CHASQUI



LE COURRIER DU PÉROU

12ème année, numéro 24

Bulletin Culturel du Ministère des Affaires Étrangères

Décembre 2014



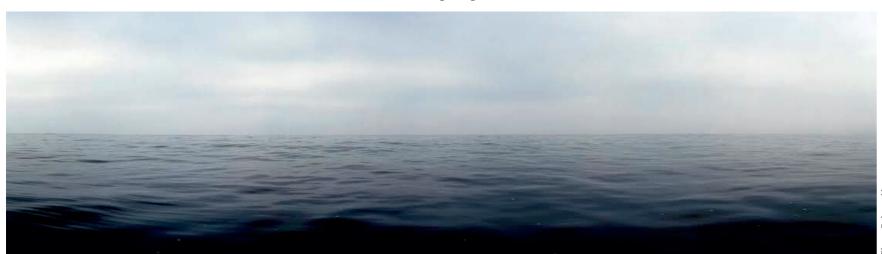
Οίσ9α. Lima, 20 mars 1828. Huile sur toile. 204 x 137 cm. Musée National d'Archéologie, d'Anthropologie et d'Histoire du Pérou, Ministère de la culture du Pérou, I

GIL DE CASTRO/ LA RÉBELLION DE PUMACAHUA/ JULIO RAMÓN RIBEYRO NATURE DE LA NATURE/ ÉVOCATION D'IQUITOS

MÉDITATION SUR LE PAYSAGE PÉRUVIEN

NATURE DE LA NATURE

La rencontre internationale sur le changement climatique à Lima est aussi une occasion propice pour chercher, dans diverses expressions artistiques, de nouvelles approches de la relation que nous maintenons avec notre environnement naturel. Une exposition photographique impressionnante sur quelques paysages du Pérou s'inscrit dans cette perspective



a Conférence des Nations Unies sur le Changement Climatique, connue comme COP20 [Conference of parties, s'est tenue à Lima pendant les premiers jours de décembre 2014. Environ douze mille personnes étaient présentes. La rencontre marque une étape dans le long processus de négociation qui devra se terminer à Paris l'année prochaine par l'approbation finale d'un accord climatique dont l'objectif central sera de limiter le réchauffement de la planète, augmenter la résilience, et assu-

rer le développement durable à l'échelle globale. En tant que président de la COP20 et amphitryon de la conférence, le Pérou a déployé une série d'efforts afin de garantir le succès de la rencontre. Deux facteurs ont facilité le rôle de médiateur que dans ce cas il devait aussi assumer: sa condition reconnue de pays très divers et le caractère émergeant de son économie, qui le situe dans une situation intermédiaire d'une expectative croissante et qui l'engage à introduire dans son agenda interne les thèmes





liés à la protection de l'environnement.

Dans ce contexte, et entre autres activités allusives, l'exposition Nature de la nature, organisée par le Centre Culturel Inca Garcilaso du Ministère des Affaires Étrangères, propose un retour symbolique à l'origine, à une succession de paysages emblématiques de notre pays, où la présence de l'humain est à peine contenue dans le regard qui les enregistre. La tonalité propre de l'exposition amène néanmoins à évoquer la gestation de l'aventure culturelle millénaire de l'espèce et de ses divers peuples. Nature et culture, habitant et paysage, confluence et interférence, recommencent à nous interpeler. Les défis du présent réapparaissent devant les tentations qui guettent les différents paradis et paysages, dont la continuité est requise pour suivre le cours solidaire de la vie. L'exposition réunit des œuvres de photographes péruviens célèbres, appartenant à des générations distinctes: Roberto Huarcaya, Nora Chiozza, Leslie Searles, Musk Nolte, Hans Stoll et Francisco Vigo.

Photo en haut : Musuk Nolte. En bas : Leslie Searles.



ÂME DU PAYSAGE

es images du paysage resplendissent, inaccessibles et pures comme une vision de fantaisie; elles sont la fantaisie de la matière et se déploient sur une scène dont nous sommes séparés par un voile subtil mais infranchissable.

Et néanmoins, lointaines comme les étoiles, les images du paysage sont en nous. Elles sont notre propre éloignement, et pour cela elles suscitent en nous, à côté du sentiment mélancolique de la distance, l'inexplicable impression métaphysique que dans la zone enchantée de la contemplation, les distances à la fois se maintiennent et s'effacent, et qu'en même temps s'éloignent et se touchent les extrêmes dans lesquels se polarise la vie de l'espace et de l'âme. Mariano Iberico Rodríguez

Notes sur le paysage de la sierra, 1973.

INVENTAIRE NATUREL

La richesse naturelle du Pérou surprend et nous invite à la conserver. On a comptabilisé, par exemple, 2000 espèces de poissons, 395 de reptiles et 403 d'amphibiens. Il existe 182 espèces de plantes locales domestiquées, quelques 3000 variétés de pommes de terre, 36 écotypes de mais, 623 espèces de fruits, 15 de tomates et 5 espèces domestiquées de piment; en plus de dizaines de variétés de ces fruits piquants. On a enregistré 1200 plantes alimentaires, 1048 plantes médicinales et 1600 plantes ornementales. On compte 462 espèces de mammifères, 1815 espèces d'oiseaux, 4000 de papillons, 3000 d'orchidées. La superficie des forêts tropicales, une des plus importantes à échelle globale, fournit 15 milliards de tonnes de carbone. L'hippocampe, symbole de la résilience, promène encore sa svelte silhouette sous les eaux de notre littoral.



PRÉSENCE ET PERMANENCE DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

———— Alonso Rabí do Carmo* ————

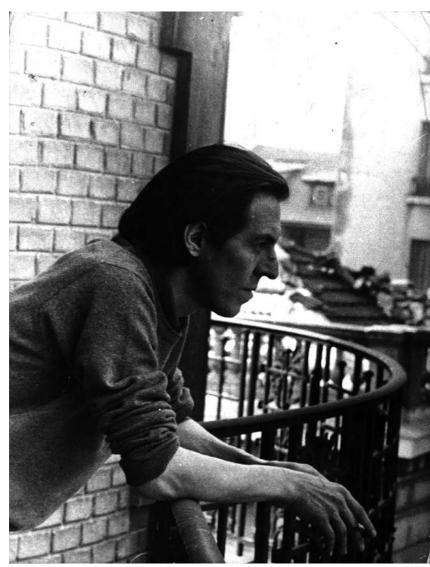
Julio Ramón Ribeyro est mort il y a vingt ans à Lima, la ville où il est né en 1929. Sa silhouette élancée et caractéristique, qui passa de longues années à Paris, parait s'estomper dans la légende. Son œuvre narrative, où se distinguent des nouvelles et ses journaux intimes magistraux, grandit dans la ferveur de ceux qui le lisent et le découvrent.

Tun des messages fondamentaux que l'œuvre de Julio Ramón Ribeyro laisse à ses lecteurs est que l'insignifiance, l'échec et la défaite constituent des formes d'héroïsme. Nombre de ses personnages forment une légion d'êtres petits et oubliés, habitant un monde hostile, un univers dont les règles de vie les maintiennent dans un état d'aliénation et de marginalisation sans fin

Ribeyro, en bouleversant le sens de ces trajectoires vitales et en prenant parti pour celles-ci, les dignifie. Ces personnages ne sont pas exactement des anti-héros : ce ne sont pas leurs contradictions ni leurs ambiguïtés morales qui occupent le devant de la scène, sinon leur fragilité et la réplique mise en marche par le narrateur des nouvelles de La palabra del mudo [La parole du muet], une réplique chargée d'empathie subtile, de solidarité silencieuse. Il s'agit, en tout cas, d'un héroïsme alterne: ses héros pourraient même avoir capitulé, on ne leur nie pas pour autant la compassion.

La présence de ces vies mineures qui ont fait irruption sur la scène littéraire péruvienne en 1955 avec la publication de Charognards sans plumes ne passa pas inaperçue. Et même si ces premiers récits pouvaient se lire sous l'optique d'un réalisme social dépuré (non en vain on parle toujours du souffle classique de la prose de Ribeyro), son regard s'est dirigé aussi vers ces individus marqués par le malheur et l'indifférence, qui tout au long des quatre volumes de récits configurent la comédie humaine 'ribeyrienne '.

On ne peut pas s'empêcher de se demander pourquoi l'œuvre de Ribeyro, qui a commencé à être écrite dans une période très proche des années qui ont vu surgir le boom de la littérature latino-américaine, n´a pas eu une plus grande diffusion. Plusieurs arguments pourraient expliquer ce paradoxe. Premièrement, on ne peut pas nier que le boom fut, avant tout, un mouvement axé sur le roman et que la nouvelle et d'autres genres eurent un impact moins important, si on les compare au succès du «roman total», parmi lesquels on trouve La plus limpide région (1958) de Carlos Fuentes, Marelle (1963) de Julio Cortázar, Cent ans de solitude



Julio Ramón Ribeyro. Paris, photographie de Baldomero Pestana.

(1967) de Gabriel García Márquez et Conversation à la Cathédrale (1969) de Mario Vargas Llosa.

D'un autre côté, les romans de Ribeyro n'ont pas eu une acceptation enthousiaste. Même si on ne peut pas les considérer comme des échecs, il est vrai qu'ils n'ont pas suscité un enthousiasme très transcendant. Des trois romans qu'il a écrits -Chronique de San Gabriel (1960), Los geniecillos dominicales [Les petits génies du dimanche] (1965) et Cambio de guardia [Changement de la gardel (1976)— le premier est peut-être le plus remarquable: un des seuls bildungsroman de notre narrative, avec Les fleuves profonds (1965) de José María Arguedas et País de Jauja [Pays de Jauja] (1993) d'Edgardo Rivera Martínez.

En comparaison avec ses romans, le corpus formé par ses nouvelles atteint des moments de perfection difficiles à dépasser. Mais en plus il faudrait ajouter que le boom a laissé de côté d'autres écrits, qui mèneraient Julio Ramón Ribeyro vers un chemin de décantation formelle et intellectuelle. Le boom n'a pas admis ce que l'on pourrait appeler un ensemble d' «écrits mineurs», comme le carnet 'camusien', l'aphorisme, l'extrait, le texte à mi-chemin entre l'essai, la divagation autobiographique et le registre de la quotidienneté dans une perspective radicalement intime.

