institut d'Ethnomusicologie, où il a eu à sa charge le registre ethno-musical de plusieurs régions du pays.



Compagnie qui danse en hommage à la Vierge.