



Bulletin de l'Institut français d'études andines

ISSN: 0303-7495

secretariat@ifea.org.pe

Institut Français d'Études Andines

Organismo Internacional

Martin, Rossella

Tupac Yupanqui ou le modèle du prince parfait. Étude de l'autre protagoniste d'Ollantay

Bulletin de l'Institut français d'études andines, vol. 40, núm. 1, 2011, pp. 123-146

Institut Français d'Études Andines

Lima, Organismo Internacional

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12621131004>

► Comment citer

► Numéro complet

► Plus d'informations de cet article

► Site Web du journal dans redalyc.org

redalyc.org

Système d'Information Scientifique

Réseau de revues scientifiques de l'Amérique latine, les Caraïbes, l'Espagne et le Portugal

Projet académique sans but lucratif, développé sous l'initiative pour l'accès ouverte

Tupac Yupanqui ou le modèle du prince parfait. Étude de l'autre protagoniste d'*Ollantay**

Rossella Martin**

Résumé

Le monde évoqué dans *Ollantay* est l'ancien Tawantinsuyu. Cependant le drame est doublement ancré dans l'Histoire : celle qui fournit son cadre à l'action de la pièce et celle de l'époque de sa composition, le dernier quart du XVIII^e siècle. Cet article se propose d'analyser le rôle-clé joué par le personnage du jeune Inca Tupac Yupanqui, en tant qu'intermédiaire entre ces deux périodes historiques. Figure emblématique de la civilisation inca, Tupac Yupanqui est aussi représentatif d'une certaine « thématique d'époque », dans laquelle convergent des mythes politiques locaux, élaborés par le mouvement néo-inca et liés aux revendications de l'élite indigène et créole du Cuzco, et des thèmes apportés par des courants esthétiques et philosophiques d'origine européenne.

Mots clés : empire inca, Tupac Yupanqui, *Ollantay*, théâtre quechua colonial, Renaissance inca

Tupac Yupanqui o el modelo del príncipe perfecto. Estudio del otro protagonista de *Ollantay*

Resumen

El mundo evocado en *Ollantay* es el antiguo Tawantinsuyu. Empero el drama bebe a dos fuentes históricas: la que proporciona su escenario a la obra dramática y la de su composición, el último

* Version corrigée de la communication présentée lors du colloque *Les littératures didactique et dramatique en langues autochtones dans le Mexique et le Pérou coloniaux*, organisé par le Centre d'Études sur les Langues Indigènes d'Amérique (CELIA-CNRS) et l'Université de Toulouse-Le Mirail (Toulouse, 9-10 juin 2006), sous la direction de Xavier Pello.

** Chercheure post-doctorante, Institut national de Langues et Civilisations orientales (INALCO), 2 rue de Lille, 75343 Paris Cedex 03. E-mail : rossella.martin@wanadoo.fr

cuarto del siglo XVIII. Este artículo se propone analizar el papel fundamental desempeñado por el personaje del Inca joven, Tupac Yupanqui, como intermediario entre estos dos períodos históricos. Figura emblemática de la civilización inca, Tupac Yupanqui también es representativo de cierta «temática de época», en la cual convergen mitos políticos locales, elaborados por el movimiento neo-inca y vinculados con las reivindicaciones de las élites indígena y criolla del Cuzco, y temas traídos por corrientes estéticas y filosóficas de origen europeo.

Palabras claves: *imperio inca, Tupac Yupanqui, Ollantay, teatro quechua colonial, Renacimiento inca*

Tupac Yupanqui or the model of the perfect prince. A study on the other protagonist of *Ollantay*

Abstract

The world evoked in *Ollantay* is that of ancient Tawantinsuyu. However the drama is doubly anchored in history. The first stems from the framework of the dramatic action and the second relates to the time of its composition during the last quarter of the eighteenth century. This paper offers a study of the key role played by the character of young Inca Tupac Yupanqui as a mediator between these two historical periods. As a symbolic figure of the Inca civilization, Tupac Yupanqui is also representative of a certain “theme of an era”, in which there converge several local political myths, elaborated by the neo-inca movement and connected to the demands of the native and creole elite of Cuzco. Some themes were brought by aesthetic and philosophical currents of European origin

Key words: *Inca empire, Tupac Yupanqui, Ollantay, quechua colonial theatre, Inca Renaissance*

INTRODUCTION

Le fait que l'intrigue d'*Ollantay* se situe au temps des anciens Incas et que les manuscrits qui nous l'ont transmis ne mentionnent pas le nom de son auteur¹, l'enthousiasme que suscita sa « découverte » au XIX^e siècle dans les milieux nationalistes péruviens² et, enfin, l'aval donné à la thèse de l'origine incaïque

¹ À l'exception d'un des manuscrits les plus anciens, le Dominicano II, qui porte à la dernière page l'annotation : «Autor Antonio Valdez, cura de Yanaoca». Cette annotation, qui n'est pas de la main du copiste, est cependant impossible à dater.

² La première information imprimée sur l'existence d'*Ollantay* est donnée dans un article, publié en 1837 dans *El Museo Erudito* du Cuzco sous le titre de «*Tradición de la rebelión de Ollantay, y acto heroico de fidelidad de Rumiñahui, ambos generales del tiempo de los Incas*». En s'intéressant à ce qu'il considère comme un fait historique qui se serait produit à l'époque des Incas, son auteur, l'avocat cuzquézien José Palacios, mentionne le drame quechua que le curé Antonio Valdez, mort octogénaire en 1814, aurait composé à partir de la tradition orale. Or, à l'époque de la parution de l'article de Palacios, le Pérou venait de conquérir son indépendance (1821). Pour la jeune nation, qui se tournait vers son passé préhispanique en quête d'une identité qui lui fût propre, l'existence d'un *Ollantay* prétendument inca permettait de se doter d'un monument littéraire national. Les témoignages de Palacios et des contemporains de Valdez, qui lui attribuaient la paternité de l'œuvre,

par des savants européens et américains³, sont autant de facteurs qui expliquent que la pièce fut longtemps considérée comme un vestige littéraire inca. Pourtant *Ollantay* est une *tragicomedia* en trois actes et en vers octosyllabes, qui s'inscrit dans la tradition du théâtre quechua colonial à visée didactique et largement influencé, dans ses formes comme dans ses contenus, par des modèles littéraires occidentaux⁴. Son auteur, Antonio Valdez, était un curé de la région de Cuzco qui, dans les dernières décennies du XVIII^e siècle, s'inspira d'une vieille légende locale pour livrer à ses contemporains son rêve utopique d'une société idéale.

Le monde évoqué dans *Ollantay* est l'ancien Tawantinsuyu, mais le drame est doublement ancré dans l'Histoire : celle qui fournit le cadre à l'action de la pièce et celle de l'époque de sa composition. Un rapport très étroit unit le temps passé des événements dramatisés et le temps présent de l'écriture, si bien qu'à travers la vision de la société inca qui est véhiculée dans la pièce, on peut connaître la mentalité et la sensibilité de la période historique à laquelle appartient son auteur. La valeur de l'œuvre, mesurée autrefois à l'aune des informations sur la civilisation inca qu'elle était censée fournir, réside plutôt en sa fonction de révélateur des enjeux idéologiques et politiques qui opposèrent les différents secteurs de la société péruvienne dans le dernier quart du XVIII^e siècle.

Cet article se propose de démontrer que le personnage du jeune Inca Tupac Yupanqui assure parfaitement, dans *Ollantay*, le rôle de médiateur entre ces deux périodes historiques que la distance temporelle rend apparemment étrangères l'une à l'autre mais qui devaient être très proches dans la perception du public auquel la pièce était destinée. Figure emblématique de la civilisation inca, Tupac Yupanqui est aussi représentatif d'une certaine « thématique d'époque »⁵, dans laquelle convergent des mythes politiques locaux, élaborés par le mouvement néo-inca du XVIII^e siècle et propres aux tensions sociales qui agiterent le Pérou dans les dernières décennies de la Colonie, et des thèmes liés à des courants esthétiques et philosophiques d'origine européenne.

1. TUPAC YUPANQUI OU L'AUTRE PROTAGONISTE D'OLLANTAY

De la comparaison entre le drame quechua et les versions orales de la légende d'Ollantay qui ont été recueillies au fil du temps⁶, il ressort qu'une des principales

furent ainsi mis de côté et le drame fut hissé au rang de relique d'une antiquité nationale autochtone enfin revendiquée. Sur la question de la datation et de la paternité d'*Ollantay*, voir Itier, 2006.

³ *Ollantay* fut publié pour la première fois en 1853 par le naturaliste suisse Johann Jakob von Tschudi. Pour Tschudi (1853 ; 1875), comme pour l'anglais Clements Markham (1856 ; 1871) et les Péruviens José Sebastián Barranca (1868) et Gabino Pacheco Zegarra (1878), *Ollantay* était une composition dramatique du temps des Incas. Transmis de génération en génération par voie orale, le drame aurait été couché sur le papier dans les premiers temps après la Conquête.