Au rythme de ce refus, Julio Ramón Ribeyro a construit, en même temps que l'édifice formé par ses nouvelles, un petit voisinage formé de textes qui parient sur l'hybride et la réflexion, sur des livres qui en plus de stimuler l'incertitude de certains critiques, se sont situés sans problèmes dans cette marge qu'occupe une littérature mineure, excentrique

et dépourvue de grandes ambitions formelles comme celle que Ribeyro a mise en pratique dans Proses apatrides (1975), Dichos de Luder [Pensées de Luder] (1989), son journal intime monumental, La tentación del fracaso [La tentation de l'échec] (1992-1995), et Cartas a Juan Antonio [Lettres à Juan Antoniol (1996-1998), la correspondance avec son frère. Quatre textes unis par un sens de la fragmentation qui domine leur écriture et qui alimente l'impossibilité de trouver, pour au moins deux d'entre eux, Proses apatrides et Dichos de Luder, une place stable dans la plus confortable et conventionnelle classification des genres littéraires.

Cette décantation pour l' «écriture mineure» établit un pont avec une attitude personnelle où l'autocritique féroce, le manque absolu de complaisance et un sens particulier de l'autoflagellation sont des faits de tous les jours. C'est ainsi que, par exemple, on peut lire dans une des premières pages de son journal, datée du 17 août 1950: «Je suis inférieurement doté pour la lutte pour l'existence». De cette façon, Ribeyro va configurer un espace propice à l'autocritique, au jugement implacable sur le processus de sa propre écriture. En partie, on doit surtout cet acte de sincérité radicale à La tentación del fracaso, dont nombre de pages mettent à l'épreuve son écriture et sa voca-

D'un autre côté, on dirait que les nouvelles de Ribevro ont aussi tourné le dos aux « nouveautés » du boom. Pendant de nombreuses années, ses nouvelles ont été erronément qualifiées de «classiques», ce qui a été à l'origine de cette phrase équivoque qui situait Ribeyro comme le «meilleur écrivain péruvien du XIXème siècle». Ce qui est vrai c'est que, considérées aujourd'hui, beaucoup de ses nouvelles réalistes, comme la célèbre «Charognards sans plumes», le situaient en réalité au sommet d'un discours plutôt moderne, à cause de ses profondes formulations critiques.

Les futures études littéraires devront certainement se passer de nombreux présupposés inamovibles au moment d'aborder l'œuvre de Ribeyro, une œuvre qui bien qu'ayant traversé un siècle, attend toujours des lectures

qui renouvellent ses significations et offrent d'autres possibilités d'interprétation. En tout cas, le panorama actuel est encourageant. Un symptôme évident de bonne santé est l'apparition, ces dix dernières années, de nombreuses lectures qui renouvellent le regard sur Ribeyro. C'est un hommage juste à l'auteur d'une œuvre qui ne cache ni l'étonnement ni la douleur de son créateur, une œuvre qui dans son ensemble apparait comme l'une des plus intenses aventures vitales et littéraires de notre tradition, même si en apparence ces forces sont contraires, comme il écrit dans son journal le 11 mars 1965 :

«Je pense parfois que la littérature est pour moi seulement un alibi que j'utilise pour échapper au processus de la vie. Ce que j'appelle mes sacrifices (ne pas être avocat, ni professeur universitaire, ni homme politique, ni agrégé culturel) sont peut-être des échecs simulés, des impossibilités. Mon excuse : je suis écrivain. Mon relatif succès dans ce domaine excuse ma maladresse dans les autres. J'ai toujours fui toute épreuve, toute confrontation, toute responsabilité. Sauf celle de l'écriture».

* Il a fait des études de littérature à l'Université Nationale Majeure de San Marcos et à l'Université du Colorado (Boulder, Etats Unis)



Avec les écrivains Alfredo Bryce Echenique, Manuel Escorza, Juan Rulfo et deux amies à Paris, au milieu des

LE MÉTIER D'ÉCRIRE

Crire, plus que de transmettre un savoir, permet d'accéder à un savoir. L'acte d'écrire nous permet d'appréhender une réalité qui jusqu'alors nous était présentée de façon incomplète, voilée, fugitive ou chaotique. On connaît et on comprend beaucoup de choses seulement lorsque nous les écrivons. Parce qu'écrire c'est scruter à l'intérieur de nous-mêmes et du monde avec un instrument beaucoup plus rigoureux que la pensée invisible: la pensée graphique, visuelle, réversible, implacable, des signes alphabétiques.

PROSES APATRIDES 55

L'art du récit : sensibilité pour percevoir les significations des choses. Si je dis: «L'homme du bar était un type chauve», je fais une observation puérile. Mais je peux dire aussi: «Toutes les calvities sont malheureuses, mais il y en a certaines qui inspirent une pitié profonde». Ce sont les calvities obtenues sans gloire, fruits de la routine et non du plaisir, comme celle de l'homme qui buvait hier une bière au Violon Gitan. En le regardant, je me disais: «Dans quelle succursale publique ce chrétien aura perdu ses cheveux!». Néanmoins, l'art du récit réside peut-être dans la première formule. (7 mai 1959, La tentación del fracaso, 1993).



PROPOS POUR UN PRIX

de voudrais vous rappeler quelques réflexions élaborées au long de ma vie en relation avec mon activité littéraire. Chaque nouvelle que j'ai écrite a été le fruit d'un accident spirituel, d'idées ou d'expériences qui m'ont amusé, ému ou marqué. Leur dispersion et leur variété proviennent justement du fait que chaque nouvelle jalonne et symbolise parfois les alternatives de ma propre vie, le chemin elliptique d'une vie plutôt morose, différente et vagabonde. Ecrites dans des bars, des hôtels, des bateaux, des pensions ou des bureaux, chaque nouvelle a sa propre histoire et son propre destin, et les regrouper dans un recueil est une tâche arbitraire. J'ai toujours pensé à la nouvelle et rarement au livre.

Comme la nouvelle est un genre qui se transforme, les miennes représentent peut-être l'alternative d'un écrivain qui croyait encore aux genres littéraires et aux histoires à raconter. En les écrivant dans la pauvreté ou dans la prospérité, dans mon pays ou hors de lui, en quelques heures ou après des années de corrections, j'ai seulement voulu qu'elles distraient, enseignent ou émeuvent. Et j'ai aussi voulu me faire plaisir à moi-même, car écrire, après tout, n'est rien d'autre qu'inventer un auteur à la mesure de notre goût. (Extrait du discours pour la réception du Prix de Littérature Latino-américaine et des Caraïbes Juan Rulfo, 1994).

DÉCALOGUE DE LA NOUVELLE

- . La nouvelle doit raconter une histoire. Il n'y a pas de nouvelle sans histoire. La nouvelle a été faite pour que le lecteur puisse à son tour la raconter
- 2. L'histoire de la nouvelle peut être réelle ou inventée. Si elle est réelle, elle doit paraître inventée, et si elle est inventée, elle doit paraître réelle
- 3. La nouvelle doit de préférence être brève, de telle façon qu'elle puisse être lue d'une seule traite.
- 4. L'histoire racontée dans la nouvelle doit amuser, émouvoir, intriguer ou surprendre, si elle réussit tout cela en même temps, tant mieux. Si elle ne réussit aucun de ces effets, elle n'existe pas en tant que nouvelle.
- 5. Le style de la nouvelle doit être direct, simple, sans ornements ni digressions. Laissons cela à la poésie ou au roman.
- 6. La nouvelle doit juste montrer, et non enseigner. Sinon il s'agirait d'une morale.
- 7. La nouvelle admet toutes les techniques : le dialogue, le monologue, la narration pure et simple, l'épitre, le compte-rendu, le collage de textes d'autrui, etc. ; à condition que l'histoire ne se dilue pas et que le lecteur puisse la réduire à son expression orale.
- 8. La nouvelle doit partir de situations dans lesquelles les personnages vivent un conflit qui les oblige à prendre une décision qui met en jeu leur destin.
- 9. Dans la nouvelle il ne doit pas y avoir de temps morts et rien ne doit être en trop. Chaque mot est absolument indispensable.
- 10. La nouvelle doit aboutir nécessairement et inexorablement à un seul dénouement, même s'il est surprenant. Si le lecteur n'accepte pas le dénouement, la nouvelle a échoué.

CÉSAR VALLEJO PAR STEPHEN M. HART

UNE BIOGRAPHIE INDISPENSABLE

Marco Martos*

Une étude complète sur la vie de l'un des poètes les plus importants du XXème siècle voit enfin le jour.

a biographie est un genre littéraire aux destins différents. ✓Ainsi, dans le passé, quelques écrivains tels qu'Emil Ludwig ou Stefan Zweig ont principalement basé leurs écrits sur le pouvoir des personnages. Napoléon ou Catherine de Russie, Bismarck ou Lincoln ont toujours attiré l'attention des lecteurs, quel que soit leur degré d'information préalable. Néanmoins, il y a eu des périodes, pas très lointaines, dans le domaine de la littérature, où les références biographiques sur les écrivains ont été anathématisées et considérées juste bonnes pour un usage scolaire. Les professeurs qui racontent les détails de la vie des écrivains ont été censurés car on considérait qu'ils avaient recours à cette ruse pour éviter l'analyse correcte et le commentaire de leurs textes. Dans le schéma de la communication, pendant longtemps on nous a dit que la seule chose importante était le texte en lui-même et que le reste n'était pas indispensable, lecon qui n'est qu'une distorsion de ce que les formalistes russes soutenaient. On doit surtout à Goerg Lukács le fait d'attirer l'attention sur les faits sociaux dans la production de l'œuvre littéraire. Ét n'oublions pas que Walter Benjamin a étudié la poésie de Baudelaire en relation avec le rythme de la vie de Paris. Et à partir de cette perspective nous tenons à nouveau compte de l'individu avec ses expériences, ses passions, ses intérêts, ses conflits qui, sans aucun doute, ont une répercussion dans les textes des

Plus récemment, à partir de Borges, qui se sentait plus fier de ce qu'il avait lu que de ce qu'il avait écrit, jusqu'aux théories de la réception, on privilégie la rencontre entre le lecteur et le texte littéraire. Néanmoins, l'auteur, dénoncé comme superflu, comme un leurre qui détourne l'attention sur ce qui est secondaire, redevient un centre d'intérêt depuis plusieurs points de vue. Le premier, sans doute, celui de la psychologie, que Freud a travaillé avec courage dans ses textes théoriques et dans ses propres analyses littéraires et psychanalytiques. L'analyste ou le lecteur font face au discours du patient, à sa libre association d' idées ou au texte de auteur avec une attention libre et flottante, qui permet de découvrir et de préciser les altérations à la normalité du discours, pour isoler soit un symptôme, soit un recours littéraire de valeur, qui n'est autre que l'essence de ce qui est différent et finalement beau, incluant ce qui est monstrueux ou excessif chez un Rabelais ou un Sade. Et d'une côte de Freud est née la psychocritique de Charles Mauron, qui a donné de brillantes analyses sur Baudelaire



Vallejo avec sa femme, Georgette Philippart, à Paris

ou sur Mallarmé. Et après ont suivi Kristeva, Lacan, Dolto, Bachelard. Alors, de façon catégorique, nous pouvons dire que dans le domaine des chercheurs on ne peut plus mépriser la biographie des auteurs, et si quelqu'un le faisait, il prendrait le risque de laisser dans l'ombre des passages très intéressants, surtout dans la poésie.

