



HAL
open science

La série AMA/zonas de mitos y visiones du Proyecto Especial Bicentenario : exposition artistique, documentaire historique et récits mythiques amazoniens

Morgana Herrera

► To cite this version:

Morgana Herrera. La série AMA/zonas de mitos y visiones du Proyecto Especial Bicentenario : exposition artistique, documentaire historique et récits mythiques amazoniens. Monica Cardenas-Moreno Maylis Santa-Cruz et Isabelle Tauzin-Castellanos. Images et représentations du Pérou en France (1821-2021), Presses Universitaires Indianocéaniques, 2022, 978-2-38444-006-1. <hal-04082538>

HAL Id: hal-04082538

<https://hal.science/hal-04082538v1>

Submitted on 9 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

**Images et représentations
du Pérou en France (1821-2021)**

**Images et représentations
du Pérou en France (1821-2021)**

Sous la direction de

*Isabelle Tauzin-Castellanos, Mónica Cárdenas Moreno,
Maylis Santa-Cruz*

Presses Universitaires Indianocéaniques

Ouvrage publié avec le soutien financier de 9184A Ameriber IUF
Mme Tauzin de l'Université Bordeaux Montaigne

ILLUSTRATION DE COUVERTURE :
Auteur anonyme, collection particulière

MAQUETTE :
Sabine Tangapriganin

RÉALISATION :
Bureau Transversal des Colloques,
de la Recherche et des Publications (BTCR)
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

PRESSES UNIVERSITAIRES INDIANOCÉANIQUES

© UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION, 2022
Campus universitaire du Moufia
15 avenue René Cassin
CS 92003 – 97744 Saint-Denis cedex 9
Phone : 02 62 938585 – Copie : 02 62 938500
Site web : <http://www.univ-reunion.fr>

Les opinions exprimées, le contenu des textes publiés et l'exactitude de leurs références bibliographiques sont de la responsabilité exclusive des auteurs et autrices.

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute reproduction, intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite.

ISBN : 978-2-38444-006-1

EAN : 9782384440061

Sommaire

Introduction	7
Partie I :	
Le Pérou indépendant et quelques-unes de ses représentations	
Jérôme LOUIS, La fabrique d'un héros, Lord Thomas Cochrane, un des premiers libérateurs du Pérou (1818-1822)	15
Maud YVINEC, « <i>Abrü tu ojo</i> » : une représentation entre comique et sérieux des débuts de la République péruvienne.....	45
Pascal RIVIALE, La collection de dessins péruviens d'Amédée Chaumette des Fossés	65
Lucile MAGNIN, <i>Tapadas, costumbrismo</i> , art colonial et préhispanique, vues de Lima ou de Cuzco... Le séjour du peintre Johann Moritz Rugendas au Pérou (1842-1844)	93
Partie II :	
De l'orientalisme au nectar des Incas	
Élodie VAUDRY, Représentations du Pérou dans la <i>Revue Orientale et Américaine</i> (1858-1895).....	121
Marcos EYMAR, Un excentrique entre deux mondes : Nicanor della Rocca Vergalo, des Incas à la réforme de l'orthographe française	147
Mónica CÁRDENAS MORENO, Le vin des Incas : le regard français sur la feuille de coca du Pérou dans le discours pharmaceutique du XIX ^e siècle.....	169

Partie III :
De la Belle Époque à la Seconde Guerre mondiale

Fernando VILLEGAS TORRES, Les peintres Alberto Lynch et Daniel Hernández. Le triomphe du portrait et l'intégration des artistes péruviens dans le Paris de la Belle Époque	195
Alain CARDENAS-CASTRO, Juan Manuel Cardenas-Castro (Urubamba 1891-Paris 1988), indigénisme et migration. Quatre œuvres emblématiques	221
Rosmeliz ALVA ZAPATA, Julia Codesido : peintre indigéniste et cosmopolite	237
Alvar de LA LLOSA, La présence française aux célébrations du centenaire de l'Indépendance péruvienne (1921). Entre action diplomatique d'exception et volonté péruvienne de récupération territoriale	259
Isabelle TAUZIN-CASTELLANOS, Entre onirisme et résistance, un roman graphique de Madeleine et Lucha Truel	293

Partie IV :
**L'Amazonie au cœur de l'engagement,
 l'art péruvien contre la corruption**

Catherine HEYMANN, Regards sur l'Amazonie péruvienne : les documentaires de Nora de Izcue	307
Thibaut CADIOU, Mythes déconstruits et discours inversés. Mémoires indigènes de l'exploitation du caoutchouc à travers la peinture contemporaine	323
Morgana HERRERA, La série <i>AMA/zonas de mitos y visiones</i> du <i>Proyecto Especial Bicentenario</i> : exposition artistique, documentaire historique et récits mythiques amazoniens.....	349
Estelle AMILIEN, Dans toute blague réside une part de vérité. <i>El Candidato</i> d'Álvaro Velarde (2016), une comédie aigre-douce.....	375
Biobibliographie des éditrices et des auteur.e.s	397

**La série *AMA/zonas de mitos y visiones*
du *Proyecto Especial Bicentenario* :
exposition artistique, documentaire
historique et récits mythiques
amazoniens**

Morgana Herrera
Université Sorbonne nouvelle

Le 11 février 2021, la série « AMA/zonas de mitos y visiones » a été inaugurée en ligne comme l'une des activités phares du *Proyecto Especial Bicentenario* (PEB), l'instance organisatrice de la commémoration des 200 ans de l'Indépendance du Pérou¹. Au sein de la programmation culturelle du *PEB* qui doit avoir « une haute valeur symbolique pour l'exercice d'une citoyenneté démocratique et renforcer l'identité nationale »², cette série se distingue par la qualité de sa réalisation, son contenu et sa réception médiatique. Écrite et réalisée par le célèbre artiste et commissaire d'expositions amazonien Christian Bendayán, elle se compose de 10 brèves vidéos, présentant chacune un mythe amazonien, illustré par une série de productions artistiques. En ce sens, il s'agit aussi d'une exposition d'œuvres des principaux représentants de l'« art amazonien », un courant qui réunit principalement des plasticiens indigènes amazoniens, mais aussi des artistes métis issus des milieux urbains de la forêt ou d'autres villes du pays et de l'étranger³, et dont les œuvres

¹ Créé le 6 juin 2018 et dépendant du Ministère de la culture dans une première phase lors de laquelle l'agenda de la commémoration fut établi, le *PEB* passe ensuite sous la direction de la Présidence du Conseil des Ministres (PCM).

² « Decreto Supremo n°004-2018-MC que crea el Proyecto especial bicentenario de la independencia del Perú », 6 juin 2018. L'ensemble de la législation concernant le *PEB* peut se consulter en ligne sur le site <https://bicentenario.gob.pe/normativa/>

³ Quand bien même toute nomenclature est forcément réductrice, je reprends ici les termes les plus couramment utilisés par ces mêmes artistes qui

entretiennent toutes un rapport étroit avec les mythes, les éléments naturels et/ou l'histoire de l'Amazonie.

Qualifiée tour à tour dans la presse d'« exposition virtuelle » ou de « mini websérie documentaire », il est difficile de faire entrer « AMA/zonas... » dans une case. La plateforme elle-même du PEB hébergeant l'ensemble des expositions commémoratives la place dans la catégorie extrêmement vague de « contenus audiovisuels », la distinguant ainsi de ses autres productions classées soit comme « séries documentaires », soit comme « exposition virtuelle⁴ ». Par cette résistance à l'étiquette en plus de sa mise en lumière particulière par rapport aux autres expositions, cet objet semble échapper quelque peu aux côtés les plus officiels d'une commémoration aussi importante que celle du bicentenaire de l'Indépendance. Mais « AMA/zonas » propose surtout au sein d'une telle plateforme nationale et dans un contexte de réflexion sur le sens de l'identité péruvienne, une vision esthétiquement et politiquement engagée de l'Amazonie, alors qu'il s'agit de la région historiquement la moins sollicitée par les discours hégémoniques de construction de l'imaginaire national. Comment comprendre alors la position assez privilégiée de cette série au sein du programme des célébrations du bicentenaire de l'Indépendance du Pérou ? Quels effets cela produit-il ?