⁴ Sur les emprunts d'*Ollantay* à la tradition littéraire occidentale, voir Martin, 2007 : 266-339.

⁵ J'emprunte l'expression « thématique d'époque » à Brunel et al., 1983 : 123.

⁶ Par ordre chronologique : *l'Epítome cronológico o idea general del Perú* (2006 [1776]) ; José Palacios, « Tradición de la rebelión de Ollantay, y acto heroico de fidelidad de Rumiñahui, ambos generales del

innovations apportées par Antonio Valdez est le redoublement de la figure du souverain. Dans toutes les versions connues de la légende, qu'il s'appelle Tupac Yupanqui, Huayna Capac ou Atahualpa, il est question d'un seul Inca. Or, dans la première partie d'*Ollantay*, l'action se passe sous le règne de l'Inca Pachacuti ; l'intrigue de la pièce suit, dans ses grandes lignes, le scénario transmis par la tradition jusqu'au milieu de l'acte II⁷ ; puis, tout à coup, l'histoire fait un saut temporel d'une dizaine d'années et l'on apprend que le vieux Pachacuti est mort et que Tupac Yupanqui est le nouvel Inca⁸. La présence sur scène de ce dernier va s'affirmer dans la deuxième partie d'*Ollantay*, au détriment de celle du héros éponyme. Pour évaluer le poids spécifique de leurs rôles respectifs, on peut d'abord considérer l'étendue quantitative de leurs répliques : on s'aperçoit ainsi que, dans l'acte III, le nombre de vers attribués à Tupac Yupanqui est trois fois supérieur à celui des vers attribués au protagoniste⁹. Pour ce qui est de la nature des répliques, on constate qu'*Ollantay* prend la parole surtout pour faire l'éloge de son nouveau seigneur, ce qui le met au second plan. En fait, on a du mal à reconnaître dans le suppliant agenouillé aux pieds de l'Inca, le rebelle qui, dans l'acte I, avait défié Pachacuti et la puissance du Cuzco, jurant de devenir l'*awqa*, « l'ennemi », et l'*anka*, « l'aigle », qui lui arracherait le cœur¹⁰. La démythification du héros atteint son point culminant lorsqu'*Ollantay* dit à Tupac Yupanqui, dont il

tiempo de los Incas» (1837) ; José Manuel Valdez y Palacios, *Viaje del Cuzco a Belén en el Gran Pará* (1844-1846) ; Charles Wiener, « Tradition relative à Ollantaitambo » (1880) ; Lizandro Caller, « *Una fiesta ritual ollantina* » (1952 [1895]) ; Alfredo Yépez Miranda, « *Ollantaitampu y Ollantay. Una nueva versión del drama* » (1948).

⁷ La « deuxième partie » d'*Ollantay* commence au vers 956 dans le manuscrit Justiniani (1978 vers) et au vers 933 dans le manuscrit Dominicano II (1848 vers). De tous les manuscrits d'*Ollantay* qui nous sont parvenus ou qui ont été édités avant de disparaître, le Justiniani et le Dominicano II sont ceux qui présentent le plus grand nombre de vers. Sur la question des manuscrits d'*Ollantay*, voir Meneses, 1977 : 49-82 et Martin, 2007 : 33-46.

⁸ Voici un court rappel de l'intrigue d'*Ollantay* : Ollantay, gouverneur de l'Antisuyo et général de Pachacuti, est amoureux de la fille de celui-ci, la belle Cusi Coyllur (« Étoile de joie »). Sa demande en mariage ayant été repoussée avec dédain par l'Inca, Ollantay se rebelle contre son souverain et s'enfuit à Ollantaytambo avec son contingent de guerriers. Par ordre de son père, Cusi Coyllur est enfermée dans un cachot de l'*Acllahuasi* (la « Maison des femmes choisies »), où elle met au monde une fille, Ima Sumac (« Quelle est belle ! »), qui lui est enlevée à la naissance. Entre-temps Ollantay et ses hommes infligent une défaite écrasante à l'armée impériale, commandée par le général Rumiñahui (« Œil de pierre »). Dix ans plus tard, Ollantay est toujours invaincu. Au Cuzco, Pachacuti est mort et le nouvel Inca, Tupac Yupanqui, est décidé à mettre un terme à la rébellion de l'Antisuyo et charge Rumiñahui de s'en occuper. Après s'être rendu à Ollantaytambo, Rumiñahui demande hospitalité à Ollantay, en lui faisant croire qu'il est tombé en disgrâce auprès du nouvel Inca. Mais, l'occasion venue, Rumiñahui n'hésite pas à trahir son hôte, ouvrant les portes de la forteresse à l'armée impériale. Ollantay est fait prisonnier et conduit enchaîné devant Tupac Yupanqui, qui lui pardonne et lui fait grâce de la vie. Élevé au rang de vice-Inca, Ollantay retrouve sa femme et sa fille et peut enfin vivre heureux avec elles.

⁹ Dans l'acte III du manuscrit Justiniani, 214 vers sont attribués à Tupac Yupanqui et 68 à Ollantay ; dans le Dominicano II, 185 vers sont attribués à Tupac Yupanqui et 58 à Ollantay.

¹⁰ Manuscrit Justiniani (fac-similé dans Hippolytus Galante, 1938), vv. 546-551 : *Ay, Qusqu ! Ay, sumaq llagta ! / Kunanmanta q'ayamanqa / awqam kasaq, kasaq anka / chay qhasquykita k'araqta / Ilik'irquspa sunquykita / kunturkunaman qunaypaq !* « Ah, Cuzco ! Ah, belle cité ! / Dorénavant / je serai l'ennemi, je serai l'aigle / qui ouvrira ta poitrine / et mettra en pièces ton cœur / pour l'offrir aux condors ! ». C'est moi qui traduis cet extrait d'*Ollantay* et ceux qui vont suivre.

se proclame, *yanam [...] pachak mit'a* « mille fois le serviteur » (Justiniani, v. 1653) : *Kay sunquytam chaskichiyki / usutaykiq i watunpaq* « Je t'offre [les fibres de] mon cœur / pour attacher tes sandales » (Dominicano II, vv. 1590-91)¹¹.

Le moins que l'on puisse dire à propos du personnage d'Ollantay, tel qu'on le retrouve dans le troisième acte de la pièce, c'est qu'il n'occupe plus le devant de la scène. Lorsque sa fille, la jeune Ima Sumac, fait irruption dans la salle du trône pour supplier l'Inca de porter secours à sa mère, qui se meurt dans un cachot de l'*Acllahuasi*, Tupac Yupanqui charge immédiatement Ollantay, son nouveau vice-Inca, de s'en occuper. En refusant son aide et en insistant pour que ce soit l'Inca en personne qui l'accompagne, Ima Sumac non seulement porte atteinte à l'autorité fraîchement acquise d'Ollantay mais, sans le savoir, repousse son propre père :

Ollantay

*Haku, ñawparipuway
usqhayta, warma, pusaway !
Pim mamaykita sipichkan ?
Mayñiqchaypitaq p'itichkan ?*

Ima Sumac

*Amapuni qamqa riychu !
Inkaypuni rikumuchun,
mamayta riqsirqamuchun ;
manam qamta riqsiykichu.
(Justiniani, vv. 1785-92)*

Ollantay

Allons, précède-moi,
vite, mon enfant, emmène-moi !
Qui est en train de tuer ta mère ?
Où est-elle en train de mourir ?

Ima Sumac

Surtout, n'y vas pas toi !
Que mon Inca lui-même aille voir,
qu'il aille vite voir ma mère ;
toi, je ne te connais pas !

L'effacement progressif du protagoniste éponyme de la pièce se poursuit dans la scène finale des grandes retrouvailles, où Tupac Yupanqui lui vole à nouveau la vedette : c'est lui qui joue le rôle du héros, libérant Cusi Coyllur de ses chaînes et c'est donc à lui qu'il revient de prendre l'héroïne entre ses bras et de la reconforter. L'étreinte entre le frère et la sœur tient ainsi lieu de celle — pourtant très attendue — entre les anciens amants, qui se retrouvent après dix ans de séparation forcée et sont enfin réunis sur scène pour la première fois depuis le début de la *comedia* :

Thupaq Yupanki

*Musquymanmi rikch'apuan
kay tarikusqay samiyqa !*

Tupac Yupanqui

Un rêve me paraît
ce bonheur que j'ai retrouvé !

¹¹ Le manuscrit Justiniani (vv. 1655-1656) présente une variante intéressante de ce distique : *Kay sunquytam chaskichiyki / usutaykipi pumaypaq* « Je t'offre mon cœur pour [que le dévore] le puma qui est à tes pieds ». Cette image pourrait en effet être mise en rapport avec l'iconographie des *queros* (vases en bois) de l'époque coloniale, dans lesquels l'Inca était souvent représenté assis sur le trône avec un puma à ses côtés, symbole de la puissance royale. Sur la symbolique complexe attachée à la figure du puma dans la civilisation inca, on peut consulter T. Zuidema (1989 : 306-383), qui associe l'animal à l'idée de royauté et, plus particulièrement, à celle de succession dynastique.