Mais une chose est ce qui se passe dans le domaine universitaire, autre chose est ce qui ce passe ailleurs. Les lecteurs ordinaires, tout au long des siècles, ont toujours cru que la biographie d'un auteur important était digne d'intérêt. Nous connaissons des détails de la vie de Cervantès ou de Saint Jean de la Croix, parfois même plus que de nos propres vies. Nous croyons, sûrement à tort, que si nous connaissons la vie de Dante dans ses moindres détails -l'histoire des guelfes et des gibelins, des blancs et des noirs du parti guelfe, son dilemme d'assister ou non à l'appel du Pape, la présence de Béatrice Portinari dans la vie du poètenous pourrons trouver quelques clés pour la lecture de sa *Comédie*. Nous nous trompons sûrement, mais pas complètement. Le grand nombre de florentins qui se trouvent dans les cercles de l'enfer peut seulement s'expliquer par l'animadversion du poète envers ceux qui, tout en étant de la même région, l'avaient expulsé de sa ville natale.

Avec César Vallejo il se passe quelque chose de particulier qui n'arrive avec aucun autre poète hispano-américain: après sa mort son succès ne fait que s'accroitre. Il y a quarante ans, le critique Saúl Yurkievich le plaçait parmi les poètes fondateurs de la poésie hispano-américaine, avec Borges, Huidobro, Neruda et Paz. Depuis lors, la dévotion envers Vallejo n'a cessé de se multiplier dans le monde entier, à tel point qu'un critique grec, Rigas Kappatos, qui a traduit toute la poésie de Vallejo dans sa langue, le considère le poète le plus important de la modernité. En tout cas, pour ne pas paraitre

excessif, nous pouvons affirmer que la qualité de sa poésie égale celle d'Eliot ou d'Apollinaire.

Flaubert avait l'habitude de dire que la vie de n'importe quelle personne était intéressante, qu'il suffisait de la regarder avec attention pour trouver des faits qui attirent l'attention; et, croyons-nous, à plus forte raison s'il s'agit d'un poète exceptionnel. Huidobro, Neruda ou Borges ont des biographies depuis des décennies; mais Vallejo, jusqu'à aujourd'hui, n'en avait aucune. Stephen M. Hart est devenu le premier biographe littéraire de César Vallejo et il aura ce mérite pour toujours. Avant lui, nous avions une information partielle et parfois contradictoire de plusieurs chercheurs. Ainsi, on trouve en premier lieu les textes de ses amis, Juan Espejo, Ernesto More, Domingo Córdova ou Juan Larrea, qui ont écrit des pages mémorables. On connait aussi les écrits de Georgette Vallejo, passionnés et polémiques, mais remplis d'amour envers le poète en plus de bénéficier d'une connaissance privilégiée des sources. Ensuite apparait un deuxième groupe de chercheurs comme Luis Monguió, André Coyné, Américo Ferrari, David Sobrevilla, Ricardo Silva-Santisteban, Julio Ortega, Ricardo González Vigil, Max Silva ou Jesús Cabel, qui en plus de pratiquer la critique littéraire présentent aussi certains aspects biographiques. Ensuite, ou en même temps, commence ce que l'on pourrait appeler la passion pour Vallejo, dans tout le Pérou et dans de nombreux endroits éloignés de la patrie du poète. Et les questions se succèdent: Qui est Rita? Que pensait Vallejo de Trotski, de Staline? Le marxisme a effacé le christianisme initial du poète? Hart a écrit un livre rigoureux et magnifique. Chaque information est confirmée par des sources sûres; mais son texte n'est pas un récit chronologique de la vie de Vallejo, car il s'arrête sur les aspects les plus polémiques de sa vie comme les 112 jours de prison à Trujillo, son amour pour deux filles appelées Otilia, sa militance politique marxiste, son errance pendant un certain temps dans les rues de Paris sans domicile connu : tout cela pour mieux illustrer certains extraits de sa poésie, de son théâtre ou de sa prose. Le livre se lit comme un bon roman, d'une seule traite, et comme pour les bons livres de poésie, une fois la lecture terminée, on revient sur certaines pages pour les savourer lentement, comme si on prenait une bière au café de La Régence avec Vallejo en personne parlant du Pérou.

LE PREMIER PEINTRE DE LA RÉPUBLIQUE JOSÉ GIL DE CASTRO

Une exposition itinérante inaugurée au *Museo de Arte de Lima** réunit l'œuvre de l'artiste dispersée dans des collections du Pérou, de l'Argentine et du Chili. Ce gros effort permet de comprendre les apports décisifs de sa peinture à la définition de l'imaginaire culturel de la région. Le catalogue est le premier volume de la Bibliothèque du Pérou/Collection Bicentenaire.



es révolutions pour l'indépendance sud-américaine définissent un moment de grandes transformations sociales et politiques qui changèrent pour

toujours le destin de l'Empire espagnol en Amérique. Les guerres commencées après la vacance du trône espagnol en 1808 supposèrent le mouvement d'armées entières dans un processus qui intégra fugacement les territoires des futures nations latino-américaines dans une cause commune, scellée par le traité d'Ayacucho en 1824. Le portrait, imbu autant de vieilles notions de prestige social que de nouvelles idées sur l'héroïsme individuel, deviendrait le genre essentiel de la culture visuelle de

^{*} Ex- président de l'Académie Péruvienne de



Mariano Alejo Álvarez y su hijo Mariano [Mariano Alejo Álvarez et son fils Mariano]. Lima, 1834. Huile sur toile 721 × 151 cm. Museo de Arte de Lima

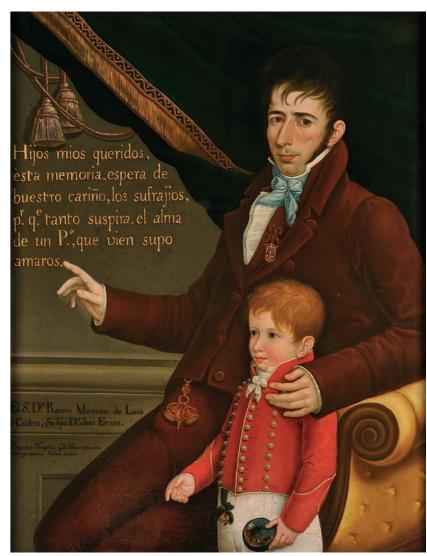




Simón Bolívar. Lima, 1826-1830. Huile sur toile. 203 × 133 cm. Musée National d'Archéologie, d'Anthropologie et d'Histoire du Pérou. Ministère de la Culture du Pérou, Lima.



Mariana Micaela de Echevarría Santiago y Ulloa, marquesa de Torre-Tagle [Mariana Micaela de Echevarría Santiago et Ulloa, marquise de Torre-Tagle]. Lima, 1822. Huile sur toile. 203,8 × 127,5 cm. Ministère des Affaires Étrangères, Palais de Torre Tagle, Lima.



Ramón Martínez de Luco y Caldera y su hijo José Fabián [Ramón Martínez de Luco et Caldera et son fils José Fabián]. Santiago, 1816. Huile sur toile. 106 × 81 cm. Musée National des Beaux-Arts, Santiago.

l'époque. Dans ce contexte, José Gil de Castro Morales (Lima, 1785-1837), peintre péruvien établi entre Lima et Santiago, deviendrait le portraitiste principal des personnalités qui dirigèrent cette transition fondatrice

transition fondatrice. On sait peu de choses sur ce «portraitiste sans visage». Sur l'acte de mariage de ses parents, Mariano Carbajal Castro figure comme marron libre et Maria Leocadia Morales comme noire et esclave. Bien que sa mère ait obtenu sa liberté un peu avant la naissance de Gil, son frère aîné passa son enfance et son adolescence comme esclave. Ainsi, bien qu'il soit né libre, l'esclavage serait un stigmate familial dont le peintre ne pourra pas complètement échapper. Encore enfant, il dut entrer comme apprenti dans un atelier de Lima, très probablement celui de Pedro Díaz (1770-1815), célèbre peintre et portraitiste proche de la cour du vice-royaume. Il dut y assister pendant plusieurs années, suivant le régime régulier d'enseignement des métiers. Comme cela était courant dans le monde hispanique, il s'initia probablement dans le genre religieux, avant de commencer à aider son maître dans l'exécution de portraits. Nous savons que vers 1807 il recut quelques commandes importantes à Lima, mais on perd sa trace peu de temps après. Il déclara plus tard avoir été «Capitaine des Milices disciplinées de la Ville de Trujillo, et intégré au Corps

des Ingénieurs».

Quand Gil de Castro passa
au Chili vers 1813, le territoire
était en guerre. La crise politique
surgie après la chute de Fernando
VII en Espagne occasionnerait

la Première Junte Nationale de Gouvernement de 1810, qui gouvernerait au nom du roi, bien que les circonstances conduiraient ensuite à la recherche ouverte d'une autonomie et à l'indépendance du territoire chilien. S'il est possible que le voyage du peintre ait répondu aux expectatives concernant les opportunités que le régime républicain pourrait lui ouvrir, ces possibilités seraient annulées peu de temps après son arrivée à Santiago avec la fin de la «Vieille Patrie», après la bataille de Rancagua en octobre 1814, quand les troupes royalistes reprirent le pouvoir au Chili. Étant l'un des peu nombreux peintres actifs à Santiago, Gil gagna la place de portraitiste de prédilection des familles identifiées à la monarchie espagnole. Ses images du roi, de l'aristocratie chilienne et de quelques-uns des plus célèbres fonctionnaires de l'administration coloniale, ne doit pas être comprise, néanmoins, comme une prise de position politique. Le peintre avait peu d'options, étant donné que le portrait fut, avant et après la révolution, un genre nécessairement associé aux

plus hautes sphères du pouvoir.

Le 12 février 1817, après une traversée risquée des Andes, les troupes d'exilés chiliens et de soldats des Provinces Unies du Río de la Plata dirigées par José de San Martín vainquirent les royalistes lors de la bataille de Chacabuco, scellant ainsi la fin définitive du vieil ordre. Santiago serait, dans les années qui suivirent, le centre où conflueraient les principales forces de la cause de l'indépendance. Ainsi, pendant la même

année, Gil de Castro signait son dernier portrait de Fernando VII et commençait la grande série de toiles consacrées à San Martín, à son cercle d'officiers et aux personnalités proéminentes du nouvel État indépendant du Chili. Grâce à sa proximité de la nouvelle classe politique, et en reconnaissance des services prêtés à la cause, le peintre fut incorporé comme capitaine des fusiliers du bataillon des Infants de la Patrie, compagnie qui convoqua les afro-descendants de Santiago. Ce serait une charge essentiellement honorifique, car on sait que Gil de Castro resta à Santiago et ne prit pas part aux campagnes armées des années suivantes.