Ce chapitre propose d'aborder dans un premier temps « AMA/zonas » par rapport à son contexte de production commémoratif en rappelant la relative absence de l'Amazonie dans d'autres fêtes nationales par le passé. Ensuite, il décrypte l'esthétique de la série, qui tire les leçons de vingt ans de succès grandissant de l'art amazonien au Pérou, pour imposer ce courant comme l'un des plus importants de l'histoire de l'art de ce pays. Enfin, la série est aussi analysée comme un contre-récit d'une histoire officielle et chronologique par son utilisation du temps mythique et son renvoi

distinguent les « artistas urbanos » des « artistas indígenas ». Preuve s'il en est que toute catégorie est simplificatrice, ne sont pas désignés comme « artistes urbains » les artistes indigènes vivant dans les villes comme c'est le cas de l'importante corporation d'artistes shipibo-konibo de la communauté de Cantagallo, à Lima.

⁴ À cause des restrictions sanitaires, l'ensemble de la programmation du PEB est passée en mode virtuel. Elle est consultable sur le site <https://bicentenario.gob.pe/exposiciones/>

constant aux étapes clés et oubliées de l'histoire de l'intégration de l'Amazonie à l'État-nation péruvien.

Une série sur l'Amazonie produite dans un contexte de commémoration nationale : une évolution sur la place de la forêt dans la mémoire péruvienne

« AMA/zonas... » est une commande du PEB à Christian Bendayán. Principal promoteur de l'art amazonien du pays, ce commissaire d'exposition et artiste originaire d'Iquitos, la plus grande ville d'Amazonie péruvienne, est un nom très connu de la scène culturelle nationale et des institutions⁵. De prime abord, sa désignation pour réaliser une activité des célébrations du bicentenaire n'est guère étonnante. Du fait de sa réputation mais aussi de celle du courant artistique amazonien des dernières années⁶, on pourrait donner pour acquis qu'une telle exposition ait lieu dans ce cadre particulier. Pourtant, si l'on pose la commémoration comme une stratégie d'un État pour célébrer et légitimer une communauté nationale⁷ et comme une lutte entre différentes mémoires pour présenter une image policée⁸, il faut se rendre à l'évidence que l'inclusion de l'Amazonie aux célébrations du bicentenaire de l'Indépendance du Pérou ne va pas de soi.

En effet, lorsque l'on songe aux principaux discours de construction d'un imaginaire national péruvien, la forêt a longtemps

⁵ Pour ne citer que deux exemples illustrant sa renommée, il a été lauréat du Prix national pour la culture en 2012, soit la plus haute reconnaissance attribuée par le Ministère de la culture pour une trajectoire artistique. Il a aussi été l'artiste choisi pour représenter le Pérou à la 58^e Biennale d'art contemporain de Venise en 2019.

⁶ Dans un article récent, le critique d'art Mirko Lauer en parle en ces termes : « Los dos siglos visuales peruanos como sucesión de corrientes y obras con impacto en nuestra percepción de lo nacional, que fueron a su vez momentos de influencia decisiva en todo el espacio artístico, se cierran con la aparición de una nueva versión de lo amazónico. Esto ocurre en el paso del siglo XX al XXI, sobre todo en torno a la obra de Bendayán, que vino precedida por un vigoroso movimiento artístico en la Amazonía ». Mirko Lauer, « Dos demiurgos », *Hueso Húmero*, 2021, n°74, p. 189.

⁷ Philippe Raynaud, « La commémoration : illusion ou artifice ? », *Le Débat*, février 1994, vol. 1, n°78, p. 101.

⁸ John R. Gillis (ed.), *Commemorations: the politics of national identity*, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 5.

été la grande absente, à l'image de son intégration tardive au territoire, qui ne commence d'ailleurs pas au moment de la date de 1821 célébrée par la commémoration⁹. Si l'on schématise, depuis la fin de la guerre du Pacifique, la plupart des débats sur la définition de la péruvianité ne s'intéressent pas à l'Amazonie : ils s'articulent surtout autour de l'interaction ou de l'opposition entre l'héritage hispanique et colonial irradiant principalement depuis Lima et l'héritage des grandes civilisations préhispaniques andines, qu'il soit perçu comme incarné ou dévoyé par les populations contemporaines des Andes. Une illustration de cela est la quasi absence de la présence amazonienne dans une des autres expositions virtuelles du PEB, « *21 intelectuales peruanos del siglo XX* ». Seule Miguelina Acosta, grâce à qui José Carlos Mariátegui ajouta à ses *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* une note de bas de page sur la situation économique de l'Amazonie, pourrait être considérée comme une penseuse soucieuse d'intégrer la part amazonienne du Pérou à une réflexion sur le pays¹⁰.

En dehors de son programme d'expositions, le PEB a également mis en place un cycle d'activités académiques à travers l'organisation de tables rondes appelées les « *cátedras bicentenario* » (les chaires du bicentenaire). Si celle intitulée « *La Amazonía republicana, una reflexión bicentenario* » était consacrée exclusivement à la forêt, les chaires à thématiques transversales comme celles sur le racisme, les migrations ou encore, l'éducation, n'incluent pas d'intervenants spécialistes de l'Amazonie. En ce sens, le volet scientifique de la commémoration confirme qu'il est toujours difficile d'inclure des problématiques amazoniennes à une réflexion globale sur le Pérou.

Néanmoins, il est nécessaire de reconnaître que l'élément amazonien est au centre de plus de célébrations et de préoccupations que lors du centenaire de l'Indépendance organisé en 1921 par le gouvernement d'Augusto Leguía. Dans le contexte de la

⁹ Sur le processus de territorialisation de l'État péruvien en Amazonie on consultera Pilar García Jordán, *Cruz y arado, fusiles y discursos: la construcción de los Orientales en el Perú y Bolivia, 1820-1940*, Lima, IFEA/IEP, 2001.

¹⁰ Malgré cette contribution décisive qui empêche l'un des essais majeurs du XX^e siècle sur la péruvianité de faire complètement l'impasse sur l'Amazonie, l'œuvre de Miguelina Acosta a surtout abordé des problématiques féministes sur la place des femmes dans la société péruvienne et des problématiques indigénistes se penchant plus sur la situation des populations d'origine andine.

Patria Nueva, le projet politique du président Leguía qui se caractérisa par un discours modernisateur et porteur d'homogénéisation inspiré par le modèle européen de l'État-nation, il était logique de faire de cet anniversaire une mise en scène d'un pays uni, derrière la capitale conçue comme foyer de cette modernité rêvée¹¹. Rares sont les manifestations du centenaire qui rappellent l'existence de la forêt sur le territoire péruvien : seul un monument à Lima offert par la colonie chinoise intègre une allégorie du fleuve Amazone¹² et les rares photographies d'Amazonie dans l'album souvenir de la commémoration ne sont là que pour affirmer qu'il s'agit d'un territoire encore en voie d'intégration aux contours imprécis¹³. Il semblerait que les célébrations du bicentenaire de 2021 invitent plus volontiers à poser la question du « qui sommes-nous, nous les Péruviens ? » et interrogent donc les processus d'exclusion de certains secteurs de la société comme les populations amazoniennes, alors que celles du centenaire de 1921 ne faisaient pas un bilan mais une prospection, un rêve de pays dont l'homogénéité était dictée depuis une capitale conçue comme moderne.

En dehors des commémorations de l'Indépendance, l'Amazonie a fait l'objet d'autres opérations d'anamnèse au niveau national. Ainsi, en 1942, dans un contexte d'après-guerre avec l'Équateur notamment pour les frontières amazoniennes du Loreto, le gouvernement péruvien avait célébré pour la première et unique fois le IV^e centenaire de la découverte de l'Amazone. S'agissant d'un moment exceptionnel de nationalisme exacerbé du fait de la victoire militaire du Pérou sur son voisin du nord, l'effort commémoratif, qui ne fut pas des moindres, ne donna pas lieu à des projets pérennes d'inclusion de problématiques amazoniennes à une réflexion sur la communauté nationale¹⁴. Par exemple l'Exposition

¹¹ Concernant le centenaire de l'Indépendance du Pérou et la politique modernisatrice de Leguía on consultera Juan Luis Orrego Penagos, *¡Y llegó el centenario!: los festejos de 1921 y 1924 en la Lima de Augusto B. Leguía*, Lima, Titanium, 2014 ; Alex Loayza Pérez (ed.), *La independencia peruana como representación : historiografía, conmemoración y escultura pública*, Lima, IEP, 2016.