*Kay Kusi Quyllur warmiqa
sullka panaymi kapuwan.
Kusi Quyllur panallay,
qhawakusqay urpillay,
hampuway, kutikampuway,*

*rikraykipi chaskipuway,
turaykim tarikapuyki,
qhasquymi kasqan chimpuyki
tiqsinpi tiyanaykipaq,
kusiña kawsanaykipaq.
(Justiniani, vv. 1907-18)*

Cette femme, Cusi Coyllur,
est ma petite sœur.
Cusi Coyllur, ma chère sœur,
ma colombe adorée,
viens auprès de moi, retourne auprès
de moi,
reçois-moi dans tes bras,
ton frère t'a retrouvée,
ma poitrine sera ton refuge,
pour que tu vives dans son giron,
pour que tu vives heureuse désormais !

Dans le dénouement de la pièce, l'amour fraternel et l'amour conjugal l'emportent sur l'amour passion, qui avait été le moteur de l'action dramatique ainsi que la cause de tous les malheurs du couple d'amants. Derrière le renoncement à Éros au profit d'un amour plus conforme aux idéaux chrétiens — dans la tradition des pièces édifiantes du théâtre quechua colonial —, il y a la volonté de la part de l'auteur de mettre en valeur le personnage de Tupac Yupanqui, grâce auquel l'histoire peut connaître une fin heureuse. C'est donc tout naturellement à lui que revient le privilège de prononcer les derniers mots du drame :

Thupaq Yupanki

*Chikallata phutikuychis ;
samariychisñan samipi :*

*ñam warmiyki makiykipi,
kusillaña kawsakuychis.
(Justiniani, vv. 1975-78)*

Tupac Yupanqui

Cessez de vous affliger ;
désormais reposez-vous dans la
joie :
ton épouse est désormais à toi,
vivez ensemble heureux.

2. UN PERSONNAGE HISTORIQUE

Or, il ne faut pas oublier que Tupac Yupanqui est un personnage historique et qu'il est déjà pourvu d'un nom et d'une histoire lorsqu'il fait sa première apparition sur scène¹². C'est en effet sous son règne (dernier quart du XV^e siècle) que le

¹² Signalons cependant que, dans le manuscrit Justiniani, le nom du jeune Inca est Capac Yupanqui. Comme dans les deux autres manuscrits qui nous sont parvenus, le Dominicano II et le Sahuaraura, le jeune Inca s'appelle Tupac Yupanqui et que dans la présentation des *dramatis personae* du manuscrit Justiniani on voit clairement que le nom « Tupac » a été corrigé en « Ccapac » — le copiste a d'ailleurs oublié de le modifier au v. 1166 où le personnage est présenté comme « Th. » —, il est probable que Justiniani a décidé de changer le nom du jeune Inca, peut-être pour se conformer à la généalogie qui est donnée dans les *Comentarios reales* de Garcilaso de la Vega. L'auteur métis, en effet, prend de nombreuses libertés avec l'histoire de ses ancêtres, en insérant notamment le nom

Tawantinsuyu connut l'apogée de sa splendeur. Du vivant de son père, Thupa Inka Yupanki avait déjà reculé les frontières de l'empire jusqu'en Équateur, en remportant une série de victoires éclatantes sur tous les peuples de la *sierra* qui lui barraient la route entre Cuzco et Quito. Ensuite, il avait dirigé sa puissante armée vers l'empire côtier des Chimú qui, obligés de capituler, avaient laissé à disposition du jeune vainqueur les fabuleuses richesses accumulées dans les palais et les mausolées de Chan Chan, leur gigantesque capitale. Même après avoir ceint la *maskapaycha*¹³ et être devenu le dixième Inca, Thupa Inka Yupanki continua d'annexer de nouveaux territoires, en incorporant notamment le riche royaume des Chinchas et le célèbre sanctuaire de Pachacamac sur la côte centrale. Seuls les « sauvages » Anti¹⁴ à l'est et les indomptables Chiriguano et Mapuche au sud, réussirent à arrêter sa marche victorieuse. Ce qui ne l'empêcha pas d'étendre les confins méridionaux du Tawantinsuyu jusqu'à Tucumán et à la vallée du fleuve Maule, dans l'Argentine et le Chili actuels. D'après Sarmiento de Gamboa, sa soif de conquêtes le poussa également à mener une expédition maritime au large de la côte équatorienne (2007 [1572] : 123), expédition qui atteignit vraisemblablement les îles Galapagos. Les sources coloniales racontent qu'au cours de sa vie — que Guaman Poma dit avoir été très longue (1987 [1615], t. I : 104-105) — Thupa Inka Yupanki dut faire face à d'innombrables rébellions internes, mais il parvint néanmoins à maintenir uni un territoire très vaste, composé d'une mosaïque d'ethnies différentes. Cet Inca conquérant fut aussi un grand bâtisseur, qui fit construire des villes comme Vilcashuaman, Jauja, Huánuco, Cajamarca ainsi que des temples et des forteresses, dont la plus célèbre est celle de Saqsaywaman (Garcilaso, 1991 [1609], t. II : 478-479).

Assurément, le fait de situer l'action d'*Ollantay* sous le règne de Thupa Inka Yupanki n'est pas anodin. Dans les dernières décennies du XVIII^e siècle, en pleine « Renaissance inca », Thupa Inka Yupanki représentait le monarque de l'âge d'or du Tawantinsuyu. Il était le modèle de l'« Inca idéal » décrit par Garcilaso, dont la deuxième édition des *Comentarios reales* parut à Madrid en 1723¹⁵. Depuis le texte fondateur de John H. Rowe (1954) sur le mouvement national inca du XVIII^e siècle, on sait combien la diffusion au Pérou de la deuxième édition des *Comentarios reales* fut importante dans le processus de construction identitaire de l'élite indigène. L'image idéalisée de la société inca véhiculée par Garcilaso, rencontra un énorme succès auprès de la noblesse indienne de la région de Cuzco

d'un Inka Yupanki entre ceux de Pachakuti (IX^e Inca) et de Thupa Inka Yupanki (X^e Inca), peut-être dans le but d'allonger la série des rois incas et, avec elle, la durée de leur domination sur les Andes centrales.

¹³ La *maskapaycha* était une frange en laine rouge aux brins enfilés dans de petits tubes en or et se terminant par des glands, qui pendait au-dessous du *llawt'u*, une tresse multicolore qui ceignait le front de l'Inca. Elle était le symbole de l'autorité du souverain.

¹⁴ Les Incas désignaient métonymiquement sous le nom d'« Anti » toutes les tribus sylvoles qui peuplaient l'Antisuyu, l'un des quatre secteurs dans lesquels ils divisaient leur empire, le Tawantinsuyu « les quatre parties ensemble ». L'Antisuyu s'étendait sur les piémonts amazoniens des Andes, à l'est et au nord-est de la ville de Cuzco.

¹⁵ *Primera parte de los Comentarios Reales*, Nicolás Rodríguez Franco, Madrid, 1723.

et du sud du Pérou, qui cherchait à s'identifier avec ses ancêtres en s'appropriant certains de leurs attributs et en s'entourant de symboles incaïques. Les descendants des anciens seigneurs du Tawantinsuyu défilaient dans les cérémonies publiques, civiles et religieuses, et posaient pour des portraits avec l'habit traditionnel et les insignes du pouvoir inca, la *maskapaycha* et le disque solaire sur la poitrine ; ils se transmettaient des légendes relatives à la geste épique de leurs ancêtres — légendes dont est vraisemblablement issu *Ollantay*¹⁶ — et décoraient leurs maisons d'objets emblématiques comme les *queros*, qu'ils utilisaient toujours en couple ainsi qu'on le faisait à l'époque inca¹⁷. L'image que Garcilaso offrait des anciens seigneurs du pays, convenait parfaitement aux revendications sociales et politiques de leurs descendants, qui réclamaient leurs droits et voulaient jouer un rôle plus actif au sein du gouvernement colonial. Qui plus est, ce livre qui avait remporté tant de succès en Europe avait été écrit par un métis, fils d'un conquérant espagnol et d'une princesse inca¹⁸. Les membres de l'élite indigène pouvaient aisément se reconnaître en lui, car eux aussi étaient issus du métissage biologique et culturel entre les deux peuples et se sentaient à la frontière entre les deux mondes.

3. UN INCA IDÉALISÉ À LA MANIÈRE DE GARCILASO

Garcilaso, qui appartenait à la *panaka* de Thupa Inka Yupanki¹⁹, trace un portrait fort élogieux de cet Inca, en le présentant notamment comme un souverain éclairé, qui aurait pressenti l'existence d'un Créateur et compris que le soleil ne pouvait pas être une Première Cause :

El padre Blas Valera dice de este Inca lo que sigue, sacado a la letra de su latín en romance:

«Túpac Inca Yupanqui dijo: “Muchos dicen que el sol vive y que es el hacedor de todas las cosas. Conviene que el que hace una cosa asista a la cosa que hace, pero muchas cosas se hacen estando el sol ausente. Luego, no es el hacedor de todas las cosas. Y que no vive, se colige de que dando siempre vueltas no se cansa. Si fuera cosa viva se cansara como nosotros.