Vers juillet 1822, suivant le

chemin ouvert par l'Expédition Libératrice, le peintre rentre à Lima. Ses liens étroits avec San Martín, alors protecteur du Pérou, lui permirent d'accéder rapidement aux cercles patriotes de la capitale qui avait déclaré l'indépendance un an avant. Il peint alors ce qu'on pourrait considérer le premier portrait d'Etat du Pérou républicain, celui de José Bernardo de Tagle en tant que délégué suprême, charge qu'il occupa pendant l'absence temporaire de San Martín. Le séjour à Lima de Gil de Castro se verrait interrompu par la prise de la ville par les royalistes au commencement de l'année 1824, ce qui l'obligea à se déplacer à Santiago jusqu'à ce que la victoire patriote à Ayacucho scelle la fin de la guerre. Le retour définitif à Lima pendant les premiers mois de 1825 placerait Gil de Castro dans une situation complexe face à une scène politique complète-



José de San Martín. Santiago, 1818. Huile sur toile, 111 x 83,5 cm. Musée Historique National, Ministère de la Culture, République Argentine, Buenos Aires.

ment changée. Pour quelqu'un qui atteignit la célébrité en tant que portraitiste sous la protection du cercle de San Martín, l'ascension de Bolivar impliquait un échiquier complètement nouveau. Néanmoins, le peintre réussit à s'établir rapidement comme le portraitiste de prédilection du Libertador, créant les images emblématiques du héros vénézuélien, dont les grands portraits en pied qui se trouvent aujourd'hui à Caracas, Lima et Sucre.



Carlota Caspe y Rodríguez. Santiago, 1816. Huile sur toile. $82,5 \times 61,5$ cm. Tucson Museum of Art, Arizona.

Au milieu de l'ambiance politique accidentée de la jeune république, Gil de Castro continua son travail de portraitiste, alternant images officielles et privées. Il peint alors son grand tableau imaginaire de José Olaya, l'un des rares portraits d'un personnage indigène qui se conserve de cette période, dans lequel Gil convertit le martyr péruvien en une sorte de «saint séculaire», habillé tout en blanc face au paysage de son Chorrillos natal. Tout au long de la décennie de



Dolores Díaz Durán de Gómez. Santiago, 1814. Huile sur toile. 102,5 x 78,5 cm. collection particulière, Santiago.

LORENZO DEL CALLE I GARCIA

Lorenzo del Valle y García. Lima, 2 octobre 1835, Huile sur toile. 106,5 x 82,6 cm. Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

1830 sa production est allée en diminuant pendant qu'il essayait d'adapter sa peinture aux nouvelles tendances esthétiques. Tout indique que dans les dernières années il aurait commencé à être relégué face à l'apparition d'une nouvelle sensibilité, surgie avec l'arrivée d'œuvres et d'artistes européens. Le modèle cosmopolite s'installa dans les plus hautes sphères de la société *criolla* et la peinture cessa alors d'être une profession plébéienne. Cela

permettrait d'expliquer l'oubli

dans lequel tomba son nom. Le peintre n'arriva pas à dépasser les limitations imposées par les hiérarchies rigides que la société républicaine, en opposition avec le discours égalitaire qu'elle vociférait, hérita de l'ancien régime. Les titres et les charges qu'il plaça à côté de ses signatures ont permis d'assurer la mémoire de son nom, dans l'hypothèse d'une société sans différences, cet idéal démocratique que les révolutions de l'indépendance ne purent peut-être pas réaliser,

mais qu'elles permirent sans aucun doute d'imaginer.

L'exposition restera à Lima du 22 octobre 2014 au 22 février 2015. Elle ira ensuite au Musée National des Beaux-Arts de Santiago du Chili, d'avril à juin, et au Musée Historique National de Buenos Aires, de juillet à octobre. Le catalogue José Gil de Castro, pintor de libertadores [José Gil de Castro, peintre de libérateurs] (Lima, MALI, 2014, 560 pages) a été édité sous la direction de Natalia Majluf. L'exposition bénéficie des auspices des Ministères des Affaires Étrangères du Pérou, de l'Argentine et du Chili; et de l'appui de diverses entreprises et

RÉTROSPECTIVE DE PIERO QUIJANO VILLE EN MARCHE

Nicolás Tarnawiecki Chávez* ———

Vingt années de peinture de l'artiste sont réunies dans une exposition d'anthologie qui permet d'apprécier son exploration singulière de la grande ville de Lima.

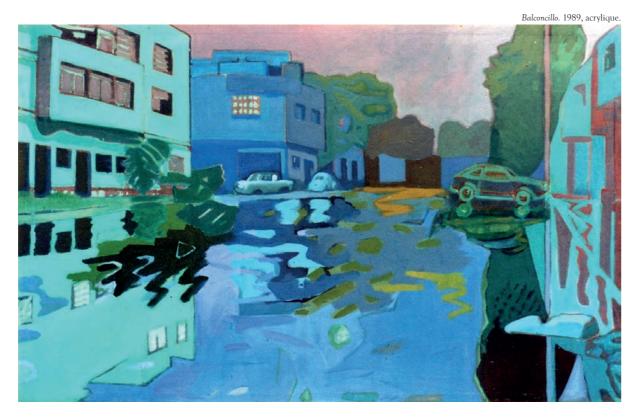
Bodegón con cafetera [Nature morte avec cafetière]. 2009, huile.



ans la peinture de Piero Quijano (Lima, 1959) le souvenir des années soixante-dix ou du début des années quatre-vingts est très présent, mais pas d'une manière nostalgique sinon plutôt à partir d'une reconnaissance d'aspects positifs de cette époque qui disparaissent au début des années quatre-vingt-dix, moment où l'artiste commence à exposer son œuvre. La ville que Quijano a peinte est une ville qui semblait habitable, où les voitures circulaient, il y avait une industrie, etc...: c'était simplement une Lima différente, pas nécessairement meilleure. Elle paraissait, en outre, une ville accessible à tous. L'architecture était à proximité de tout le monde, elle n'était pas protégée derrière une sécurité excessive ou en des lieux privés.

Quand nous voyons la peinture de Quijano nous pouvons la relier au regret des grandes constructions architectoniques des espaces publics du passé. Les peintures consacrées à la ville s'ajoutent de façon fragmentaire à notre souvenir et à notre image de Lima, et elles nous permettent de penser aux transformations et aux changements drastiques qui ont eu lieu en très peu d'années. Parmi d'autres images de la ville, nous trouvons des voitures et des camions anciens, des juke-box, des immeubles, etc... dont le design est d'un intérêt spécial pour l'artiste. Ces objets semblent avoir une vie à l'intérieur, qui rend manifeste le temps qui passe.

D'un autre côté, l'artiste peint une autre de ses passions : la musique. Et, dans ses différentes peintures ou portraits consacrés aux musiciens et aux orchestres, nous voyons l'intention de refléter un autre monde ou la scène musicale. Comme dans les peintures de la ville, dans les images de musiciens Quijano nous amène à un moment de l'histoire distinct de l'actuel, et une fois encore pas avec l'intention de faire jouer la nostalgie mais pour que nous remarquions que c'était une époque différente. En guise de métaphore, les tableaux



sur les musiciens sont aussi chargés de cette passion pour le souvenir et pour un certain retour vers le passé que nous n'avons pas tous vécu.

Dans cette anthologie de Piero Quijano, on peut voir une sélection de son œuvre réalisée entre les années 1989 et 2009 qui reflètent 20 années de production consacrées à l'exploration des images de la ville, de personnages du monde de la musique et une tentative de nous montrer un lieu depuis lequel on puisse repenser notre identité et les changements sociaux. On a dit une fois à l'artiste que son œuvre était une « peinture citadine » et on le disait sûrement parce qu'elle représentait beaucoup d'images de la ville, mais on peut penser aussi qu'elle est citadine parce qu'elle nous

oblige à porter notre attention sur des thèmes comme la cohabitation, la participation avec l'autre et le vivre dans une ville au niveau de transformation accéléré.

* Commissaire et critique d'art.

L'exposition de Piero Quijano a eu lieu à la galerie Luis Miró Quesada Garland de Miraflores. Octobre 2014.



LA RÉPUBLIQUE DES POÈTES

Cuerpo multiplicado

Sov uno sólo

No tengo límites Mi piel es una puerta abierta Y mi cerebro una casa vacía La punta de mis dedos toca fácilmente El firmamento y el piso de madera No tengo pies ni cabeza Mis brazos v mis piernas Son los brazos y las piernas De un animal que estornuda Y que no tiene límites Si gozo somos todos que gozamos Aunque no todos gocen Si lloro somos todos que lloramos Aunque no todos lloren Si me siento en una silla Son millares que se sientan En su silla Y si fumo un cigarrillo El humo llega a las estrellas La misma película en colores En la misma sala oscura Me reúne y me separa de todos Soy uno solo como todos y como todos

Corps multiplié

Je n'ai pas de limites

Ma peau est une porte ouverte Et mon cerveau, une maison vide La pointe de mes doigts touche facilement Le firmament et le sol en bois Je n'ai ni pieds ni tête Ce sont les bras et les jambes D'un animal qui éternue Et qui n'a pas de limites Si je jouis nous jouissons tous Même s'ils ne jouissent pas tous Si je pleure nous pleurons tous Même s'ils ne pleurent pas tous Si je m'assois sur une chaise Ce sont des milliers qui s'assoient Sur leurs chaises Et si je fume une cigarette La fumée arrive jusqu'aux étoiles Le même film en couleurs Dans la même salle obscure Me réunit et me sépare de tous Je suis un seul comme tous et comme tous Je suis un seul



Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924-Milan, 2006), non seulement occupe une place exceptionnelle parmi les poètes ibéro-américains, il est aussi considéré un artiste plasticien innovateur. Au moment de fêter les 90 années de sa naissance, plusieurs rééditions de certaines de ses œuvres sont apparues, tels que *Primera muerte de María* [Première mort de Marie] et *El cuerpo de Giulia-no* [Le corps de Giulia-non] (Lustra Editores) ; les congrès « Parole, couleur et matière dans l'œuvre de Jorge Eduardo Eielson » et le « Congrès des arts – Hommage à Jorge Eduardo Eielson » ont été réalisés à Lima, organisés par la Maison de la Littérature Péruvienne et l'Université Scientifique du Sud, respectivement ; et aussi une exposition anthologique, « Le langage magique du nœud » dans la galerie Enlace, avec le soutien du Centre Jorge Eielson dirigé par Martha Canfield et dont le siège se trouve à Florence. Voir aussi : www.centroeielson.com