¹² Johanna Hamann, Leguía, *el Centenario y sus monumentos. Lima: 1919-1930*, Lima, PUCP Fondo editorial, 2015, p. 287.

¹³ Estelle Amilien, *L'Intégration de l'espace amazonien à l'État-nation péruvien : représentations réciproques Iquitos- Lima (1883-1934)*, thèse de doctorat de l'Université Paris Nanterre, Paris, 2020, p. 376.

¹⁴ Cette commémoration est l'objet de ma thèse de doctorat. Une avancée de ces travaux de recherche est consultable en ligne (Morgana Herrera, « La

amazonienne de Lima de 1943 qui avait été l'une des plus grandes manifestations d'art public financé par l'État devait déboucher sur l'ouverture d'un musée amazonien qui ne vit finalement jamais le jour¹⁵.

Il faut probablement attendre le tournant du massacre de Bagua en 2009 et ses manifestations anniversaires, ou le centenaire du scandale du Putumayo en 2012 pour voir apparaître une réflexion plus globale et menée depuis divers champs, sur la mémoire nationale d'événements amazoniens. D'une part, les événements extrêmement médiatisés dits du « *Baguazo* », soit un affrontement mortel dans le nord de l'Amazonie entre les forces de l'ordre et des organisations indigènes huambisas et awajuns, entre autres, qui protestaient contre un projet extractiviste, ont marqué durablement le paysage politique et culturel péruvien. Paradoxalement, en même temps que le président de la République qualifiait ces peuples autochtones amazoniens de citoyens de seconde zone, ceux-ci obtenaient à la faveur de cette crise une visibilité sans précédent et un coup de projecteur était donné sur leurs revendications¹⁶. Le slogan « *Todos somos Bagua* », qui est devenu « *Todos somos Amazonía* » continue de circuler tous les 5 juin, date anniversaire. Christian Bendayán et Manuel Cornejo Chaparro, dans une perspective de production et de circulation des images sur l'Amazonie, écrivent au sujet de cet événement : « *Desde Bagua, el Perú ya no puede ser imaginado sin tomar en cuenta sus raíces y perspectivas amazónicas* »¹⁷. Le *Baguazo* a d'ailleurs inspiré les œuvres de plusieurs artistes dont certaines sont incluses dans « AMA/zonas ».

construcción de la peruanidad de la Amazonía: el caso del IV Centenario del Descubrimiento del Río Amazonas de 1942 », *Revista del Instituto Riva-Agüero*, 2018, vol. 3, n° 2, p. 121-169).

¹⁵ On se reportera au chapitre « L'Exposition amazonienne de 1943 : la vitrine éphémère d'une Amazonie intégrée » dans Morgana Herrera, *Ahora le toca a la Selva. Intellectuels, Amazonie et péruvianité autour du IV^e centenaire de la découverte de l'Amazonie de 1942*, thèse de doctorat de l'Université Toulouse Jean Jaurès, Toulouse, 2020, p. 121-158.

¹⁶ Sur cette question voir Irène Favier, *Le Pérou et ses confins amazoniens : le cas du Haut Marañón (1946-2009)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020 ; Óscar Espinosa, « ¿Salvajes opuestos al progreso?: aproximaciones históricas y antropológicas a las movilizaciones indígenas en la Amazonía peruana », *Antropologica*, décembre 2009, vol. 27, n°27, p. 123-168.

¹⁷ *En el país de las Amazonas. 150 años de fotografía*, Lima, Asociación Cultural Peruano Británica, 2017, p. 71.

D'autre part, le centenaire du scandale du Putumayo qui révéla en 1912 au monde entier le massacre des travailleurs indigènes contraints à l'extraction du caoutchouc dans cette zone tampon entre le Pérou et la Colombie, entraîna en 2012 la diffusion de représentations de cette période, de la part d'artistes autochtones, ainsi que de nouvelles productions de leur part. C'est à cette occasion que les peintres huitotos Santiago et Rember Yahuarcani, descendants d'une famille décimée dans ce contexte, ont été invités par des associations indigènes colombiennes à réaliser une fresque à la Chorrera, centre névralgique de la *Peruvian Amazon Company* où avaient eu lieu ces sévices et massacres¹⁸. À peine présente dans les livres scolaires des Péruviens, l'histoire du génocide indigène lié à l'exploitation du caoutchouc a notamment été reconnue par la tenue de diverses expositions réunissant photographies d'époque et œuvres d'artistes indigènes contemporains.

C'est le cas de « *Imaginario e imágenes de la época del caucho* » qui s'est déroulée au Centre culturel Inca Garcilaso à Lima en 2012 et qui s'appuie sur un important travail de recherche dont la publication en 2009¹⁹ avait permis d'éclairer un point aveugle majeur de l'historiographie péruvienne²⁰. Preuve s'il en est que cette mémoire est de plus en plus audible, notamment grâce à l'œuvre d'artistes amazoniens, le musée Lugar de la Memoria (LUM) à Lima a organisé l'exposition « *Memorias del caucho: revelaciones del bosque humano* » en 2017 où l'on pouvait admirer les toiles des Yahuarcani ou du non moins célèbre peintre huitoto-bora Brus Rubio²¹. S'agissant

¹⁸ Rember Yahuarcani revient sur cette expérience dans « Los ríos de nuestra memoria », *Mundo Amazónico*, 2014, n°5, p. 197-209.

¹⁹ Alberto Chirif et Manuel Cornejo Chaparro, *Imaginario e imágenes de la época del caucho: los sucesos del Putumayo*, Lima/Copenhague/Iquitos, CAAAP/IWGIA/UCD, 2009.

²⁰ C'est du moins ce que rappelle l'anthropologue amazoniste Luisa Elvira Belaúnde, remarquant notamment le décalage avec la production scientifique colombienne dans son compte rendu de lecture « Imaginario e imágenes de la época del caucho: los sucesos del Putumayo », *Antropologica*, 2010, vol. 28, Extra 28, p. 339-344.

²¹ Selon la note de cadrage du LUM, il s'agissait de « présenter un chapitre de l'histoire péruvienne peu connu, oublié, et même ignoré du public et de l'histoire officielle », page officielle du LUM, consultée le 17 septembre 2021. URL : <https://lum.cultura.pe/exposiciones/memorias-del-caucho-revelaciones-del-bosque-humano>

d'un musée public dépendant du Ministère de la Culture, l'exposition avait particulièrement soigné sa médiation avec le public scolaire.

Ainsi, l'art amazonien a eu un rôle fondamental dans la diffusion au plan national d'une mémoire d'événements tragiques touchant à l'Amazonie. D'ailleurs, il est intéressant de remarquer que la « chaire bicentenaire » consacrée à l'Amazonie compte sur ses quatre intervenants, deux personnes issues de professions artistiques – Christian Bendayán et Rember Yahuarcani – et l'anthropologue Luisa Elvira Belaúnde spécialiste du kené, une pratique picturale abstraite principalement réalisée par des femmes shipibas qui a eu beaucoup d'impact sur les représentations artistiques contemporaines. La modératrice de la table était en plus María Eugenia Yllia, spécialiste d'art amazonien²². Ainsi, depuis le pôle scientifique du PEB, c'est essentiellement grâce aux acteurs du monde de l'art que l'Amazonie est invitée à la table. La puissance de l'art amazonien pour rendre visibles les problématiques de la forêt au Pérou et susciter un engouement envers cette région peut en partie se comprendre grâce au visionnage de « AMA/zonas de mitos y visiones » qui, par ses codes visuels comme par sa sélection d'artistes, dresse un premier bilan de ce que ce courant recoupe. Ainsi, on peut aussi voir cette web-série comme une exposition artistique qui, compte tenu du cadre commémoratif, affirme la nouvelle place des productions amazoniennes dans l'histoire de l'art péruvien.