¹⁶ Sur le substrat légendaire d'*Ollantay*, voir Martin, 2007 : 98-264.

¹⁷ Les *queros* étaient des gobelets en bois (le mot *quero* vient du quechua *qiru* « bois ») d'origine pré-incaïque. En forme le plus souvent de cloche inversée, ils étaient utilisés par les Incas pour contenir la *chicha*, une boisson à base de maïs fermenté, à l'occasion de cérémonies religieuses ou d'accords politiques importants.

¹⁸ Garcilaso de la Vega (baptisé Gómez Suárez de Figueroa, 1539-1616) était le fils du capitaine Garcilaso de la Vega y Vargas et de la princesse Isabel Chimpu Ocllo, nièce du onzième Inca, Huayna Capac.

¹⁹ Garcilaso, 1991 [1609], t. II : 513 : « *Así murió el gran Túpac Inca Yupanqui [...] Dejó de su legítima mujer Mama Ocllo, sin el príncipe heredero, otros cinco hijos varones. [...] El cuarto fue Huallpa Túpac Inca Yupanqui (este fue mi abuelo materno). [...] Embalsamaron su cuerpo como yo lo alcancé ver después, el año de 1559, que parecía que estaba vivo* ». Les *panaka* étaient les lignages issus des souverains incas. Il leur était dévolue, entre autres, la tâche de s'occuper de la momie (*mallki*) de l'empereur défunt et d'en assurer le culte et la perpétuation de la mémoire.

O si fuera libre llegara a visitar otras partes del cielo adonde nunca jamás llega. Es como una res atada que siempre hace un mismo cerco. O es como la saeta que va donde la envían y no donde ella querría» (Garcilaso, 1991 [1609], t. II : 513)

Sans aucun doute, de tous les personnages d'Ollantay, Tupac Yupanqui est le plus profondément marqué par l'empreinte de Garcilaso. Sa première entrée en scène est précédée par les discours tenus sur lui par les autres personnages, qui le présentent comme l'héritier légitime du trône, désigné par consentement unanime par le feu Pachacuti, la noblesse et le peuple de Cuzco. Ses premiers mots laissent deviner qu'il est pieux — il invoque le dieu Soleil — mais aussi déterminé à rétablir l'ordre dans son empire, mettant un terme à la rébellion d'Ollantay (Justiniani, vv. 1140-1147, 1166-1169, 1182-1185). Lorsque, dans la scène 4 de l'acte III, un messager lui apporte la nouvelle qu'Ollantaytambo a été prise, son premier souci est de s'enquérir du sort des rebelles : *Kunarqanichu, manachu / suyuntin runakunata / amapuni llullanqachu / runa yawaq, paykunata / munanim, khuyanim nispá ?* « N'ai-je pas exhorté / les soldats / à ne verser en aucun cas / du sang humain, / en disant que je les aime [mes ennemis] et que je compatis avec eux ? » (Justiniani : vv. 1460-1464).

Mais l'influence de Garcilaso est évidente surtout dans la scène 6 de l'acte III, lorsque Tupac Yupanqui donne l'ordre de libérer Ollantay et les autres prisonniers, leur fait grâce de la vie et les comble de ses bienfaits. Une rapide excursion du côté des *Comentarios reales* révèle que cette scène s'apparente aux nombreux récits dans lesquels les Incas sont montrés comme des vainqueurs magnanimes qui épargnent les ennemis vaincus et les traitent comme de bons pères traiteraient leurs enfants²⁰. Selon Garcilaso, Tupac Yupanqui avait justement reçu le surnom de *Tupac Yaya*, c'est-à-dire de « Père Resplendissant », en raison de « *su piedad, clemencia y mansedumbre y de los muchos beneficios que a todo su imperio hizo* » (1991 [1609], t. II : 513). À l'instar des Incas idéalisés de Garcilaso, au Tupac Yupanqui d'Ollantay semble manquer seulement la Grâce de la révélation chrétienne pour atteindre la perfection.

4. UN INCA CHRISTIANISÉ

En réalité, dans la deuxième partie du drame, l'auteur se détourne de plus en plus de l'univers de référence de la légende ollantaine et fait agir ses personnages en bons chrétiens. Interrogé sur les raisons qui l'ont poussé à se rebeller contre

²⁰ Voir, par exemple, l'épisode où l'Inca Mayta Capac pardonne aux *curacas* des Collas contre lesquels il avait combattu : « *El Inca los recibió sentado en su silla, rodeado de su gente de guerra. Y habiendo oído a los curacas mandó que les desatasen las manos y quitasen las sogas de los cuellos en señal de que les perdonaba las vidas y les daba libertad. Y con palabras suaves les dijo que no había ido a quitarles sus vidas ni haciendas sino a hacerles bien y a enseñarles que viviesen en razón y ley natural y que, dejados sus ídolos, adorasen por dios al sol a quien debían aquella merced* » (Garcilaso, 1991 [1609], t. I : 148).

son seigneur, Ollantay fait acte de soumission devant l'Inca, prenant l'attitude du pécheur pénitent : *Ama tapuwaychu, Yaya, / huchaykum tukuypi phuqchin* « Ne me questionne pas, Père, / partout nos crimes débordent » (Justiniani, vv. 1587-88).

Or le mot Yaya, « père, seigneur », était couramment employé au XVIII^e siècle pour désigner « Dieu le père » et *hucha* était le terme avec lequel les évangélisateurs avaient traduit en langue quechua le concept chrétien de péché²¹. Aujourd'hui encore le « pécheur » se dit *huchayuq* — littéralement « pourvu de péchés ». Dieu ne veut pas la mort du pécheur et invite à faire preuve de miséricorde envers ses ennemis, ce que fait Tupac Yupanqui en pardonnant à Ollantay et à ses compagnons, car « il les aime et il compatit avec eux ». Le grand prêtre Huillac Umu, représentant de la religion dans la *comedia*, loue tout haut sa magnanimité : *Ullantay, riqsiyta yachay / Tupaq Yupankiq kallpanta ! / Payta qatiy kunanmanta / khuyasqantari unanchay* « Ollantay, apprend à reconnaître / la force de Tupac Yupanqui ! / Dorénavant suis-le / et découvre sa miséricorde » (Justiniani : vv. 1643-46).

Le texte emploie le terme *khuyasqanta*, qui est la forme perfective, à l'accusatif, du verbe *khuya-* « aimer » et qui littéralement signifie « son avoir aimé ». Mais, dans le dictionnaire de González Holguín, on trouve que *Ccuyay* est « *El amor, y la compasion* », *Ccuyaycuni* est « *Hazer bien y darde gracia algo, y amar haziendo algun bien* » et *Ccuyapayani* est « *Auer misericordia, o compasion* » (Holguín, 1989 [1608] : 73). Autrement dit, il s'agit de l'amour que Dieu voue à ses créatures et que tout bon chrétien devrait avoir pour ses semblables, en contraste avec l'amour humain qu'exprime habituellement le verbe *muna-*. D'ailleurs, ce « Père miséricordieux », qui pardonne à Ollantay et l'accueille à bras ouverts, rappelle le personnage d'un autre drame du théâtre quechua colonial, le *Khuyaq Yaya* (« Père aimant ») de l'*auto sacramental El hijo pródigo*, attribué à Juan de Espinosa Medrano et écrit vraisemblablement dans la deuxième moitié du XVII^e siècle²². Il est possible que le drame d'Espinosa, qui est une transposition andine de la célèbre parabole évangélique de l'enfant prodigue, très exploitée dans les Andes par la catéchèse, constitue en quelque sorte l'« hypotexte »²³ de la scène du pardon dans *Ollantay*. Dans un cas comme dans l'autre, le pécheur repent se présente, la tête basse, devant son « père » qui se réjouit de le voir et lui pardonne. La pièce peut ainsi se terminer dans la liesse générale : la « brebis égarée », que l'on croyait perdue, a été retrouvée et il faut fêter son retour.

²¹ Holguín, 1989 [1608] : 199 : « Hucha, o cama. Peccado, o negocio o pleyto. Runaphuchan. *El Pecado. Dios hucha. El negocio de Dios, runa hucha pleyto sin genitivo* ».

²² *Auto Sacramental del Hijo pródigo, del insigne poeta D. Juan de Espinosa Medrano de los Monteros, Arcediano del Insigne Cabildo de la Gran Ciudad del Cusco*. Ce drame est connu depuis qu'Ernst Middendorf en publia, en 1891, le texte intégral (Middendorf, 1981 [1891]), utilisant un manuscrit ayant appartenu au collectionneur cuzquéenien Mariano Macedo et qui fut vendu ensuite au Museum für Völkerkunde de Berlin. La traduction espagnole se trouve dans Meneses, 1983 : 9-90.

²³ J'emprunte le terme « hypotexte » à Gérard Genette (1982), qui appelle « hypertextualité » la relation qu'un texte (hypertexte) entretient avec un texte antérieur (hypotexte) duquel il est dérivé.