SONIDOS DEL PERÚ

Musique afro et de la côte / Susana Baca et Papá Roncón DE LA MISMA SANGRE [DU MÊME SANG], ECUADOR/PERÚ [ÉQUATEUR / PÉROU]

Ambassade de l'Équateur au Pérou, 2011, http://peru.embajada. gob.ec

Ce disque, édité par l'illustre Ambassade de l'Équateur au Pérou, est le troisième d'une série qui inclut de la musique criolla (CD 1. «Romance de nuestro destino» [Romance de notre destin]), de la musique andine (CD 2. «Cerquita del corazón» [Tout près du cœur]) et une sélection partielle de musique afro et de la côte des deux pays (CD 3). Toute la série a été réalisée par des musiciens péruviens et équatoriens ensemble, tous ayant un long parcours en musique populaire et traditionnelle. Pour ce disque, ont participé Susana Baca, du Pérou (voix), et Papá Rondón, d'Équateur (ma-



rimba). Ils sont accompagnés surtout par les membres du groupe de Baca et par de remarquables musiciens et chanteurs équatoriens. L'interaction instrumentale prolixe ne cache pas les deux tendances du disque : d'un côté, les arrangements faits pour Susana Baca, d'une stylisation très moderne, emploient des harmonies du jazz et des schémas formels occidentaux, comme le font au Pérou les musiciens qui pratiquent l'afro et la fusion. D'un autre côté, les chansons traditionnelles équatoriennes, avec l'empreinte de Papá Rondón, ont une sonorité qui rappelle le travail sur le terrain des musicologues, et mettent en évidence les formes cycliques, le timbre des voix ancestrales et les instruments autochtones, ainsi que les textures et les nuances qui font indubitablement le lien avec leurs origines africaines, sauf pour l'Amorfino de la dernière chanson. Même s'il n'a pas la prétention d'écrire une étude académique sur le sujet, le livret inclut des faits et des commentaires sur chaque piste, ce qui aidera sans doute à mieux comprendre le point de vue de cette importante

MIKI GONZÁLEZ LANDÓ POR BULERÍAS (PLAY MUSIC AND VIDEO, 2009, WWW.PLAYMUSICVIDEO.COM.PE)

Miki González, musicien espagnol qui vit au Pérou, rétablit le lien avec une partie fondamentale de l'âme andalouse et nous offre 14 pistes chargées du rythme incisif et débordant du

flamenco, le mêlant aux instruments, aux harmonies et aux formules de la musique *criolla* et afro-péruvienne. La guitare et le cajón [grande caisse en bois] sont le support instrumental de base de cette production et articulent toutes les pistes. Le répertoire du disque inclut de la musique traditionnelle espagnole et péruvienne, des chansons de Chabuca Granda et quelques-unes de Miki González. Les arrangements s'orientent clairement vers la fusion, le mélange et la juxtaposition. Dans cette recherche et sa conséquente expérimentation formelle et sonore, l'artiste défie le public de réaliser un effort pour intégrer des éléments parfois très différents et prend le risque de créer des pièces musicales dont l'unité ne tient parfois qu'à un fil, celui de l'habitude et des expectatives du public. Presque toutes les pistes, néanmoins, ont un fort accent andalou car le cante, le jaleo et les applaudissements sont omniprésents dans ce disque. Les interprètes sont de célèbres chanteurs de flamenco ainsi que des musiciens espagnols et péruviens, parmi lesquels se trouvent Bandolero, Amalia Barbero, Tomasito, Ernesto Hermosa, Marco Campos, Noel Marambio, entre autres. De cette façon, ce disque réussit à projeter cette énergie vibrante et expansive qui a été une caractéristique constante de l'auteur-interprète hispano-péruvien. Cette production musicale a obtenu un Disque d'Or en 2011. Les pistes ont été enregistrées à Lima et à Madrid pendant huit mois.

(Abraham Padilla)



CHASQUI Bulletin culturel

MINISTÈRE DES AFFAIRES ÈTRANGÈRES

Sous-secrétariat de Politique Culturelle Etrangère Jr. Ucayali 337, Lima 1, Pérou Teléphone: (511) 204-2638

Courriel: boletinculturalchasqui@rree.gob.pe Web: www.rree.gob.pe/politicaexterior

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

> Traduction: Nicolle Berthonnet Soledad Cevallos

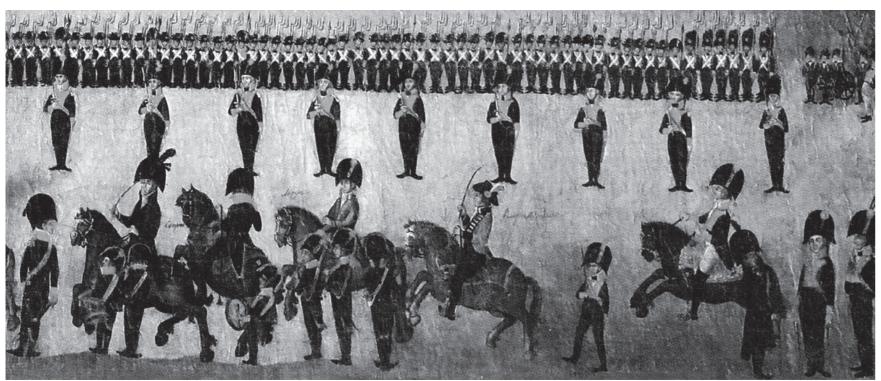
Impression: Gráfica Esbelia Quijano S. R. L.

MATEO PUMACAHUA, CACIQUE DE CHINCHERO

ENTRE LA GRANDE RÉBELLION ET LA JUNTE DE CUSCO DE 1814

Scarlett O'Phelan* ———

On commémore, dans l'ancienne capitale des incas, les deux cents ans du soulèvement d'un mouvement libertaire dirigé par les frères Angulo, et dont le principal protagoniste fut le brigadier général Mateo Pumacahua.



Bataille de Guaqui. Vue panoramique de la toile qui représente la bataille de Guaqui (détail).

a rébellion que dirigea le cacique de Tinta, José Gabriel Condorcanqui ou Túpac Amaru II, fut un mouvement de masses sans précédent, qui dévasta le vice-royaume du Pérou, y compris le Haut Pérou, en 1780 et 1781, mettant en péril la stabilité de l'Amérique du Sud. Elle dut compter avec une forte opposition de la part des descendants des incas qui avaient été favorisés par la Couronne tout au long du XVIIIème siècle et qui, par conséquent, maintinrent une position clairement royaliste. Parmi eux se distinguèrent les lignées Tito Atauchi et Sahuaraura, qui faisaient partie du groupe sélect d'indigènes nobles liés aux 24 électeurs de Cusco, formant la crème de l'élite indigène de Cusco. Mais l'intervention contre la grande rébellion favorisa aussi d'autres indigènes nobles d'un rang inférieur, leur permettant de gravir de façon accélérée des positions militaires et politiques à l'intérieur du système colonial. Dans ce dernier groupe se trouvait le cacique de Chinchero, don Mateo García Pumacahua.

La lignée des Pumacahua ne faisait pas partie de l'élite des 'capac', c'est-à-dire qu'elle n'appartenait pas à la noblesse inca du Centre de Cusco, dont l'ascendance remontait à Manco Cápac. Néanmoins, en 1677 Francisco Pumacahua, cacique de Chinchero et père de Mateo, se maria avec Agustina Chihuantito, descendante de Huayna Cápac, ce qui permit à Mateo

Pumacahua d'ajouter le mot 'inga', à la fin de son nom¹. Mais les Pumacahua n'étaient pas dépourvus de parchemins et de lignage. Ainsi, Mateo Pumacahua commençait son dossier de noblesse avec la cédule royale de 1544, qui rendait légitimes les enfants naturels de Cristóbal Topa Inga, connu aussi comme Paullo Inca. Cette même année, on donnait le blason d'armes à Paullo Inca, en tant que fils de Huayna Cápac, dont les Pumacahua prétendaient descendre. En 1557 Juan Pumacahua demanda qu'on ouvre le dossier de sa filiation de noblesse et, en 1564, un arrêté royal l'exonérait, ainsi que ses descendants, du paiement du tribut, privilège qui serait ratifié par le vice-roi Toledo. Et au XVIIème siècle, concrètement en 1660, on autorisait les ancêtres de Pumacahua à utiliser l'insigne royal de la mascapaicha².

Mateo Pumacahua est né à Chinchero, en 1740, deux ans après la naissance de Iosé Gabriel Túpac Amaru. Le 12 octobre 1770 il a été nommé cacique et gouverneur intérimaire de Chinchero, alors qu'il était âgé d'approximativement 30 ans. Au bout de presque trois ans, le 13 août 1773, Pumacahua serait désigné capitaine de la Compagnie des Indiens Nobles de la paroisse de Chinchero, promu plus tard au rang de colonel de régiment, suite au déclenchement de la grande rébellion. On a l'impression que si ce n'avait pas été grâce à son action militaire réussie pour étouffer

la rébellion de Túpac Amaru, il n'aurait probablement pas atteint les honneurs et les privilèges qu'il obtint en devenant une pièce essentielle de l'armée royaliste qui fit plier le cacique rebelle. Sans perdre de temps, en mai 1782, Pumacahua présenta les documents qui accréditaient sa noblesse et sa filiation, et le mois suivant un document fut délivré par Isidoro Paz, qui certifiait qu'on le reconnaissait gouverneur et cacique principal de la paroisse de Chinchero³.

David Garrett a observé comment, après la grande rébellion, Mateo Pumacahua se fit notablement plus présent dans la production agraire régionale, louant des haciendas d'un côté, et en achetant d'autres, comme c'est le cas des haciendas Guaypu et Guayllabamba, contiguës et situées toutes les deux à Chinchero. Mais quel était son intérêt à augmenter ses revenus et en quoi pensait-il les investir? Son objectif fut d'assurer sa position dans la société coloniale de Cusco. Démontrant catégoriquement sa loyauté envers le roi, il dut pour cela financer des fêtes coûteuses -comme pour la montée sur le trône de Carlos IV en 1792– et appuyer les œuvres publiques locales, comme la construction de routes et d'aqueducs, aux dépens du travail des indigènes de sa communauté⁴.