Une exposition d'art amazonien pour le bicentenaire qui confirme un nouveau jalon de l'histoire de l'art péruvien

Selon son descriptif en ouverture de la plateforme, « *AMA/zonas de mitos y visiones es una miniserie documental que nos invita a recorrer la Amazonía, su historia, su problemática y saberes, desde la mirada de sus*

²² Le dernier invité était l'historien Juan Carlos La Serna qui n'est pas non plus étranger à cet univers puisqu'il est spécialiste de culture visuelle, ayant principalement travaillé sur l'histoire de la photographie en Amazonie. Rember Yahuarcani qui était annoncé n'a finalement pas pu participer à cette table ronde.

artistas »²³. C'est-à-dire qu'elle ne se présente pas d'emblée comme une série d'histoire de l'art ni même comme un documentaire dont l'objet principal serait l'art, mais comme une représentation, par des artistes, de mythes et problématiques amazoniens, qui eux sont le fil directeur du scénario. En effet, chaque épisode porte le nom d'un personnage ou objet issu de la tradition orale, auquel un enjeu contemporain lié au territoire amazonien est associé. Ainsi, l'épisode 4 sur le mythe du bateau fantôme permet de parler des industries extractives et de leur impact sur la forêt. Mais la série est aussi l'occasion de réfléchir à la place qu'occupe le courant artistique dit de l'*arte amazónico* au sein d'une histoire de l'art péruvien. C'est d'ailleurs la question à laquelle est invité à répondre l'artiste visuel Harry Chávez, une des trois personnalités interviewées en complément des dix épisodes de la série et dont l'entretien est aussi hébergé par la plateforme. Connue pour ses grands formats constitués de milliers de perles et reproduisant des visions provenant de prises de plantes hallucinogènes, Chávez pose clairement l'art amazonien à la fois comme une étape fondamentale de l'art péruvien, mais aussi de la construction d'un « nous » :

es una pieza fundamental para el arte peruano lo que constituye el arte amazónico. Es parte de nuestro desarrollo, de nuestra evolución, nuestra fuerza y nuestro poder, de nuestro camino hacia una trascendencia [...] Podemos hablar ya de un hito cultural con una fuerza comparable a cualquier movimiento artístico en el mundo. Falta el reconocimiento, falta proyectar eso. Pero ya ha llegado a tal madurez, que integra todo este espectro que es el arte peruano²⁴.

Si Chávez s'exprime surtout à partir de son expérience personnelle avec la forêt et l'ayahuasca qui lui a permis de renouer avec le langage qu'il appelle « universel » des plantes et des animaux – ses œuvres représentent souvent serpents et jaguars –, cette insistance sur le « nous » permet dans ce contexte commémoratif de réaffirmer un élan commun autour d'une région historiquement considérée comme marginale. Il n'est pas anodin qu'il emploie

²³ Toutes les citations textuelles comme les retranscriptions du contenu des vidéos de la série proviennent de la plateforme de l'exposition consultable ici : <https://bicentenario.gob.pe/exposiciones/amazonas/>

²⁴ Transcription de l'entretien de Harry Chávez pour « AMA/zonas ».

l'expression « mouvement artistique », qui appartient au vocabulaire des historiens de l'art et qui permet par le truchement de la légitimation universitaire, de fournir un cadre de reconnaissance à un groupe d'artistes qui pour la plupart sont autodidactes et dont les œuvres ont peiné à intégrer le marché de l'art²⁵. C'est en ce sens qu'il parle de manque de reconnaissance de l'art amazonien, un aspect souvent dénoncé par Rember Yahuarcani, également interviewé pour « AMA/zonas », pour ce qui concerne la situation des artistes indigènes.

Dans un article publié à l'occasion de l'inauguration simultanée de trois expositions d'art amazonien à Lima en avril 2021, Rember Yahuarcani avait rappelé que le succès public de celles-ci n'équivalait pas à une reconnaissance des artistes indigènes par le monde de l'art contemporain :

No podemos negar la presencia del arte amazónico en la escena peruana, pero podemos preguntarnos: ¿Cuántas galerías de arte representan a artistas indígenas? ¿Hay presencia indígena en las ferias de arte?, ¿en las colecciones de los museos contemporáneos? ¿Comparten en igualdad de condiciones los espacios de arte los artistas indígenas y urbanos? ¿Cuántos curadores de arte contemporáneo se han acercado al mundo indígena con un real interés, más allá de una mirada exótica o etnográfica?²⁶

C'est d'ailleurs sur cette même question qu'il est également interrogé par Bendayán. L'entretien étant le pendant de celui de Chávez qui donnait son avis en tant qu'artiste formé à Lima, à la faculté des Beaux-Arts de l'Université Catholique. Dans cet entretien, Yahuarcani réfléchit aussi à partir de catégories propres au monde de l'art, revendiquant pour lui, mais aussi pour son père Santiago Yahuarcani, l'étiquette d'artiste contemporain afin que leur production artistique ne soit pas reléguée à la catégorie « d'art populaire » ou « artisanat » à laquelle sont souvent associées les

²⁵ C'est un discours qui est aussi tenu par Bendayán et qu'il rappelle à l'occasion de la sortie de la série dans Jorge Paredes Laos, « "Ama/zonas de mitos y visiones", la miniserie para entender la realidad de la selva a través de sus artistas », *El Comercio*, 6 février 2021.

²⁶ Rember Yahuarcani, « Ancestral y contemporáneo », *El Dominical del Comercio*, 30 mai 2021.

productions autochtones²⁷. En même temps, il souligne aussi une spécificité du vécu indigène qui imprègne leur pratique artistique :

en el artista indígena hay una combinación de actividades y habilidades; mi padre no se considera plenamente como un artista contemporáneo como lo definiría un artista contemporáneo urbano. Mi padre es un artista contemporáneo indígena, dedicado a múltiples tareas, como la agricultura, la pesca y la cacería y también a crear obras de arte. Es un poco difícil definir en estos momentos qué es un artista indígena²⁸.

Cette complexité de l'art amazonien qui ne peut se subsumer à des catégories fixes comme le montrent ces deux entretiens, est représentée tout au long de la série. Le fil conducteur des mythes permet d'inclure une diversité de profils d'artistes de ce courant comme de médiums utilisés. Ainsi, on croise autant des supports artistiques classiques comme la peinture, le dessin, la photographie, la sculpture, que des supports considérés le plus souvent comme appartenant au domaine de l'art populaire tels que la céramique, la broderie ou la peinture murale, ainsi que des installations, de l'art vidéo et des performances, des expressions qui s'inscrivent, elles, plus nettement dans les pratiques artistiques contemporaines. Le fil narratif étant celui du mythe, il fluidifie le propos empêchant toute séparation générique en faveur d'un art amazonien qui serait une diversité d'expressions contemporaines, inspirées par des traditions recomposées et réactualisées. Un exemple est constitué par la performance *El lugar de los espíritus* du chapitre 3 qui utilise les masques du couple d'artistes Nereyda López et Santiago Yahuarcani inspirés des traditions huitotos, mais resignifiés par la danse contemporaine :

²⁷ Sur cette question, voir l'analyse de Giuliana Borea, anthropologue visuelle qui a collaboré avec nombre d'artistes amazoniens, « "Arte popular" y la imposibilidad de sujetos contemporáneos; o la estructura del pensamiento moderno y la racialización del arte » dans Giuliana Borea (ed.), *Arte y antropología: Estudios, encuentros y nuevos horizontes*, Lima, PUCP Fondo editorial, 2017, p. 97-120.

²⁸ Retranscription de l'entretien de Rember Yahuarcani pour « AMA/zonas de mitos y visiones ».



Illustration 1 : El lugar de los espíritus de Nereyda López et Santiago Yabuarani.