Compte tenu de l'orientation religieuse que le drame prend dans sa deuxième partie, il n'est finalement pas surprenant que, dans le manuscrit Dominicano II, la pièce s'achève sur les mots : « *Fin del auto del Ollanta* ». Même si *Ollantay* est une *tragicomedia* d'argument profane, dont ni la division en trois actes ni les personnages ne sont ceux d'un *auto sacramental*²⁴, le drame s'inscrit dans la continuité des autres pièces du théâtre quechua colonial, qui se veut avant tout édifiant. De ce point de vue, le personnage de Tupac Yupanqui peut être considéré comme une véritable réussite, car toutes ses actions sont exemplaires. De tous les personnages d'*Ollantay*, il est celui qui se prête le mieux à une interprétation allégorique. En le remerciant de l'avoir délivrée de ses peines, Cusi Coyllur lui dit en effet : [...] *qampunitaq kunan kanki / kay piñasta qispichiqqa, / kay p'ampasqa hasp'ichiqqa !* « [...] tu es celui qui sauve cette captive / qui déterre cette morte ! » (Justiniani, vv. 1922-24).

Or, le verbe *qispichi-*, dont le sens de base est « faire monter », possède une forte connotation religieuse car le quechua pastoral l'emploie dans le sens de « sauver (l'âme) », le *qispichiq* étant « le sauveur »²⁵. Dans la religion catholique, le Sauveur par antonomase est bien sûr Jésus-Christ et c'est toujours le Christ qui a le pouvoir de ressusciter les morts, comme Tupac Yupanqui qui ramène à la vie Cusi Coyllur *sepulta viva* dans l'*Acllahuasi*.

C'est l'occasion de rappeler que l'attente d'un Sauveur a toujours été très fortement sentie dans le monde andin. Les mythes revendicatifs indigènes, qui croyaient au retour de l'Inca — souvent christianisé —, promettaient l'accomplissement terrestre du salut collectif, dans un temps et un espace renouvelés par l'avènement d'un « bon roi »²⁶. Cette superposition des représentations engendra des formes originales de syncrétisme religieux, comme l'attestent, par exemple, les portraits et les statues de l'enfant Jésus habillé en roi inca qui virent le jour au long du XVII^e et du XVIII^e siècle. On retiendra qu'en 1610, au cours des festivités organisées à Cuzco pour la béatification de saint Ignace de Loyola, la confrérie indienne du Nom de Jésus défila avec une statue de l'Enfant « *en hábito de Inga, ricamente adereçado y con muchas luces* »²⁷. À Potosí, le 29 septembre 1613, à l'occasion de la fête pour l'entrée des reliques du saint dans l'église de San Ignacio, les Indiens participèrent à la procession avec une statue de l'Enfant-Inca hissée sur un brancard en argent massif (Mujica Pinilla, 2004 : 104). L'ambivalence symbolique de ces images préoccupa l'évêque Manuel de Mollinedo qui, au cours de la visite ecclésiastique réalisée entre 1687 et 1689 dans la diocèse de Cuzco, ordonna d'enlever la *maskapaycha* aux statues de l'enfant Jésus qui se trouvaient dans

²⁴ Les *autos sacramentales* étaient des pièces d'inspiration religieuse, à thème eucharistique et généralement en un seul acte, dont les personnages constituaient des allégories. En Espagne, d'où ils étaient originaires (XVI^e siècle), les *autos sacramentales* se jouaient sur des chars mobiles à plate-forme, au cours de la fête religieuse du Corpus Christi.

²⁵ Holguín, 1989 [1608] : 306 : « *Quespichini. Librar saluar. Quespichik. Libertador, salvador* ».

²⁶ Sur la naissance du mythe du retour de l'Inca, voir Burga, 1988.

²⁷ *Cronica anonima*, 1610 : 4-5. Cité in Estenssoro, 2003 : 310.

les églises de San Jerónimo, Andahuaylillas et Caycay, et de la remplacer par des rayons en or ou une couronne impériale, conformément à l'iconographie catholique traditionnelle (Mujica Pinilla, 2004 : 104). Comme le remarque Mujica Pinilla, en effet, il est difficile de déterminer si les fidèles adoraient l'enfant Jésus en costume d'Inca ou bien l'Inca en costume de petit Jésus²⁸. Qui plus est, aux yeux de l'évêque, les statues du Niño-Inca pouvaient être assimilées par la population aux figurines en or ou en argent et habillées avec des capes tissées en miniature, que les Incas enterraient à côté des enfants sacrifiés lors des cérémonies rituelles du *qhapaq hucha*²⁹. Mais malgré les mesures prises par Mollinedo et par d'autres ecclésiastiques, le culte du Niño-Inca persista durablement dans la région de Cuzco, comme le déplore l'évêque Juan Manuel Moscoso, un siècle plus tard :

*No hay fiesta, sarao, o diversiones en cualesquiera parte del Obispado en que no se practique [la costumbre de vestirse de incas], siendo lo que mas lastima mi corazon el haver observado en la visita que hize el año pasado, como introducen al santuario estas vanas observancias bistiendo la imagen del Niño Dios con el uncu, y demas insignias referidas [yacolla, mascapaycha y champi], notando lo mismo en algunas pinturas, que nos persuaden adoran unicamente al verdadero Dios, quando le ven en el traje de sus Incas, que tenian por deidades, ó que mesclan el mas religioso culto con supersticiosas exterioridades*³⁰.

²⁸ Mujica Pinilla, 2004 : 105 : « *Su ambivalencia simbólica no dejaba en claro si los feligreses adoraban al Niño Jesús vestido de inca o si más bien, se trataba de un inca católico ataviado como un Mesías inca porque — tal como lo habría vaticinado santa Rosa de Lima — el inca aparecería para restaurar el Tawantinsuyo. Esta tradición iconográfica y profética se mantiene vigente, aparentemente, hasta la gran rebelión de Túpac Amaru II, pues, en 1781, cuando muere Diego Túpac Amaru, el hijo pequeño del Inca alzado en armas, el cura de la doctrina de Pampamarca lo entierra con mascapacha y túnica de obispo* ».

²⁹ Cummins, 2004 : 13 : « *The Inca had filled the plaza of Cuzco with sand as part of the sacred commemoration, and when the sand was removed in the mid-sixteenth-century, to be used in cement for the new cathedral, dressed Inca gold and silver figurines were uncovered. These "idols" were quickly destroyed, but many more huacas were scattered throughout the Andes, many of them accompanying the burials of children sacrificed as part of the sacred capacocha ritual. Like the children, the figurines were dressed in rich Inca textiles, albeit in miniature. In Mollinedo's eyes the dressing of a statue of the Christ Child drew too close a parallel with these pre-Hispanic practices* ». Au sujet de l'enfant Jésus habillé en roi inca, on peut aussi consulter E. Phipps (2004 : 17-39), J. C. Estenssoro, (2003 : 308-310) et C. Dean (1999 : 110). Quant au *qhapaq hucha*, nom que César Itier traduit par « dette du roi » ou « grand don » (2008 : 128), il s'agissait d'une cérémonie qui avait lieu dans des circonstances exceptionnelles, comme l'accession au pouvoir d'un nouvel Inca, une disette qui pouvait dégénérer en famine ou une guerre à l'issue incertaine. En ces occasions, un grand nombre d'offrandes, parmi lesquelles il y avait des objets précieux, des animaux ainsi que des enfants d'une dizaine d'années, étaient envoyées à Cuzco de tous les villages de l'empire. Une partie des objets était brûlée ou enterrée sur la place principale de la ville impériale tandis que certains animaux et certains enfants étaient sacrifiés. Les autres offrandes rejoignaient les sanctuaires de province où elles étaient offertes aux divinités locales. Pour plus de détails sur la cérémonie du *qhapaq hucha*, voir Itier, 2008 : 128-129 et Schroedl, 2008 : 19-27.

³⁰ « Carta de Juan [Manuel] Mosco[so], Obispo del Cuzco al Visitador General Don José Antonio Areche. Abril 13 de 1781 ». In : Comité Arquidiocesano, 1983 : 270-278.

Nous pouvons nous faire une idée de l'apparence de ces statues grâce à un tableau du XVIII^e siècle, qui montre l'enfant Jésus en Sauveur du monde³¹. Le jeune Christ y est représenté la main droite levée, en train de bénir le globe terrestre qu'il tient dans la main gauche³² ; il porte une tunique claire à manches évasées ornées de dentelles et une cape, qui rappellent les vêtements liturgiques des prêtres, mais son front est ceint de la *maskapaycha* et ses pieds chaussent des *ojotas* pourvues de tête de puma en or³³.