Sa carrière continuera en ascension. En août 1784 on lui donne une médaille d'or en reconnaissance de sa loyauté et de sa constance dans le contexte de la grande rébellion. En 1802, le cacique de Chinchero n'hésite pas à faire une généreuse donation de 200 pesos à la Couronne, pour soutenir la guerre de l'Espagne contre l'Angleterre. En 1808, suite à l'invasion napoléonienne de la péninsule, Pumacahua sollicite 500 pesos, à faveur de la cérémonie pour hisser l'étendard royal et jurer fidélité au roi Fernando VII, le roi captif; quantité qui se verra éventuellement réduite à 200 pesos. En 1809 Mateo Pumacahua est déjà sergent royal et il est promu au grade de colonel de milices. Il avait donc réussi, grâce à ses manœuvres politiques et économiques, à pénétrer dans le cercle des 24 électeurs de Cusco. En 1811 on lui donne le titre de brigadier général pour son action militaire réussie lors de la bataille de Guaqui, et le 24 septembre 1812, il arrive au sommet de sa carrière —selon les paramètres coloniaux- en assumant l'intérim de la Présidence de l'Audience de Cusco. Il ne sera jamais ratifié dans la charge. Après que lui ait correspondu le rôle épineux de devoir appliquer la polémique Constitution libérale de Cadix de 1812, on lui retira la présidence, nommant pour le poste Martín de Concha et Xara, membre de l'aristocratie de Cusco. Il faut souligner que le poste atteint par Pumacahua, avec la nomination de président de l'Audience de Cusco, récemment installée, n'a pas de parallèle dans l'histoire coloniale hispano-américaine: c'est le premier et unique cas



où un métis présida une audience à l'époque coloniale.

Néanmoins, comme on l'a indiqué, l'action de Pumacahua comme président intérimaire de l'Audience de Cusco sera éphémère. Dans la continuité de ses gestes de générosité, dès qu'il assuma la charge, don Mateo refusa son salaire au profit de la lutte contre les insurgés, et en décembre 1812 il envoya une donation en faveur du roi. Mais d'un autre côté, et conformément à la position d'Abascal, il retarda systématiquement l'application de la Constitution de Cadix dans une intendance comme celle de Cusco, où l'abolition du tribut et de la mita [prestation en travail], promulguée par les Cours de Cadix, pesait lourdement. Pumacahua en arrivera même à rédiger un rapport où il laisse entendre qu'il s'est vu forcé à accepter la demande des indigènes de continuer à payer les tributs⁵. En ce sens, les intérêts des caciques de Cusco, -comme c'était le cas du cacique de Chinchero- coïncidèrent, pour des raisons différentes, avec la résistance du vice-roi Abascal face à la dérogation des tributs. Et cette résistance ne s'explique pas seulement par l'entrée juteuse que de fait représentait la perception des tributs pour les Finances Royales.

Alors pourquoi le thème de l'abolition des tributs inquiétait-il Pumacahua? Il faut reconnaître, qu'en sa qualité de cacique, une des fonctions principales qu'il réalisait était la perception du tribut de ses indigènes communautaires. Si on supprimait le paiement du tribut, on devrait redéfinir les relations avec la communauté et, d'une certaine facon, les caciques perdaient leur raison d'être. Par ailleurs, la Constitution de Cadix

supprimait les seigneuries, et il ne faut pas oublier que les caciques étaient des 'seigneurs naturels'. On comprend alors que le cadre référentiel dans lequel évoluait Pumacahua souffrait des modifications substantielles. Il a dû sentir que combattre pour la restauration de Fernando VII était la garantie du retour à la période préalable aux Cours de Cadix et à la Constitution. C'est probablement pour cela qu'il acceptera de se joindre à la révolution menée en 1814 à Cusco par les frères Angulo, qui convainquirent intentionnellement le cacique que Fernando VII était mort, «raison pour laquelle [Pumacahua] s'était décidé à défendre ses droits»⁶. Si pour veiller sur ses intérêts il devait aider un mouvement qui comptait avec l'appui des constitutionalistes de Cusco, c'était -selon son critère une meilleure option que l'inaction ou l'éloignement. De plus, il existe la possibilité que le cacique de Chinchero ait été enclin à confronter l'autorité coloniale, dans la mesure où, sans trop de contemplations, on lui avait retiré la présidence de l'Audience de Cusco, pour mettre à sa place le brigadier criollo don Martín Concha et Xara⁷. Déjà en avril 1813, seulement six mois après avoir assumé la charge de président intérimaire, Pumacahua avait détecté l'aversion que beaucoup avaient contre lui, pour le fait d'être, entre autres choses, «de nature indienne»⁸. La participation de Mateo Pumacahua comme allié des Angulo l'amena à faire partie de la colonne militaire qui fut envoyée à Arequipa pour gagner cette province à la junte de Cusco. Si au début l'incursion fut victorieuse, le cacique décidera ensuite de se rendre à Puno, ce qui lui coûtera

cela avait été le cas, Pumacahua l'aurait rejetée, la considérant également préjudiciable. Ainsi, Mateo Pumacahua donne l'image d'une personne conservatrice, plus proche de Fernando VII, qui, dès qu'il récupéra le trône d'Espagne en 1814, fit marche arrière en ce qui concerne les mesures prises dans les Cours de Cadix, annulant la Constitution et, de ce fait, remettant en vigueur tributs et mita. Le printemps libéral avait duré à Professeure principale de la Pontificia Universidad Católica del Perú et professeure de l'Académie Diplomatique du Pérou. 1 David Garrett. Shadows of empire. The Indian

mité sans doute) qu'allaient jouer les caciques s'il n'y avait plus de tributs ni de mitas. Il est possible

qu'il ait eu l'intuition qu'avec ces mesures libérales le leadership des caciques et le poids de leur autorité arrivaient à leur fin. De là peut-

être son affirmation qu'il s'était uni au mouvement des frères Angulo pour «défendre ses droits». La proposition de déstructurer

la propriété collective des terres des communautés à faveur de la propriété individuelle ne semble pas avoir été discutée pendant

sa gestion en tant que président

de l'Audience de Cusco, mais il n'est pas exagéré de penser que si

- Nobility of Cusco, 1750-1825. Cambridge University Press, 2005, p. 80.
- 2 Luz Peralta et Miguel Pinto. Matheo Puma toire Rurale andine. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2003, p.179.
- 4 David Garrett. Shadows of Empire, p. 240.

la vie; il fut exécuté à Sicuani le 17

mars 1815. Avec l'exécution du ca-

cique de Chinchero on fermait un

cycle dans lequel l'élite indigène

avait joué un rôle remarquable

dans le leadership des mouve-

ments insurgés quoique, il faut

le reconnaître, tandis qu'en 1780

Túpac Amaru fut le dirigeant abso-

lu de la grande rébellion, en 1814

Pumacahua partagea la figuration

avec les frères Angulo, et de plus,

avait obtenus, dans la limite

Il ne semble pas que

des paramètres coloniaux.

le sort encouru par les

curés paroissiens avec

la suppression des

tributs ait inquiété

Pumacahua; ce

qui le préoccupait

c'était le rôle (li-

[Mateo Pumacahua cacique de Chinchero et son épouse en qualité de donateurs]. Détail.

Anonyme, fin du XVIIIème siècle

Mateo Pumacahua cacique de Chinchero y su esposa

en calidad de donantes

- 5 Luz Peralta et Miguel Pinto. Matheo Puma
- 6 Scarlett O'Phelan Godoy. « Le mythe de 'l'indépendance accordée'. Les programmes politiques au XVIIIème siècle et au début du XIXème au Pérou et dans le Haut Pé rou (1730-1814)». Inge Buisson et autres Problemas de la Formación del Estado y de la Nación en Hispanoamérica [Problèmes de la Formation de l'État et de la Nation dans l'Amérique hispanique]. Bonn, 1984, p. 69.
- 7 Scarlett O'Phelan Godoy. "Le mythe de l'indépendance accordée", p. 87.
- 8 Luz Peralta et Miguel Pinto. Matheo Puma

dans ce dernier cas, il n'y eut pas de présence significative de caciques à des postes de décision politique et/ ou militaire, comme ce fut le cas en 1780. Pour les criollos [Espagnols nés au Péroul il était clair que dans la lutte pour l'indépendance ils assumeraient le leadership central, comptant sur l'appui et la collaboration des caciques, et non l'inverse. Pumacahua lutta en faveur du roi pendant la grande rébellion, et il participa à la junte des Angulo parce qu'il crut que le roi était mort et que, dans ce contexte, il lui correspondait de défendre ses droits : c'est-à-dire la position politique, économique et sociale qu'il avait réussi à gagner pendant sa vertigineuse ascension militaire, et les postes d'importance qu'il

CHASQUI 12 CHASQUI 13

LA PICANTERÍA D'AREQUIPA

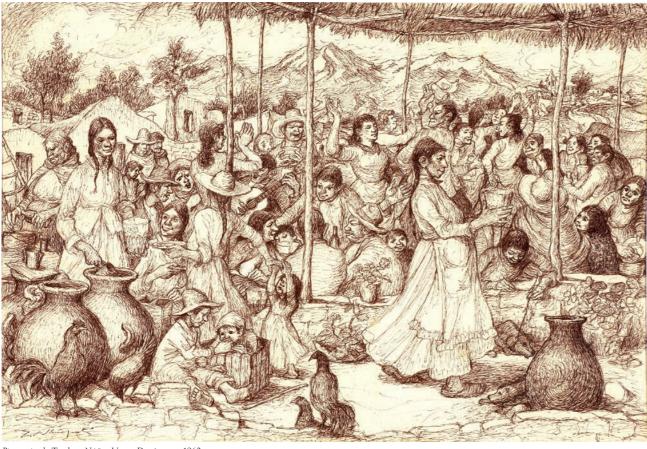
Miguel Barreda*

Le Ministère de la Culture déclare Patrimoine Culturel une des institutions emblématiques de la cuisine péruvienne.

a récente décision du Ministère de la Culture de déclarer la picantería ✓ sorte de bistro où l'on sert des plats épicés] d'Arequipa Patrimoine Culturel de la Nation a suscité beaucoup d'applaudissements dans la «Ville blanche », surnom donné à Arequipa, et entraine aussi une nouvelle responsabilité pour ceux qui l'encouragent et la promeuvent. Cette déclaration signifie, d'une part, une reconnaissance à toutes les femmes remplies d'imagination, travailleuses et généreuses: les picanteras d'Arequipa. Les générations actuelles et les anciennes, depuis la moitié du XVIème siècle, ont initié un processus de symbiose entre la tradition culinaire andine -- avec en tête la chicha de guiñapo [boisson alcoolisée faite de maïs noir]— et la tradition espagnole, avec pour résultat, plusieurs siècles après, la très variée et délicieuse cuisine l'Arequipa, les picanterías en étant le lieu emblématique de préparation et de consommation. La déclaration fait honneur à ces femmes et à leurs collaborateurs, qui ont su et savent encore déployer leur talent et leur volonté pour offrir aux habitants d'Arequipa et aux visiteurs une nourriture agréable

De la même façon, la déclaration oblige tous les secteurs concernés à veiller sur la protection et le développement de ce patrimoine, en prenant soin aussi bien des produits utilisés que de l'élaboration et des formes de consommation. La picantería d'Arequipa est un espace particulier dans la culture culinaire péruvienne, où se mélangent les racines andines et espagnoles, mais aussi les anciens savoirs et les produits de la côte, des vallées inter-andines, des hautes montagnes et de la puna de l'altiplano, pour produire une cuisine originale et personnelle. Protéger le littoral particulièrement riche de la région, les champs, les oliviers, les fleuves qui fournissent les merveilleuses crevettes, les vallées andines, les lacs et les terres de l'altiplano, d'où proviennent les ingrédients de cette cuisine, est pour cette raison une tâche incontournable.