La série vise par ailleurs à inscrire ce dynamisme actuel de l'art amazonien dans un temps plus long, lui donnant ainsi une profondeur historique pour contrer un discours que l'on peut entendre au Pérou, parlant plus de « mode »²⁹ que de courant artistique. Ainsi, si les épisodes ne sont pas pensés dans un ordre chronologique, il faut remarquer que le premier chapitre intitulé « Les Amazones » se focalise quasi exclusivement sur la peinture et la gravure de paysage de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, produite par les voyageurs européens, et sur la peinture de type plus *costumbrista* d'une première génération de peintres urbains amazoniens qui commencent à se faire connaître dans les années 1940. Si, dans les autres chapitres, presque aucune œuvre ne date d'avant les années 2000, l'ancienneté de celles du premier épisode semble montrer d'une part que l'Amazonie n'est ni un sujet inédit de représentation, ni un *locus* de production nouveau et, d'autre part, que les œuvres les plus contemporaines peuvent dialoguer ou rompre avec des visuels plus anciens. S'agissant en outre du seul épisode évoquant un mythe non autochtone et importé par la première expédition espagnole sur le fleuve baptisé par les Espagnols Amazone en 1541-1542, la série fonctionne comme une contre-proposition d'imaginaires locaux, inspirant désormais des artistes de tous horizons.

²⁹ C'est d'ailleurs contre ce mot que Harry Chávez construit son propos dans son entretien.

L'historicisation des représentations permet en outre de valoriser autrement l'art du *kené*, ces dessins abstraits qui dans leur réalisation matérielle sont surtout tracés par les femmes shipibo-konibo sur tout type de support (corps, céramique, tissus, bijoux et plus récemment, sur toile ou fresque) et qui sont liés aux rituels chamaniques et à la prise de plantes enthéogènes. L'épisode qui lui est consacré part du mythe de Ronin, le serpent d'eau qui aurait offert la vision aux femmes shipibo-konibo de ce trait géométrique qui est devenu aujourd'hui le « principal signe d'identité visuelle de l'Amazonie »³⁰. Ce chapitre met bien en parallèle les utilisations les plus contemporaines du *kené* comme dans les peintures murales d'Olinda Silvano, avec des céramiques anciennes conservées au Musée National de la Culture Péruvienne, un musée des arts et traditions populaires. À l'époque de leur mise en vitrine³¹, ces pièces étaient incluses dans des collections ethnographiques sans le nom de leur productrice aujourd'hui perdu. Or dans cet épisode, on peut également apprécier les céramiques contemporaines d'Agustina Valera et Oliver Agustín qui par leur reconnaissance comme artistes³², permettent de voir autrement la céramique shipibo-konibo, et de montrer un changement dans l'appréciation artistique du *kené*. Toujours dans ce souci d'historicisation des pratiques d'art amazonien, l'épisode souligne tout particulièrement les évolutions dans la technique même du tracé du *kené*, depuis les teintures naturelles à base de plantes, jusqu'à la peinture acrylique et même le numérique avec l'exemple de la vidéo « Shipibo Fire » de TAS visuals.

³⁰ « Ronin y el kené », Chapitre 2 de « AMA/zonas de mitos y visiones ». Parlant du succès du *kené*, l'anthropologue Jean-Pierre Chaumeil parle même de « shipibo mania » dans Óscar Espinoza, « El pueblo shipibo-konibo de la Amazonía peruana y la negociación política y cultural con la sociedad mestiza: el caso de los concursos de belleza indígena en la ciudad de Pucallpa », *Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani*, Vol. 11, n°2, 2019, p. 204.

³¹ Le Musée National de la Culture Péruvienne est inauguré en 1946 à un moment d'institutionnalisation du folklore. La plupart des pièces amazoniennes proviennent de la collection Raúl de los Ríos qui intègre le musée autour de 1956-1958.

³² Les céramiques d'Agustina Valera ont fait partie de l'exposition « Darle forma al tiempo » du Musée d'art contemporain de Lima (MAC) en 2019 et ses céramiques réalisées avec Oliver Agustín ont fait partie de l'exposition « Kenebo: Cartografía de la eco cosmología Shipibo-konibo » de la salle Luis Miró Quesada, en 2021.



Illustration 2 : Captures d'écran de l'épisode « Ronín y el kené » : céramique shipibo ancienne et création contemporaine d'Agustina Valera et Oliver Agustín.

Ces quelques exemples sont représentatifs d'autres passages de la série³³ visant à remettre dans une perspective historique le développement de l'art amazonien au Pérou. « AMA/zonas de mitos y visiones » permet par ailleurs de faire la synthèse de plusieurs stratégies de commissariat d'exposition utilisées par le passé par Bendayán qui ont aidé, selon lui, à imposer ce courant dans les lieux du monde de l'art dont il est encore en partie exclu : les couleurs fluo évocatrices de l'univers des night clubs des villes amazoniennes ou de l'esthétique psychédélique de la peinture visionnaire, la mise en résonance d'œuvres produites par des artistes indigènes avec celles d'artistes allogènes qui pendant longtemps ne partageaient pas les mêmes espaces d'exposition, l'utilisation de la

³³ Je pense notamment au chapitre 7 « *El curandero que se convirtió en Ayahuasca* » qui, partant du mythe de la naissance de l'ayahuasca et de ses vertus de révélation, revient sur l'histoire du développement du courant de la peinture visionnaire à partir de la pratique de Pablo Amaringo et de l'école d'art qu'il a fondée à Pucallpa.

cumbia amazonienne dans des vernissages qui pouvaient se transformer en concerts³⁴. C'est toute une identité visuelle créée ces dernières années qui est reprise dans cette série, notamment condensée dans le générique de chaque épisode :

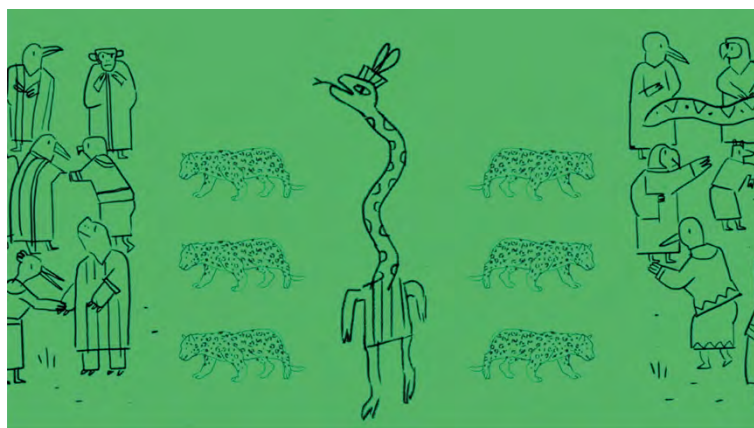


Illustration 3 : Générique de la série illustré par Melissa Siles.

L'art amazonien n'est ainsi pas seulement caractérisé par les œuvres qu'on lui rattache, mais aussi par l'histoire des commissariats d'exposition. En même temps que la série construit ce courant comme un jalon important de l'histoire de l'art et digne d'être enseigné aux enfants comme on le voit dans les fiches pédagogiques produites pour l'occasion, elle rappelle qu'il s'est construit en dehors des institutions et qu'il a rencontré un succès populaire grâce à ces propositions alternatives. De cette façon, le projet s'insérerait dans une logique de démocratisation d'accès à l'art prônée par Bendayán³⁵, d'après ce qu'on peut lire dans la presse. À la demande

³⁴ La journaliste Fietta Jarque a fait un premier bilan de cette esthétique dans « Pop lujurioso y geometrías místicas », *El País*, 20 août 2011.