Dans le manuscrit Dominicano II, la didascalie qui introduit le personnage de Tupac Yupanqui le décrit comme un *moso*, « un jeune homme » (Dominicano II, acte II, scène 8). Par son âge, l'Inca est donc encore proche de l'enfance, c'est-à-dire de l'état édénique de l'innocence de l'homme. Sa sagesse est celle du *puer senex*, dont l'illustration la plus parfaite est fournie dans l'épisode évangélique de Jésus au milieu des docteurs (Luc, II, 41-52). Comme le Niño-Inca de l'iconographie coloniale, le Tupac Yupanqui d'Ollantay présente les traits syncrétiques du Sauveur andin, dans lequel la figure du Messie chrétien se confond avec celle de l'Inca, dont un messianisme largement répandu attendait le retour. Ce *qispichiq* n'a d'ailleurs rien de supraterrrestre : c'est dans l'*ici* et le *maintenant* qu'il est censé opérer, redressant les torts et rétablissant la justice sur terre.

5. UN INCA POLITISÉ

En fait, l'orientation morale que prend le drame dans sa deuxième partie est étroitement liée à la pensée politique de son auteur, qui se traduit sur le plan dramatique par l'opposition entre le vieux Pachacuti et le jeune Tupac Yupanqui. Cette bipolarité est déjà annoncée dans le titre que Valdez avait donné à sa pièce, tel qu'il figure dans les trois manuscrits qui nous sont parvenus : *Los rigores de un padre y generosidad de un rey*³⁴. C'est en effet seulement au XIX^e siècle que le drame quechua commença à être intitulé tout simplement *Ollantay*, nom qui, par ailleurs,

³¹ Anonyme, *Niño Jesús con vestimenta imperial inca y mascapacha*, XVIII^e siècle, huile sur toile, 86 x 75 cm. Collection Mónica Taurel de Menacho, Lima.

³² R. Mujica Pinilla, 2004 : 102 : « Se combinan aquí dos tópicos del antiguo arte imperial romano adaptados al cristianismo y que sobrevivieron a la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco. Para significar la omnipotencia universal de Cristo rey como monarca universal y Sol Invictus o Sol Invencible — el lema victorioso militar del primer emperador cristiano, Constantino el Grande —, se le representó sosteniendo el orbe del mundo con una mano. Asimismo, bajo el influjo de la tradición platónica, también se hizo frecuente representar a Cristo en su función de Logos cosmocrator o de Verbo creador mostrando con los dedos de la mano derecha el signo del orador (*gestus oratorius*) — empleado después para la benedicti latina del ritual católico y para la predicación — pues con ella exaltaba hieráticamente el poder salvífico de la palabra y la sabiduría de Dios ».

³³ Les *ojotas* sont des sandales andines en cuir tressé. Dans les représentations coloniales des Incas, leurs *ojotas* sont souvent ornés de têtes de puma en or.

³⁴ Manuscrit Justiniani : *Tragicomedia del Apu Ollantay*, y *Cusi Ccoyllor : Rigores de un Padre, y generosidad de un Rey Ynca* ; manuscrit Dominicano II : *Comedia trageca de Ollantay*. En titulo: *Los rigores de un padre y generosidad de un rey* ; manuscrit Sahuaraura : *Comedia tragica que intitula: Los rigores de un padre y generosidad de un rey*.

n'apparaît pas dans le titre du manuscrit Sahuaraura. Certes, le dédoublement de la figure du souverain servait à Valdez pour rendre plus vraisemblable son intrigue, l'opposition irréductible de l'Inca Pachacuti au mariage de sa fille avec Ollantay ne permettant pas l'issue heureuse de l'histoire sans compromettre la cohérence du personnage. Mais l'importance accordée dans le titre aux deux Incas, laisse également deviner quelles étaient les idées politiques véhiculées dans la pièce. Pour en savoir un peu plus, il convient maintenant de déplacer la perspective et de porter notre attention sur la biographie de Valdez.

Des informations fragmentaires dont nous disposons sur la vie d'Antonio Valdez³⁵, il résulte qu'il serait né vers 1730-1735 à Urubamba dans la vallée du fleuve Vilcanota où sa famille, d'origine cuzquénienne, possédait des terres. Après dix années d'études au séminaire de San Antonio Abad, il occupa de 1758 à 1763 la chaire de *Artes*, c'est-à-dire de Philosophie, à l'université de Cuzco, où il sera également recteur par intérim, des années plus tard, de 1806 à 1807. Ayant obtenu en 1762 un diplôme de docteur en théologie, il abandonna en effet la carrière académique pour se consacrer, à partir de 1764, à l'activité de curé dans plusieurs paroisses indigènes de la région de Cuzco. Vers le milieu de l'année 1812, désormais très vieux et malade, il fut nommé vicaire de Sicuani où il mourut, le 10 août 1814.

Les chercheurs qui se sont penchés sur la biographie d'Antonio Valdez, se sont beaucoup interrogés sur son implication dans l'insurrection thupacamariste. Les opinions divergent sur le sujet : si pour certains, Valdez fut un sympathisant de la cause révolutionnaire (Lewin, 1967 : 238), pour d'autres il prit ouvertement part contre les rebelles, en aidant notamment l'évêque de Cuzco, Juan Manuel Moscoso, à former des milices indigènes pour les combattre (Durand Flores, 1982 : 513). D'après un témoignage recueilli en 1853 par l'historien Clements Markham, à qui l'on doit une traduction anglaise d'*Ollantay* (1871), le drame quechua — que Markham croyait d'origine inca — aurait été transposé à l'écrit par Antonio Valdez et représenté devant « son ami » Thupa Amaru vers 1775 (1910 : 325). C'est vraisemblablement en se basant sur ce seul témoignage que d'autres historiens ont déclaré, à la suite de Markham, qu'*Ollantay* fut effectivement mis en scène dans la phase de préparation de la rébellion de 1780 (Rowe, 1954 : 30) et que la pièce peut être considérée comme une œuvre de propagande politique en faveur de Thupa Amaru (Lewin, 1967 : 341). Ce que nous savons avec certitude c'est que Valdez joua le rôle de médiateur entre les autorités coloniales et les insurgés, car son nom figure parmi les signataires du traité de paix négocié, le 11 décembre 1781, entre Diego Cristóbal Condorcanqui, cousin germain de Thupa Amaru, et le commandant de la colonne d'Arequipa, Ramón Arias (De Angelis, 1836, I : 144-45). Nous savons également que ce fut l'évêque de Cuzco qui, quelques mois auparavant, avait envoyé Valdez dans le quartier révolutionnaire d'Azángaro, pour convaincre Diego Cristóbal d'accepter l'amnistie générale promulguée le 12

³⁵ Les informations sur la vie de Valdez consultées pour cet article, se trouvent essentiellement dans Meneses, 1977 et Porras Barrenechea, 1954 a ; b ; 1955.

septembre 1781 par le vice-roi Jáuregui (Moscoso, 1971 [1782] : 341). À cette époque, c'est-à-dire à l'automne 1781, José Gabriel Condorcanqui avait déjà été exécuté et son cousin l'avait remplacé à la tête du mouvement insurrectionnel, en prenant à son tour le nom de Thupa Amaru. La mission de Valdez fut couronnée de succès et Diego Cristóbal consentit à déposer les armes dans une cérémonie publique solennelle qui eut lieu le 26 janvier 1782³⁶. César Itier (2006) a démontré l'existence dans *Ollantay* de nombreuses allusions aux événements historiques de cette époque et, notamment, à la cérémonie de la reddition de Diego Cristóbal, qui aurait inspiré la scène du pardon dans *Ollantay*. Il a également émis l'hypothèse que Valdez composa son drame en 1782, pendant les mois passés à Azángaro après la reddition de Diego Cristóbal. Ainsi, le Thupa Amaru devant lequel *Ollantay* aurait été représenté, d'après le témoignage recueilli par Markham, ne serait pas José Gabriel Condorcanqui mais son cousin et successeur à la tête du mouvement insurrectionnel, Diego Cristóbal (Itier, 2006 : 82-88).

Un autre élément de la biographie de Valdez peut nous aider à mieux connaître les orientations politiques de l'auteur d'*Ollantay*. Son nom apparaît en effet dans la liste des souscripteurs du *Mercurio Peruano*, la revue de l'élite éclairée de Lima que Valdez reçut régulièrement dès 1791, année de sa fondation, jusqu'à 1795, année au cours de laquelle cessèrent ses publications³⁷.

Le *Mercurio Peruano de la Sociedad Académica de Amantes del País* était l'un des rares périodiques du temps à se présenter comme un journal de réflexion intellectuelle plutôt que de simple information (Clément, 1987 : 273-86). Ses articles d'histoire, de littérature et d'arguments d'intérêt général étaient d'excellente qualité. Publié à Lima deux fois par semaine, il avait su bien exploiter la technique — nouvelle en Amérique — de l'abonnement, totalisant le chiffre de 517 souscripteurs, parmi lesquels on comptait des bourgeois fortunés, des fonctionnaires de l'État, des universitaires, des officiers de l'armée et des hommes d'Église. À la différence des gazettes officielles qui diffusaient essentiellement des nouvelles de provenance étrangère, le *Mercurio Peruano* privilégiait les sujets locaux : « [...] *mas nos interesa el saber lo que pasa en nuestra Nacion, que lo que ocupa al Canadense, al Lapon ó al Musulmano* », annonçait le rédacteur du « Prospecto » (Calero y Moreira, 2004 [1791]).