La picantería d'Arequipa n'est certainement pas seulement un lieu pour la préparation et la consommation d'une cuisine vigoureuse, d'une grande variété et aux caractéristiques particulières, comme la présence fondamentale de la chicha de guiñapo (maïs noir germé et fermenté), la succession de plats différents suivant les jours (lundi: chaque [soupe faite à base d'agneau, blé, pomme de terre et autres ingrédients], mardi: chairo [soupe faite de plusieurs variétés de pommes de terre et de maïs], mercredi: chochoca [soupe faite de maïs sec et viande],



Picantería de Teodoro Núñez Ureta Dessin vers 1960

jeudi: chuño, vendredi: chupe du vendredi [soupe de poisson], samedi: rachi ou bouillon blanc [soupe de tripes d'agneau], dimanche: puchero [soupe de viandes, lards et légumes], avec certaines variantes, ses plats pimentés du soir et autres plats emblématiques. La picantería est, par excellence, un lieu démocratique, où se retrouvent toutes les classes sociales, rurales et urbaines, qui partagent autour de ses longues tables les délicieux repas, et développent leurs relations sociales en cultivant une série de pratiques culturelles significatives.

Dans la picantería, à côté des chupes et des plats épicés, cohabitent la musique et la poésie populaire, les conversations et les conspirations circulent et se tissent aussi des histoires d'amour, des amitiés et des fraternités. Dans l'Arequipa du XIXème siècle il y avait, entre les picanterías et les chicherías [lieux où se vend la chicha], près de deux mille établissements. Dans l'Arequipa actuelle, on en trouve moins une centaine, certaines encore bigarrées et avec les caractéristiques pittoresques de la vie rurale, d'autres avec un service plus soigné et une capacité pour des centaines convives en même temps. L'important est que dans les deux cas la tradition subsiste et acquiert plus de force, enrichie depuis 2013 par un rendez-vous annuel sur la Place d'Armes de la ville, le premier vendredi du mois d'août. Cette célébration renouvelle la passion de la ville pour les épices, au cours de la Fête de la Chicha, qui met à l'honneur cette boisson ancestrale et les plats emblématiques dans une ambiance d'affirmation des valeurs culturelles de

Cinéaste et coordinateur général de la Société des *Picanterías* d'Arequipa. Pour plus d'information, voir aussi: www.sociedadpicanteradearequipa.pe

> Galerie de *picanteras* célèbres. À droite, Juana Palomino et filles, *La Palomino*. En bas, de gauche à droite, Lucila Salas de Ballón, La Lucila; Elisa Barbachán Chávez, La Capitana; Laura Salas Rojas, La Cau-cau; Josefa







TÉMOIGNAGES DE QUELQUES CONVIVES

e penseur et diplomate originaire d'Arequipa, Víctor Andrés Belaunde, laisse ce témoignage sur son expérience dans les picanterías, entre la fin du XIXème siècle et le début du XXème siècle: «Il y avait des chicherías et des *picanterías* dans tous les quartiers de la ville et principalement dans les villages de la campagne. C'étaient des lieux de conversation et de bien manger; des repas et des gueuletons étaient réalisés avec des plats typiques préparés avec du piment ou avec le décoratif et jubilatoire rocoto [piment rouge très piquant], le summum des excitants [...]. La sociabilité au moment des repas se manifestait par l'échange obligé de bouchées entre amis et compères ou les libations dans un seul grand verre continuellement rempli, inépuisable. Il est vrai que parfois les locaux étaient étroits, sombres et sans ventilation; il y avait des tables blanches, primitives, et des bancs rustiques ; les chaises étaient rares. Quelques picanterías avaient des tonnelles formées de branches et des gloriettes dans les petits jardins ou dans les vergers où pouvaient se réaliser des bals créoles ou indigènes, les yaravíes alternant avec les huaynos. De nombreuses chicherías n'étaient pas seulement fréquentées par le peuple; des petits propriétaires, des employés et des professionnels étaient des habitués des chicherías les plus renommées, pour profiter de l'ambiance bon enfant, des plats typiques et de leur goût pour la chicha et ensuite, au moment bien choisi, de l'efficacité digestive du pisco, qui etait pour nous la splendide eau de vie ramenée de Majes ou de Vítor, ou bien fabriquée à Arequipa».

Lors des excursions à la campagne, à pied ou à cheval, les picanterías étaient le seul moyen de prendre une collation ou de se reposer. A mon époque il y en avait de très connues, comme celles de Alto del Río de Paucarparta ou quelques-unes de Tiabaya. Ces chicherías étaient en quelque sorte des lieux démocratiques où se retrouvaient de modestes villageois avec des visiteurs venus d'Arequipa, cavaliers

aux chevaux bien décorés. La chichería a été l'expression de la sociabilité populaire d'Arequipa. Elle a influencé les amourettes et même la politique. Nous espérons qu'un historien national se chargera de reconstruire cette institution d'Arequipa de façon détaillée et artistique ».

'écrivain liménien Aurelio Miró Quesada parcourt Arequipa au début des années trente et laisse, lui aussi, dans La ceremonia de las chicherías [La cérémonie des chicherías], ce témoignage: «Accompagné de quelques amis, j´ai parcouru quelques chicherías, aussi bien dans divers quartiers d'Arequipa qu'à Yanahuara, toujours at-

trayante. Partout on retrouve la même ambiance chaleureuse, quelque chose de profond, la même joie païenne qui se cache derrière les murs bas et le sol rustique des pièces étroites Devant le sourire de Rocotos, de Ricardo Córdova, 1990, Acuarela. sagesse d'une

«commère» ou «faiseuse», on m'explique un soir la difficile élaboration de la chicha. On me parle d'abord du «huiñapo», maïs germé dans les «poyos», des puits peu profonds faits à côté d'un canal d'irrigation afin de les pourvoir en eau Ensuite, on retire le maïs, on l'étend au soleil pour qu'il sèche et après on l'amène au moulin pour en faire de la farine. C'est sous cette forme (en réalité, plus que moulu, trituré) que le maïs arrive dans les chicherías pour une nouvelle étape, celle des grandes poêles où il bout pendant huit ou dix heures. Au bout de ce temps, on le met dans des seaux et il est tamisé avec une «seisuna» (toile rustique et épaisse) pour ensuite finir dans les jarres [...].Dans les jarres le liquide de maïs repose pendant plusieurs heures, jusqu'à ce qu'il prenne le goût et l'arôme de la chicha [...]. Entretemps, des plats variés et savoureux ont été préparés dans la cuisine. Des plats typiques, où paraissent se réunir tous les produits de la région, condimentés avec toutes les épices et présidés par l'image brillante, verte, rouge ou dorée du rocoto, le piment violent et tentant. On ne conçoit pas la chicha sans les 'plats piquants' ni les 'plats piquants' sans l'ancienne boisson, à tel point qu'on connait ce genre d'établissements indistinctement comme des chicherías ou des picanterías [...]. Peu à peu, l'ambiance s'anime. De nouveaux convives arrivent et pendant que les libations se succèdent, les grands

plats surgissent et défilent dans une proportion d´huile



bassel, le poisson frais à la sauce piquante (le llatán), la matasca [sorte de ragoût de viande et pomme de terre], la ocopa [pomme de terre avec une sauce au fromage et huacatay], le riz jaune à la viande, le foie d'agneau, le timpu [sorte de pot au feu], le fromage liga liga [...]. Le répertoire est si vaste et les plats sont si fortement épicés, qu'il est nécessaire d'avoir recours à la liqueur d'anis, généralement un seul verre, pour continuer par une brève escale à l'eau de vie et revenir ensuite à la chicha triomphante.

Tout à coup, quand l'ambiance s'est bien réchauffée, une rumeur étrange commence à se faire sentir. La nuit est arrivée et dans la lumière hésitante des salons les silhouettes se

regroupent et semblent se styliser. Sur les murs blancs, les guitares, immobiles jusqu'à maintenant, commencent à se balancer et à trembler, jusqu'à ce que des mains nerveuses les décrochent. On entend une voix, sereine au début, qui devient ensuite une lamentation. Ûne autre voix lui répond et alors, au milieu du silence des assistants, se succèdent les paroles de lamentation, de plainte, d'amour et de passion du yaraví. On dirait que grâce à la conjuration des cordes, l'esprit de Melgar est venu nous accompagner. Presque personne ne le nomme, mais tout le monde sent la présence du poète romantique et vaillant, amoureux de sa patrie et de sa dame, et on a l'impression de le voir surgir, à ce moment trouble de la nuit, avec sa cravate au nœud haut placé, son front ample et le cœur illuminé».

'essayiste de Cusco, Uriel García, signalait de son côté: «Avec plus d'efficacité que la scolastique universitaire, la picantería forge le peuple et lui donne une vigueur nationale. C'est une plate-forme pour sa poésie et pour l'expression de sa pensée, même pour la science pratique du chaman et de l'agriculteur, de l'artisan et du maçon. Dans ses entrailles la protestation du peuple spolié s'est touiours endurcie. Ce peuple qui en 1780 se leva contre le corrégidor, peu avant Túpac Amaru. Celui qui a suivi Pumacahua et Melgar, en 1814 ; celui qui a été fidèle à tous les caciques [...]. De ses fécondes entrailles populaires, en plus, d'Arequipa, pour qui tous les chemins d'Amérique étaient connus [...]. Son yaraví émouvait les villages et les che mins, et sa façon particulière de parler espagnol s'incrustait dans le langage populaire de toutes les contrées. Et en tant qu'homme transhumant, il avait l'esprit plus libre et plus docile pour assimiler d'autres habitudes. De nouvelles habitudes qui, quand le muletier revenait à la picantería de son quartier natal, renouvelaient l'atmosphère routinière de l'ambiance sociale».

CHASQUI 14 CHASQUI 15

IQUITOS, RÉALITÉ ET RÊVE

Jorge Nájar*

Constituée en 1864, la ville principale de l'Amazonie péruvienne commémore 150 ans d'activité croissante. Évocation et mémoire d'un visiteur assidu.