³⁵ Bendayán a réalisé ses premiers commissariats dans des lieux culturels plutôt que dans des galeries ou des musées et les combinant souvent à des événements parallèles comme des concerts de cumbia ou des cycles de cinéma, le public visé était plus divers que celui des amateurs d'art. Avec son équipe de « Bufeo. Amazonía+Arte », une galerie hors-les-murs et groupe de réflexion sur l'art amazonien, il avait déjà réalisé en 2017 une exposition sur les représentations artistiques des mythes amazoniens dans un projet d'accès public à l'art avec la mairie de Miraflores, à Lima. L'exposition « El bosque de los mitos » consistait en des reproductions d'œuvres sur des panneaux placés dans différentes rues du quartier. J'apporterais néanmoins la nuance que la

du *Proyecto Especial del Bicentenario* d'organiser une exposition virtuelle 360°, c'est-à-dire de transposer en ligne une expérience muséale classique, Bendayán a fait cette contreproposition pour se rapprocher davantage d'un format télévisuel, avec un scénario accessible à tous, compatible avec l'usage que la plupart des personnes ont de regarder des séries sur leur portable³⁶. Là encore, il faut nuancer la réception effective de ce projet du fait des inégalités territoriales d'accès à internet au Pérou, une fracture numérique qui a été particulièrement dénoncée lors de la mise en place d'un enseignement à distance dans le contexte pandémique.

Enfin, « AMA/zonas » est également une façon de créer une « archive » de l'art amazonien, non pas dans le sens galvaudé du terme par son utilisation excessive dans les milieux critiques et curatoriaux de l'art contemporain, mais parce qu'il y a une réelle urgence de conservation dans un territoire sans structures *ad hoc*³⁷. Par ailleurs, dans le contexte de la crise sanitaire qui a fait des ravages surtout en Amazonie, notamment dans les communautés indigènes, et suite au décès de nombreux acteurs du monde culturel amazonien, Bendayán avait relié la série au besoin de garder une mémoire de différents savoirs artistiques :

—¿Cuánto golpeó la pandemia a los artistas amazónicos?
 —Los afectó gravemente. La gran mayoría de artistas shipibas que conozco fueron afectadas por la enfermedad. Si hubiera sido una enfermedad mucho más grave, habría puesto en riesgo la existencia misma de tradiciones artísticas que son patrimonio,

grande majorité de ses commissariats se sont tenus dans des quartiers aisés de la capitale ou d'Iquitos, et que les expositions organisées avec Bufo dans la ville populaire du Callao ont eu lieu dans le contexte polémique du projet immobilier « Monumental Callao », accusé de gentrification.

³⁶ Pour un aperçu sur la genèse de la série et la volonté de démocratiser l'accès à l'art, on se reportera à l'entretien de Bendayán dans J. Paredes Laos, « Ama/zonas de mitos y visiones », la miniserie para entender la realidad de la selva a través de sus artistas », *art. cit.* Pour d'autres éléments sur cet aspect voir aussi l'entretien à Antonio de Loayza, co-directeur artistique du projet dans « AMA/zonas: Miniserie amazónica creada desde el encierro », *Info región*, 25 février 2021.

³⁷ Tout chercheur confronté à un travail d'archive sur l'Amazonie péruvienne reconnaît cette difficulté d'accès à des documents en bon état de conservation. L'historien François Bignon avait ouvert le séminaire international qu'il organisait en juillet 2017, « Histoire de l'Amazonie péruvienne. Une réflexion pour le bicentenaire », par la phrase : « Il n'y a pas d'archive de l'Amazonie péruvienne ».

como el kené. Lo mismo ha pasado con otros artistas de otros pueblos indígenas. Pintores, músicos, que han fallecido y con ellos cuánto conocimiento, cuánta producción cultural se ha perdido. Hace una semana murió el guitarrista de Los Wemblers, Alberto Sánchez, el creador del sonido característico de la cumbia psicodélica amazónica. Cuántos temas sin grabar, cuántos conocimientos se han perdido porque no hemos tenido la inteligencia de salvaguardarlos³⁸.

Le cadre du PEB offre alors comme un écrin pour conserver ce bilan de vingt ans de développement d'art amazonien que retrace « AMA/zonas ». Les commémorations, au-delà de leur rôle de rappeler à la mémoire un événement du passé, exercent aussi celui de conserver le matériau utilisé pour la célébration, le volet historiographique étant d'ailleurs souvent un des plus développés en ce sens³⁹. Dans le cas péruvien, le 150^e anniversaire de l'Indépendance demeure une des plus grandes entreprises de publication de sources documentaires pour étudier l'histoire du Pérou, la Colección Documental del Perú. Toute proportion gardée, « AMA/zonas de mitos y visiones » se constitue également comme une plateforme d'archivage de l'art amazonien, profitant d'un élan de conservation propre au contexte du bicentenaire. Comme le rappelle Nora Rabotnikof,

las grandes conmemoraciones cívicas también son una ocasión de invocación de la historia (o de creación) que no pasa directamente por la historia de los historiadores. Es decir que las conmemoraciones habilitan con más fuerza a nuevos actores políticos a « decir la historia » (medios, publicistas, políticos, intelectuales en general)⁴⁰

³⁸ Óscar Miranda, « Christian Bendayán: Persiguiendo visiones », *La República*, 12 février 2021.

³⁹ Dans son étude sur les centennaires de la Révolution française, dont le tricentenaire a marqué à long terme les recherches sur les commémorations, Pascal Ory rappelle qu'il s'agit de célébrations articulées souvent autour de trois volets : le cérémoniel, le monumental et l'historiographique. Pascal Ory, *Une nation pour mémoire: 1889, 1939, 1989, trois jubilé révolutionnaires*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1992.

⁴⁰ Nora Rabotnikof, « Política y tiempo: Pensar la conmemoración », *Socio-histórica. Cuadernos del CISH*, 2009, n°26, p. 183.

D'ailleurs, l'art amazonien a en soi été un vecteur de récupération d'une histoire de la forêt puisque nombre des artistes indigènes de ce courant ont débuté leur carrière au sein du séminaire d'histoire rurale andine de Pablo Macera⁴¹. Comme nous l'avons vu plus haut, c'est en grande partie depuis l'art amazonien que s'est construite une dynamique pour critiquer l'oubli de l'Amazonie dans l'élaboration d'une histoire officielle. « AMA/zonas » reprend également cette réflexion de longue date sur le cliché de l'Amazonie comme terre sans histoire afin de proposer un autre type de récit historique.

Une contre-histoire amazonienne par ses mythes et récits oubliés

En 1943, lors de l'inauguration de l'Exposition amazonienne de Lima, son concepteur, l'historien Raúl Porras Barrenechea déclarait : « *La Amazonía es aún una tierra sin geografía y sin historia estables. [...] Tierra sin memoria, donde las tribus cambian de asiento sin nostalgia y reconstruyen todos los días el hogar errante. [...] La selva es la región del culto a la vida, en los bosques amnésicos, sin tumbas y sin historia* »⁴². Cette réflexion est le reflet de son époque, héritière d'une pensée positiviste assimilant l'Amazonie à des peuples sans écriture en dehors de toute civilisation. Le but de Porras avec cette exposition modelée sur l'exemple européen des expositions coloniales, était de démontrer que c'est grâce à la conquête de l'espace amazonien par l'action des voyageurs, des missionnaires, des scientifiques, des militaires et de toute sorte d'agents de l'État péruvien que les habitants de la forêt étaient entrés dans l'histoire.

Il faut considérer que cette vision de l'Amazonie située en dehors d'un temps historique a des racines profondes et que c'est en partie contre cela que des artistes amazoniens ont conçu leurs œuvres. Lors de la commémoration de 2021, « AMA/zonas » fait le pari de synthétiser deux tendances muséales et les représentations

⁴¹ María Belén Soria Casaverde, « La Amazonía en el quehacer del Seminario de Historia Rural Andina (1977-2015) », 101ISHRA *Revista del Instituto Seminario de Historia Rural Andina*, décembre 2016, I, n°1, p. 101-128.

⁴² « Discurso del Dr. Raúl Porras Barrenechea en la inauguración de la Exposición Amazónica en Lima », reproduit dans *El Perú y la Amazonía*, Lima, s/n, 1960, p. 25-26.

artistiques des dernières années pour élaborer un contre-récit historique : dénoncer le fait que l'Amazonie et ses habitants ont été des oubliés de l'histoire officielle comme on l'a vu pour l'exploitation du caoutchouc, et rappeler que le mythe est un rapport au temps aussi valable que l'histoire. La série va alors jongler entre ces deux tendances, proposant par exemple des récits non linéaires et des représentations des violences subies en Amazonie comme un continuum ouvert par la première irruption coloniale.