³⁶ Il aurait mieux valu pour Diego Cristóbal se méfier des promesses des autorités espagnoles car, seulement une année plus tard, celles-ci jugèrent plus sûr de prendre des « mesures préventives » contre les membres de la famille de Thupa Amaru qui étaient encore en vie. C'est ainsi que le 30 juillet ou le 1^{er} août 1783, Diego Cristóbal et les siens furent torturés et mis à mort sur la place principale de Tinta. Voir à ce propos Lewin, 1967 : 708-711.

³⁷ L'édition en fac-similé du *Mercurio Peruano. Tomo I-XII : 1791-1795* a été réalisée entre 1964 et 1966 par la Biblioteca Nacional del Perú. Une version digitalisée, faite à partir de l'édition de la Biblioteca Nacional, a été réalisée en 2004 par la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes et elle est actuellement consultable en ligne à l'adresse suivante : <http://www.cervantesvirtual.com>. Sur le *Mercurio Peruano*, on peut également consulter les travaux de Jean-Pierre Clément, dont les références sont données dans la bibliographie.

Comme l'attestait son titre, le *Mercurio Peruano* s'intéressait principalement au Pérou, à son histoire, à sa géographie et à ses habitants. Ses collaborateurs aimaient à se considérer comme des bons patriotes, animés par la volonté de répandre les « lumières » de la connaissance parmi la population. « [...] *la Aurora de la Filosofía ha disipado ya las sombras que cubrian el Orizonte Peruano* [...] », déclara enthousiaste un des *mercuristas* les plus illustres, le médecin José Hipólito Unanue (2004 [1791] : 69). Le ton passionné des articles qui portaient sur des sujets touchant à la « nation » et à la « patrie » — deux concepts qui allaient prendre à cette époque un sens de plus en plus précis, impliquant l'existence pour chaque pays d'un passé et de traditions qui lui étaient propres et qui constituaient les fondements de son identité — traduisait parfaitement l'idéologie de l'élite créole dans les dernières décennies du XVIII^e siècle.

Les créoles, c'est-à-dire les Espagnols nés³⁸ en Amérique, revendiquaient leur double appartenance à l'Espagne — la patrie de leurs ancêtres — et au Pérou — leurs pays natal. En se sentant concurrencés par les Espagnols venus de la métropole, à qui étaient habituellement dévolues les plus hautes dignités politiques et administratives de la vice-royauté, les créoles réclamaient des réformes et essayaient d'élaborer une identité culturelle autonome, différente de l'espagnole. C'est ainsi que les rédacteurs du *Mercurio Peruano*, d'un côté, faisaient l'éloge de la Conquête et de l'œuvre civilisatrice de leurs pères et, de l'autre, se tournaient vers le passé préhispanique du Pérou. L'ancien Tawantinsuyu leur paraissait suffisamment grandiose pour tenir la comparaison avec les grandes civilisations grecque et romaine et pour servir de base à la construction de leur nouvelle identité. Le système de gouvernement des Incas, en particulier, devint un modèle de référence pour les nationalistes péruviens en quête de réformes politiques. L'éloge que faisait Garcilaso des institutions incas ne séduisait pas seulement l'élite indigène de Cuzco mais aussi l'élite créole de Lima, qui se sentait confortée dans ses opinions par les écrits des Lumières qui, comme Voltaire, Marmontel et l'Abbé Raynal³⁹, étaient de fervents admirateurs de l'État inca, qu'ils considéraient comme un précurseur du despotisme éclairé. C'est cette même image idéalisée des Incas, déformée par la distance historique et par les attentes politiques du présent, que Valdez transpose dans son drame.

En fait, tout porte à croire qu'à l'instar des rédacteurs du *Mercurio Peruano*, dont il fut un fidèle souscripteur, et de l'élite créole, dont il faisait lui-même partie, Valdez ne fut pas un indépendantiste et, encore moins, un révolutionnaire. Les données biographiques ainsi que l'importance accordée dans son drame à la figure du souverain, laissent penser qu'il fut plutôt un partisan de l'absolutisme éclairé. À la suite de quoi, on pourrait considérer ses deux Incas comme les images spéculaires du mauvais et du bon gouvernement, le vieux Pachacuti représentant le tyran qui exerce son pouvoir de manière oppressive et le jeune Tupac Yupanqui faisant

³⁸ Le mot *criollo* vient du verbe *criar* « nourrir, élever ».

³⁹ Voltaire, *Candide ou l'optimisme* (1759) ; Guillaume-Thomas Raynal, *Histoire des deux Indes* (1770) ; Jean François Marmontel, *Les Incas* (1777).

figure de monarque éclairé dont le principal souci est le bien-être de ses sujets. En chassant de l'*Acllahuasi* la geôlière de Cusi Coyllur, la terrible Ccacca Mama (« Mère Roche »), exécutrice fidèle des ordres de Pachacuti et figure emblématique de la tyrannie, Tupac Yupanqui éloigne l'ombre du père et s'affirme comme l'instaurateur d'un nouvel ordre. En donnant sa bénédiction au mariage de sa sœur avec Ollantay et en élevant au rang d'*Inka ranti* « vice-Inca »⁴⁰ (Justiniani : v. 1749) l'ex-général de l'Antisuyo, il lève l'interdit qui défendait à un non-Inca l'accès aux postes de gouvernement les plus importants, réservées aux membres des lignages royaux. D'où peut-être la possibilité d'établir un parallèle entre les changements apportés dans les institutions incas par le personnage du jeune roi dans *Ollantay* et les revendications de l'élite péruvienne du XVIII^e siècle, qui — fût-elle indigène, métisse ou créole —, se voyait exclue des charges politiques les plus prestigieuses, qui restaient l'apanage des Espagnols péninsulaires.

Non seulement donc le jeune Inca est clément et généreux mais il est aussi un réformiste qui veut changer le système de gouvernement pour améliorer les conditions de vie de ses sujets. Le fait qu'il réponde promptement à l'appel à l'aide d'Ima Sumac et qu'il se rende lui-même dans l'*Acllahuasi* pour libérer Cusi Coyllur, montre qu'il se sent proche de son peuple et qu'il est à l'écoute de ses besoins, ce qui correspond tout à fait à l'image du monarque éclairé forgée par les intellectuels des Lumières, ainsi qu'à celle de l'Inca idéalisé élevé au rang de modèle par l'élite indigène et créole.

En dénouant l'intrigue de la pièce, le personnage de Tupac Yupanqui recouvre en même temps un rôle habituel dans les *comedias* du *Siglo de Oro* espagnol et, en général, dans les drames européens du XVII^e et du XVIII^e siècles : celui du roi marieur, qui remet de l'ordre dans les destinées des protagonistes. Il ne faut pas oublier, en effet, qu'*Ollantay* est tout d'abord un texte littéraire et que tout texte est aussi un « intertexte »⁴¹, fait d'autres textes qui ont été absorbés et transformés en lui.

6. UN PERSONNAGE LITTÉRAIRE

Le personnage du jeune Inca présente de nombreuses similitudes avec le protagoniste d'une pièce de théâtre qui appartient à un tout autre référent socio-culturel, *La clemenza di Tito* de l'italien Pietro Metastasio (de son vrai nom Pietro Trapassi, 1698-1782). Le livret de ce mélodrame héroïco-sentimental fut écrit en 1734⁴², lorsque Métastase était poète impérial à la cour de Vienne. Le héros éponyme est l'empereur romain Titus Flavius Vespasianus qui, en dépit de la

⁴⁰ González Holguín (1989 [1608] : 312) donne du mot *ranti* la signification suivante : « Substituto lugar teniente legado ».

⁴¹ La notion d'intertextualité a été introduite en France par Julia Kristeva (1967 ; 1969) : elle s'inspirait des travaux de Mikhaïl Bakhtine sur la « polyphonie » dans le roman.

⁴² *La clemenza di Tito*, mélodrame en trois actes et en vers, fut mis en musique par Antonio Caldara et représenté pour la première fois le 4 novembre 1734 à Vienne, en présence de l'empereur Charles VI.

courte durée de son règne (79-81) — ou peut-être justement parce qu'il n'eut pas le temps de commettre beaucoup d'erreurs — passa à la postérité sous l'appellatif de *amor et deliciae generis humani*, grâce au portrait hautement laudatif que laissa de lui l'historien Suétone dans les *Vitae XII Caesarum*. Dans le drame de Métastase, les personnages rivalisent de grandeur d'âme et de noblesse de sentiments, mais la figure de l'empereur les domine tous, car il possède les plus royales de vertus : la clémence et la maîtrise des passions. Ayant échappé de justesse à une conspiration ourdie par un de ses officiers, qui a agi sous la contrainte amoureuse, Titus rétablit l'ordre, renonce à se venger, pardonne à tout le monde et célèbre un double mariage. En fait, les personnages de Métastase sont toujours conscients d'avoir à comparaître sur le théâtre de l'Histoire et d'avoir à être jugés pour leurs actions. En décidant du sort des conjurés, Titus s'inquiète en premier lieu du souvenir qu'il va laisser à la postérité : *Or che diranno / i posteri di noi ? Diran che in Tito / si stancó la clemenza, / come in Silla et in Augusto / la crudeltà. [...] Viva l'amico, / benché infedele ; e se accusarmi il mondo / vuol di qualche errore, / m'accusi di pietà, non di rigore* « Or que dira / de nous la postérité ?/ Elle dira qu'en Titus / la clémence se fatigua, / comme en Silla et en Auguste la cruauté [...] Que vive l'ami, / bien qu'infidèle ; et si le monde veut / m'accuser de quelque erreur, / qu'il m'accuse de pitié et non de rigueur » (Metastasio, 1909 [1734]: 210-11)⁴³.