Puerto de Iquitos [Port d'Iquitos], d'Otto Michael. 1898. Aquarelle sur papier. Collection Musée Naval du Pérou.

n parcourant les rues d'Iquitos, on comprend que les centres historiques des villes sont déterminés par la géographie et l'histoire. Et, bien sûr, par ceux qui les ont conçus et ceux qui les habitent. Le centre historique d'Iquitos est unique dans l'architecture du Pérou, très différent, par exemple, de ceux de Lima, Cusco, Arequipa, Trujillo ou Ayacucho. A Iquitos les bâtiments historiques ont réussi à créer un design curieux, mélange de nostalgie et d'influences lointaines avec les matériaux locaux. Une bonne représentation en est la Casa Cohen, située au coin du quatrième bloc de la rue Próspero et le premier de Morona. Ou la Casa Morey du Malecón Tarapaca. De somptueux azulejos recouvrent les façades, non seulement de ces maisons, mais aussi, dans d'autres bâtiments, celles des grandes demeures d'antan.

Bien que la ville n'ait pas été précisément fondée pendant la vice-royauté, les missionnaires jésuites s'installèrent aux alentours pour établir leurs reducciones [regroupements forcés d'Indiens dans des villages]. En 1831, quand le scientifique allemand Eduard Poeppig descendit vers l'Amazone par la voie du Huallaga et du Marañón, il écrivit: «Dans l'après-midi du 13 août, nous arrivons à Iquitos, le village le plus petit de cette région. Une ouverture étroite dans la jungle épaisse de la rive permet à peine de distinguer son emplacements.¹. Trente ans plus tard, Antonio Raimondi signala que le village d'Iquitos comptait quelques 400 âmes, la plupart indigènes de l'ethnie Iquito. En réalité, sla ville ne fut jamais officiellement fondée, mais on considère que 1864 fut l'année de sa constitution, quand arrivèrent les quatre bateaux que le président Castilla fit construire en Angleterres.²

L'expansion de la ville commença avec la construction de la base navale et du chantier naval, et l'organisation des explorations pour impulser la navigation fluviale. À la même époque, la jeunesse des anciens villages de la haute jungle afflua vers Iquitos à la recherche de la fortune rapide rêvée que, apparemment, procurait l'exploitation du caoutchouc. Ils venaient de Moyobamba, Rioja, Tarapoto, Lamas et autres villages amazoniens. Mes grands-parents firent partie de cette vague. Parallèlement, depuis la capitale du pays, l'intérêt des gouvernants s'était concentré sur Iquitos.

Le 9 novembre 1897, par disposition de Nicolás de Piérola, la ville d'Iquitos devint la capitale du département de Loreto. Bien sûr, ce changement de statut s'inscrivait dans un mouvement beaucoup plus large. La plus grande partie du patrimoine actuel fut construit pendant ces années de prospérité, et la ville fut dotée des services publics de base: éclairage électrique et train urbain en 1905; l'installation de la Cour Supérieure en 1907 et de l'Église Matrice en 1919, entre autres. La transformation, grâce à l'investissement public et privé, engendra un essor sans précédent. Les principales maisons exportatrices se développèrent, comme celles de Julio C. Arana, Luis Felipe Morey et Cecilio Hernández, de même que les réseaux commerciaux d'autres caucheros [personnes qui récoltent ou travaillent le caoutchouc] non moins importants.

La fièvre du caoutchouc dura quarante ans en tout. Pendant cette courte période arrivèrent aussi quelques familles de commerçants d'origine européenne, des asiatiques, des arabes et des juifs. Nombre de ces familles s'établirent dans la localité et étaient présentes, par la suite, quand se produisit la renaissance de l'exploitation caoutchoutière et en 1942, quand Hank Kelly, consul étasunien à Iquitos, commença à préparer son voyage pour s'installer dans cette ville. Selon son témoignage, ne furent pas rares les «experts en affaires de la jungle qui se réunissaient à l'heure du thé dans le Salon Bolívar», à Lima, et qui lui recommandèrent d'emmener «de la nourriture en boîte pour un an»³; traduction évidente de l'opinion que beaucoup d' «experts» de la métropole avaient sur la nourriture amazonienne. Néanmoins, l'expérience du fonctionnaire étasunien à Iquitos nous éclaire pas mal sur la vie quotidienne. Il était logé dans le Grand Hôtel Malecón Palace, propriété d'un juif maltais qui était, en même temps, consul de Chine. «Le Grand Hôtel Malecón Palace eut un jour une salle à manger. Quand je suis arrivé, elle était encore là, mais déserte... Heureusement il y avait don Martín, propriétaire du restaurant Unión, qui était considéré comme un bienfaiteur public. Sans lui, beaucour de célibataires sans foyer, moi y compris, serions morts de faim... Don Martín ne préparait pas beaucoup de repas, et quand c'était fini, il n'y en avait plus...Néanmoins, bien que tout ait été vendu, on pouvait se procurer une portion de porc avec du manioc frit (la pomme de terre de la jungle), du riz et des haricots»4.

Néanmoins, à la même époque, quand Aurelio Miró Quesada visita la ville, il ne put arrêter de regarder, depuis le *malecón*, l'arrivée des canoës pleins des produits qui allaient être mis en vente sur de longues tables. Par le fossé qui montait jusqu'à la ville, les vendeurs avançaient avec leurs

chargements colorés. Parfois il s'agissait de produits de la campagne, des fruits savoureux des arbres; d'autres fois c'étaient des poissons du fleuve, attrapés dans les filets qui ensuite étaient mis à sécher sur des pieux dans le fossé. À l'intérieur du marché, le même observateur a assisté à l'étalage de tout ce chargement. Sur des tables étaient exhibés des morceaux de «viande de la forêt» encore sanglante. Sur d'autres c'était du 'paiche' [poisson des fleuves amazoniens] frais à côté des gamitanas [poissons originaires de l'Amazonie] et des tortues. Parmi les plats typiques se démarquait une «soupe vibrante et tentante de cacahouète dans un bouillon de poule»⁵. Miró Quesada a une vision globale et ne parle pas seulement d'un secteur de la population parce que, précisément, Iquitos est plus que l'opposition entre les patrons du caoutchouc et leurs travailleurs. Iquitos est beaucoup plus que l'héritage de quelques fortunes qui se sont diluées au cours des années.

Lors de l'une de mes escapades à Iquitos, j'ai connu Mario Vargas Llosa et Carmen Balcells. Si ma mémoire ne me trompe pas, c'était en 1970. Le poète Javier Dávila Durand nous présenta dans la Maison de Fer de la Place d'Armes, dégustant des glaces d'aguaje [Palmier-bâche aux fruits comestibles]. Avec Vargas Llosa et Carmen Balcells était aussi arrivé de Barcelone un jeune couple qui voulait expérimenter l'ayahuasca [plante hallucinogène]. Nous avons loué les services d'un peke-peke [sorte de barque] et nous sommes allés à l'oratoire d'un guérisseur riverain. Bien que plusieurs décennies se soient écoulées, je suis resté marqué par cette aventure, surtout par le retour de chez le guérisseur jusqu'aux pre-

miers secours pour la voyageuse hallucinée. À Iquitos il y a aussi beaucoup de tableaux de César Calvo de Araujo. Au siège du Ministère de la Culture, sur le malecón Tarapaca, on trouve cette toile impressionnante de corps d'indigènes pratiquement nus à côté d'un missionnaire. Calvo de Araujo (Yurimaguas, 1914-Lima, en 1979) fut le premier peintre amazonien à offrir une proposition claire pour capter le tropical et l'exotique et le combiner avec la peinture. À Iquitos travaille l'augustinien Joaquín García, l'homme qui a peut-être le plus œuvré pour la récupération de la mémoire amazonienne. Il a érigé au centre d' Iquitos une des bibliothèques spécialisées les plus grandes d'Amérique Latine. Elle possède environ 30 000 volumes, dans lesquels est recueilli le legs de multiples cultures et d'infinis savoirs ancestraux. Un grand nombre de documents de cette

bibliothèque proviennent de donations de prêtres, d'historiens, d'ethnologues nationaux et étrangers, de journalistes et de chroniqueurs. Joaquín García est en même temps éditeur de Monumenta Amazónica, projet éditorial qui comprend les séries: conquistadors, missionnaires, agents gouvernementaux, scientifiques et voyageurs, caucheros et témoignages indigènes, toute l'histoire amazonienne depuis le XVIème siècle jusqu'au XXème. Et à Iquitos réside aussi l'anthropologue Alberto Chirif, dont l'œuvre jouit d'une renommée méritée.

La ville n'est reliée au reste du pays que par voie aérienne ou fluviale. La Route que par voie aerienne ou niuvale. La Route Interprovinciale Iquitos-Naura la relie avec cette localité, établie en 1830 par ordre du sous-préfet de Moyobamba, Damián Najar. Cette ville est située près de la confluence des fleuves Marañón et Ucayali. On peut parcourir la route jusqu'à Naura et de là aller en canoë jusqu'à la confluence des rivières qui alimentent l'Amazone. Et la nuit, au retour, on peut couronner le tout avec un substantiel inchicapi de motelo [soupe de tortue]. Tout au long de cette route il y a beaucoup de communautés actuellement impliquées dans des projets de développement durable. Et sont créés des centres d'attraction touristique basés sur les produits naturels et le respect du paysage, une autre façon de comprendre et de pratiquer la ruralité, une autre manière de reconnaître l'apport des anciens *tullpas* au milieu de la complexité de nos jours. Pour beaucoup de péruviens amazoniens nés au milieu du XXème siècle, Iquitos était notre capitale administrative, culturelle, financière. Elle l'était, et elle continue de l'être, avec tous ses charmes et ses rêves accoudés au Malecón ou au quartier bruyant et coloré de Belén, face au mythique fleuve Amazone.

Poète, narrateur et traducteur. Il est né à Pucallpa et réside à Paris. Il a passé une partie de son enfance à Iquitos, ville où il revient régulièrement. En 2013 parut sa Poesía reunida [Poésie réunie].

¹ Poeppig, Eduard. *Viaje al Perú y al rio amazonas* 1827-1832 [Voyage au Pérou et sur le fleuve Amazone 1827-1832]. CETA (Centre d'Études Théologiques de l'Amazonie), Iquitos, 2003.

² Chirif, Alberto. Julio C. Arana: cauchero del Putumayo [Julio C. Arana; cauchero du Putumayo], http://elcomercio.pe/edicionimpresa/ html/2007-09-14.

³ Kelly, Hank et Dot. Memorias de un cónsul americano en Iquitos 1943-1944 [Mémoires d'un consul américain à Iquitos 1943-1944]. CETA. Iquitos, 2012.

⁴ Kelly, Hank et Dot. Memorias de un cónsul americano en Iquitos 1943-1944 [Mémoires d'un consul américain à Iquitos 1943-1944]. CETA. Iquitos, 2012.

⁵ Miró Quesada, Aurelio. Op. cit.