Ces perturbations d'un temps linéaire sont provoquées par les artistes eux-mêmes sélectionnés pour l'exposition. Dans le chapitre 1 sur les Amazones qui a pour thématique transversale la construction des indigènes amazoniens comme des figures de l'altérité – le barbare ou le sauvage –, on peut voir la fresque de César Calvo de Araujo représentant l'expédition de la « découverte » de l'Amazone de 1542 et le massacre des habitants sur place⁴³. L'épisode rapporte l'anecdote suivante : quand on accuse Calvo de représenter une scène historiquement fautive, il signale son autoportrait dissimulé dans la figure d'un conquistador pour affirmer qu'il était présent au moment des faits et qu'il sait donc ce qui s'est passé. Ainsi, par un jeu artistique qui brouille les frontières temporelles, Calvo, tout en reconnaissant son héritage hispanique, rappelle l'histoire violente des rapports entre conquistadors et populations autochtones.

⁴³ Cette représentation initiale de la violence a été modifiée pour finalement cacher le corps des indigènes morts dans la végétation. Pour plus de détails sur cette œuvre on se reportera au texte de Giuliana Vidarte, *Un nuevo imaginario para la Amazonía peruana: la práctica artística de César Calvo de Araujo y Antonio Wong (1940-1965)*, (tesis de maestría en Historia del arte, PUCP, Lima, 2016, p. 85-88).



Illustration 4 : Capture d'écran du chapitre 1 « Las Amazonas », César Calvo de Aranjó devant sa fresque.

Les épisodes historiques repris dans la série sont des moments d'irruption de forces colonisatrices dans la forêt, ce qui explique sans doute pourquoi, malgré le refus d'une narration chronologique pour l'ensemble des dix épisodes, le premier évoque l'arrivée des premiers Espagnols. Si on les cite chronologiquement, les autres événements importants pour l'histoire amazonienne comme pour l'histoire du Pérou abordés par la série sont : la révolte de Juan Santos Atahualpa de 1742 (épisode 8, « *El guerrero que se convirtió en orquídea* »), le boom de l'exploitation du caoutchouc (1880-1914), puis de l'exploitation pétrolière des années 1970 (épisode 4 « *El barco fantasma* »), le massacre dans le bar « *Las Gardenias* » de Tarapoto de membres de la communauté LGBTQI par des membres du MRTA en 1989 (épisode 10 « *La oruga que se convirtió en mariposa* »), le Baguazo de 2009 (épisode 4) et l'assassinat des 4 chefs asháninkas de Saweto par des trafiquants de bois en 2014 (épisode 9, « *El Cbullachaqui* »).

Nombre de ces épisodes, plus ou moins connus, ne font pas pour autant partie d'une histoire qui s'enseigne⁴⁴. Rappeler ces récits oubliés dans un cadre commémoratif tel que celui du bicentenaire, c'est dire que l'Amazonie fait aussi partie d'une histoire nationale. La série permet alors de rassembler différentes initiatives

⁴⁴ Il est symptomatique que les fiches éducatives qui accompagnent la série partent souvent du présupposé que les élèves découvrent grâce à la série un événement historique.

récemment menées par des artistes, des chercheurs et des commissaires d'exposition pour mettre en valeur ces récits grâce à l'art amazonien. En dehors des expositions déjà citées sur les mémoires indigènes de l'exploitation caoutchoutière, on retrouve dans « AMA/zonas » les idées élaborées dans le livre de 2009 coédité par l'historien Pablo Macera et l'artiste Enrique Casanto sur la mémoire asháninka de la rébellion de Juan Santos⁴⁵, celles de l'exposition de 2014 « *De su largo llanto se formó el Amazonas: narrativas amazónicas no representadas en la historia peruana* »⁴⁶, ou celles de l'exposition de 2017 « *La noche de Las Gardenias. Prácticas de arte y archivo sobre crímenes de odio en la Amazonía peruana* »⁴⁷.

La différence avec les expériences passées de mise en lumière de récits dits oubliés de l'histoire amazonienne est que la série insère ces épisodes dans un temps mythique. « AMA/zonas » ne recompose pas une chronologie mais part de l'idée que les créatures de la tradition orale amazonienne apparaissent et reviennent quand l'équilibre de la forêt est perturbé : « *Cuando en la selva son vistos el chullachaqui, el bufeo colorado, el yanapuma, los pelacaras y el barco fantasma, es señal de que los ríos están siendo contaminados, los bosques deforestados y sus protectores asesinados* »⁴⁸. Ainsi, le message en filigrane étant celui d'un continuum de violence et d'exploitation vis-à-vis de l'Amazonie – le scénario évoque par exemple « les multiples visages de l'industrie extractive »⁴⁹ dans un épisode réunissant caoutchouc, pétrole et or –, il y a toujours une raison renouvelée pour l'apparition des personnages. Il ne s'agit pas pour autant de séparer un temps mythique d'un temps historique mais de les entremêler, de les rendre indissociables dans notre rapport à l'Amazonie et à ses représentations artistiques.

Par exemple, le *chullachaqui*, esprit capable de prendre la forme humaine d'un être que l'on connaît pour nous perdre dans la forêt, est réinterprété comme perdant principalement ceux qui

⁴⁵ Enrique Casanto Shingari et Pablo Macera, *El poder libre asháninka: Juan Santos Atabualpa y su hijo Josecito*, Lima, Fondo editorial Universidad de San Martín de Porres, 2009.

⁴⁶ Commissariat de Christian Bendayán et Giuliana Vidarte, septembre-octobre 2014, Centre culturel Ricardo Palma, Lima.

⁴⁷ Commissariat de Giuliana Vidarte, espace culturel Café Bar Habana à Lima, juillet-août 2017 et galerie de l'ICPNA à Iquitos en septembre-octobre 2017.

⁴⁸ Incipit du texte de présentation de la série sur <https://bicentenario.gob.pe/exposiciones/amazonas>.

⁴⁹ Chapitre 4 « El barco fantasma ».

s'attaquent à l'Amazonie et finit ainsi par être associé aux chefs indigènes assassinés dans des luttes environnementales. Si l'épisode commence par être centré sur les caractéristiques les plus légendaires du *chullachaqui* et ses représentations les plus classiques comme un lutin avec une patte de chèvre, le récit reprend ensuite l'évocation du massacre de la communauté asháninka de Saweto en rappelant l'opposition aux trafiquants de bois d'Edwin Chota, Jorge Ríos, Leoncio Quintísima et Francisco Pinedo qui leur coûtèrent la vie, et l'épisode s'achève sur le témoignage de la fille de Ríos et cheffe de communauté. Par l'inclusion de la toile d'un peintre asháninka comme Enrique Casanto qui représente les défunts habillés de la traditionnelle *cushma* et entourés par les divinités cosmogoniques de son peuple (Oriatsiri, le soleil et Kashiri, la lune) aux côtés d'installations d'artistes allogènes au monde de la forêt comme Jota Castro ou Francesco Mariotti, la série souligne également que la mémoire de cet événement est saisie par différents secteurs de la société via des langages artistiques variés.





Illustration 5 : Captures d'écran de l'épisode 9 « El chullachaqui », œuvres d'Enrique Casanto et de Jota Castro.

La série prend soin de montrer que selon les peuples, certains mythes sont utilisés plutôt que d'autres pour parler d'un même événement, ce qui permet d'éviter une homogénéisation des nations amazoniennes et de leurs traditions orales. Ainsi, le chapitre 6 évoque le mythe du *bufeo colorado*, le dauphin rose de l'Amazonie qui, à cause de sa couleur de peau, a été associé dans l'imaginaire aux étrangers blancs, notamment pendant le boom du caoutchouc. Les enfants métis issus du viol de femmes indigènes par leurs patrons étaient alors considérés comme les fils du *bufeo* ; du moins, c'est ainsi que la série présente ce mythe au sein des communautés huitoto-bora. Mais dans le chapitre 5 consacré au *yanapuma* ou panthère noire en tant que mythe de la tradition kukama, la figure du seigneur du caoutchouc est incarnée, du fait de sa cruauté, par ce félin. Malgré le soin de la série de montrer la diversité de production des mythes et la réutilisation de ceux-ci à l'aune d'événements historiques, le traitement de ces sources est nettement moins soigné et scientifique que celui des œuvres d'art ou des documents historiques utilisés. Ainsi, l'origine du récit mythique qui ouvre chaque épisode est rarement précisée, la mention « inspiré par la tradition orale amazonienne » étant souvent utilisée au détriment d'une origine plus précise. D'autre part, le chapitre 1 s'ouvre sur un poème de César Calvo, fils du peintre de même nom, un poème qui s'inspire d'un mythe amazonien sur l'origine de l'Amazonie. Quant au chapitre 10, il s'ouvre sur une adaptation de « La oruga que quería vivir », conte écrit par l'auteur pour enfants originaire

d'Iquitos, Orlando Casanova Heller, ce qui élargit beaucoup la définition de mythe.

Enfin, comme l'a rappelé l'artiste shipiba Chonon Bensho dans un texte lu lors de l'inauguration de la série le 12 février 2021, le rapport à l'histoire péruvienne telle qu'elle est présentée par le contexte commémoratif, est particulier pour les peuples indigènes amazoniens :

si nosotros como pueblos indígenas amazónicos fuéramos verdaderamente conscientes de la historia sabríamos que no tenemos nada que celebrar este bicentenario [...] Quien nos conquistó, quien nos arrebató nuestro territorio ancestral, quien abusó de nosotros y pretendió eliminarnos culturalmente fue el propio Estado peruano moderno. [...] entonces nosotras como artistas indígenas debemos participar del bicentenario, pero no celebrando sino haciendo conocer nuestra verdad, nuestra propia versión de la historia, así como la belleza y sabiduría de nuestra cultura⁵⁰.

Ce discours est à la fois plus politisé que le scénario de la série qui n'évoque guère la question de la souveraineté des territoires indigènes et privilégie un parti pris environnementaliste sans évoquer la lutte foncière, il est plus radical que l'œuvre de Chonon Bensho qui s'attache à la tradition du *kené* et à la représentation de mythes shipibos. Mais par cette inauguration et cette intervention, la série rappelle un autre aspect de la construction d'une scène artistique amazonienne au Pérou : elle a fonctionné aussi comme une tribune pour faire entendre une voix contestataire de la part d'artistes indigènes qui ont acquis une notoriété dans le domaine culturel⁵¹.

Les paroles finales de Chonon Bensho rappellent de façon aiguë que la série et l'exposition virtuelle « AMA/zonas de mitos y visiones » sont marquées par leur contexte de production, celui des célébrations du bicentenaire de l'Indépendance du Pérou. Si les expositions sont une manifestation classique des grandes commémorations nationales, nous avons vu que celle-ci est une première

⁵⁰ Transcription du texte lu par Chonon Bensho.

⁵¹ Je pense notamment au cas de Rember Yahuarcani qui bénéficie d'une chronique régulière dans le quotidien national *El Comercio*.

quant à l'inclusion de l'Amazonie à une réflexion-bilan sur 200 ans d'histoire républicaine péruvienne. Contrairement aux autres expositions du PEB qui célèbrent quasiment toutes des acquis – les intellectuels les plus importants du XX^e siècle, les femmes qui ont marqué l'histoire, les images les plus connues de l'Indépendance⁵² –, « AMA/zonas » avance qu'il y a encore beaucoup à faire, puisque son scénario est autant un récit à charge de l'exploitation de la forêt qu'une célébration de la diversité culturelle de l'Amazonie. Le discours de Chonon Bensho n'étant pas sans rappeler le mot d'ordre du « *nada que celebrar* » de nombre d'activistes indigènes lors du V^e centenaire de la découverte de l'Amérique en 1992, la série « AMA/zonas » peut aussi être vue comme l'occasion de consolider la dimension militante de l'art amazonien.

Bibliographie

- BELAÜNDE Luisa Elvira, « Imaginario e imágenes de la época del caucho: los sucesos del Putumayo », *Anthropologica*, 2010, vol. 28, Extra 28, p. 339-344.
- BENDAYÁN Christian et CORNEJO CHAPARRO Manuel (eds.), *En el país de las Amazonas. 150 años de fotografía*, Lima, Asociación Cultural Peruano Británica, 2017.
- BOREA Giuliana, « “Arte popular” y la imposibilidad de sujetos contemporáneos; o la estructura del pensamiento moderno y la racialización del arte » dans Giuliana Borea (ed.), *Arte y antropología: Estudios, encuentros y nuevos horizontes*, Lima, PUCP Fondo editorial, 2017, p. 97-120.
- CASANTO SHINGARI Enrique et MACERA Pablo, *El poder libre asháninka: Juan Santos Atabualpa y su hijo Josecito*, Lima, Fondo editorial Universidad de San Martín de Porres, 2009.
- CHIRIF Alberto et CORNEJO CHAPARRO Manuel, *Imaginario e imágenes de la época del caucho: los sucesos del Putumayo*, Lima/Copenhague/Iquitos, CAAAP/IWGIA/UCD, 2009.
- GILLIS John R. (ed.), *Commemorations: the politics of national identity*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

⁵² Respectivement les expositions « 21 intelectuales peruanos del siglo XX », « Históricas. Precursoras de la igualdad en el siglo XX » et « La independencia: imágenes en construcción ». La dernière des expositions du PEB intitulée « El desafío de nosotros » centrée sur les minorités se situe plus dans une logique de réflexion ouverte.

- HERRERA Morgana, « La construcción de la peruanidad de la Amazonía: el caso del IV Centenario del Descubrimiento del Río Amazonas de 1942 », *Revista del Instituto Riva-Agüero*, 2018, vol. 3, n°2, p. 121-169.
- JARQUE Fietta, « Pop lujurioso y geometrías místicas », *El País*, 20 août 2011.
- LAUER Mirko, « Dos demiurgos », *Hueso Húmero*, 2021, n°74, p. 189-191.
- MIRANDA Óscar, « Christian Bendayán: Persiguiendo visiones », *La República*, 12 févr. 2021.
- ORY Pascal, *Une nation pour mémoire: 1889, 1939, 1989, trois jubilés révolutionnaires*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1992.
- PARADES LAOS Jorge, « “Ama/zonas de mitos y visiones”, la miniserie para entender la realidad de la selva a través de sus artistas », *El Comercio*, 6 févr. 2021.
- RABOTNIKOF Nora, « Política y tiempo: Pensar la conmemoración », *Sociohistórica. Cuadernos del CISH*, 2009, n°26, p. 179-212.
- RAYNAUD Philippe, « La commémoration: illusion ou artifice ? », *Le Débat*, février 1994, vol. 1, n°78, p. 99-110.
- SORIA CASAVARDE María Belén, « La Amazonía en el quehacer del Seminario de Historia Rural Andina (1977-2015) », *Revista del Instituto Seminario de Historia Rural Andina*, décembre 2016, I, n°1, p. 101-128.
- VIDARTE Giuliana, *Un nuevo imaginario para la Amazonía peruana: la práctica artística de César Calvo de Araujo y Antonio Wong (1940-1965)*, tesis de maestría en Historia del Arte, PUCP, Lima, 2016.
- YAHUARCAN, Rember, « Ancestral y contemporáneo », *El Dominical del Comercio*, 30 mai 2021.

Table des illustrations

- Illustration 1 : *El lugar de los espíritus* de Nereyda López et Santiago Yahuarcani.
- Illustration 2 : Captures d'écran de l'épisode « Ronín y el kené » : céramique shipibo ancienne et création contemporaine d'Agustina Valera et Oliver Agustín.
- Illustration 3 : Générique de la série illustré par Melissa Siles.
- Illustration 4 : Capture d'écran du chapitre 1 « Las Amazonas », César Calvo de Araujo devant sa fresque.
- Illustration 5 : Captures d'écran de l'épisode 9 « El chullachaqui », œuvres d'Enrique Casanto et de Jota Castro.