C'est ainsi que, dans la scène finale du pardon, l'empereur se donne la satisfaction de vanter sa propre clémence devant tout le monde : *Sia noto a Roma / ch'io son l'istesso, et ch'io / tutto so, tutti assolvo e tutto obbligo* « Qu'il soit connu à Rome / que je suis toujours le même, et que / je sais tout, absous tous et oublie tout » (Metastasio, 1909 [1734]: 216).

Or le Tupac Yupanqui d'*Ollantay* semble être, lui aussi, très soucieux de son image. En ordonnant la libération d'Ollantay et des autres prisonniers, le jeune Inca ne peut pas s'empêcher de s'exclamer : *Kunanmi tiqsi yachanka / sunquypa llamp'u kasqanta !* « Maintenant le monde entier saura / que j'ai le cœur tendre ! » (Justiniani : vv. 1626-27).

On voit bien que dans les deux drames, le personnage de l'empereur s'affirme, d'une part, comme le *pater patriae*, garant de l'ordre et du bien public, et, d'autre part, comme le seul arbitre de la vie et de la mort de ses sujets. Le caractère absolu de son pouvoir est illustré par le motif de la mise en scène de la mort, qui est commun aux deux textes. Tout en ayant déjà décidé de pardonner aux conjurés, Titus fait semblant de les condamner à être dévorés par les fauves dans l'arène (Metastasio, 1909 [1734] : acte III, scène 8). De façon similaire, Tupac Yupanqui laisse croire à Ollantay et à ses compagnons qu'ils vont être exécutés, poussant la comédie jusqu'à les faire attacher aux instruments du supplice et à faire disposer les archers pour qu'ils les transpercent de flèches (Justiniani : vv. 1590-1620). La fonction de cette scène est de créer le suspense et de préparer l'un des nombreux coups de théâtre par lesquels l'auteur d'*Ollantay* aime faire rebondir et progresser l'action de sa pièce, mais elle a aussi une valeur d'*exemplum* : bien que

⁴³ C'est moi qui traduis cet extrait de *La clemenza di Tito* et le suivant.

symbolique, la mise en scène de la mort a pour but de tuer tout esprit de révolte chez les prisonniers, qui ont vu quel châtement les attend s'ils ne font pas acte de contrition sincère et ne se soumettent pas à leur seigneur. Ce qui pourrait être considéré comme une farce de mauvais goût, sert en réalité au personnage du souverain à montrer à tous qu'il est le seul maître de la situation et que, s'il décide d'être clément, ce n'est certainement pas par faiblesse.

Grâce en particulier à son volumineux *Epistolario*, on sait que Métastase était un fervent partisan de l'absolutisme. Convaincu de la légitimité naturelle et de l'utilité providentielle de l'autorité monarchique, il défendait dans ses drames l'idéal d'un gouvernement paternellement autoritaire, symbolisé par la figure du *re pastore*⁴⁴, le roi berger de son peuple. La représentation idéalisée de l'Inca Tupac Yupanqui dans *Ollantay* laisse penser que Valdez considéra lui aussi avec sympathie les idéologies et les régimes absolutistes éclairés, parmi lesquels on comptait l'Espagne de Carlos III. *La clemenza di Tito* pourrait ainsi avoir été le modèle littéraire duquel Valdez se serait servi pour donner plus d'épaisseur dramatique à son personnage de jeune roi. Ce qui permet d'émettre cette hypothèse — au-delà des similitudes thématiques importantes qu'il y a entre les deux textes —, c'est le témoignage d'un contemporain de Valdez, qui atteste que les œuvres de Métastase n'étaient pas inconnues à Cuzco dans le dernier tiers du XVIII^e siècle. Le témoignage en question est d'Ignacio de Castro (1732-1792), l'auteur de la célèbre *Relacion de la fundacion de la real Audiencia del Cuzco* (1795), écrite en 1788 à l'occasion de la création de ce haut tribunal, qui fut salué par la ville de Cuzco comme la solution tant attendue à ses problèmes d'autonomie politique. Recteur du Colegio de San Bernardo et curé de la paroisse indigène de San Gerónimo, à l'instar de Valdez avec lequel il devait certainement entretenir des relations sociales, Ignacio de Castro était un grand admirateur des Incas qu'il connaissait à travers le miroir déformant des *Comentarios reales* de Garcilaso et des écrits des Lumières (Tamayo Herrera, 1980 : 109). Ce représentant de l'*incaísmo iluminista*, qui « [c]onocía y hablaba el Quechua a la perfección » (Valcárcel, 1956 : 5), avait été également un collaborateur du *Mercurio Peruano*, pour lequel il avait rédigé des articles en les signant sous le pseudonyme d'Acignio Sartec (Tamayo Herrera, 1980 : 109). Intellectuel progressiste, favorable à une politique de réformes, Ignacio de Castro n'en était pas moins un sujet fidèle du roi d'Espagne. En homme très cultivé et qui aimait étaler son érudition, il intégra dans sa relation de 1788 de nombreuses citations latines et italiennes, parmi lesquelles figurent des vers de l'opéra Ezio «*del celebre Metastasio*» (De Castro, 1795 : 83). Le fait qu'Ignacio de Castro qualifie Metastasio de « célèbre », semble bien indiquer que le poète italien, décédé en 1782, jouissait au Pérou, six ans plus tard, d'une notoriété certaine⁴⁵. Une

⁴⁴ Le *Re pastore* est le titre d'un oratorio profane de Métastase, qui sera mis en musique par Wolfgang Amadeus Mozart en 1775.

⁴⁵ *La clemenza di Tito* fut traduite de l'italien à l'espagnol et représentée à Madrid en 1747 (*La clemencia de Tito : opera dramática... para representarse en el Real Coliseo del Buen-Retiro por orden de su Magestad Catholica en las Carnestolendas del año MDCCXXXVII* [1747], trad. en castellano por D. Ignacio de Luzán y Suelves, Madrid, Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados).

preuve nous vient, quelques pages plus loin, d'une autre citation qui est pour nous particulièrement significative. En décrivant les festivités organisées pour célébrer la fondation de l'Audiencia, Ignacio de Castro raconte en effet qu'au cours d'un dîner officiel, auquel le représentant du roi avait convié toute la bonne société de Cuzco, un des commensaux s'était levé pour porter un toast à la santé du roi d'Espagne, Carlos III, en entonnant « *in Italiano* » (De Castro, 1795 : 119) un air de *La clemenza di Tito*. Peu importe que le chanteur improvisé ait adapté le texte pour la circonstance, en substituant notamment le nom de « Carlo » à celui de « Tito » ; les vers cités par Ignacio de Castro sont bel et bien tirés de l'acte I, scène 5, du mélodrame de Metastasio⁴⁶.

En conclusion, on pourrait dire que l'argument historique fournit à Métastase et à Valdez la possibilité d'évaluer le présent à la lumière d'un passé glorieux donné comme modèle : la Rome impériale, pour l'un, et le Tawantinsuyu, pour l'autre. En dépit des contextes socio-culturels différents, la finalité didactique de l'art et son incidence sur la vie des hommes semblent être au centre des préoccupations des deux auteurs, qui se servent du théâtre, grand média de l'époque, pour faire passer leur message. Le portrait de l'auteur d'*Ollantay* qui vient ainsi se dessiner, est celui d'un « lettré-philosophe », non pas au sens technique du mot mais au sens large d'intellectuel qui se veut libre de préjugés et capable d'affronter les problèmes de son temps, donnant sa contribution aux débats d'idées et participant à la vie publique de son pays. Le dénouement heureux de la pièce, avec la réparation des injustices subies par les protagonistes et le retour à l'ordre, reflète une vision optimiste de la vie et une foi en la bonté de la nature humaine et en la rationalité du monde, que Valdez partagea avec de nombreux intellectuels de l'époque des Lumières. Convaincu de la nécessité d'établir des réformes — son Inca n'hésite pas à « abroger » la loi de l'endogamie qui empêchait l'union d'Ollantay et Cusi Coyllur —, il semble en même temps vouloir sauvegarder la société de changements trop rapides et brutaux — l'insurrection d'Ollantay est mise en échec — et soutenir la nécessité d'un compromis entre les aspirations à la liberté individuelle et l'obligation de se soumettre à l'ordre établi.

Si l'on peut considérer *Ollantay* comme le lieu d'élaboration d'une nouvelle société, dans laquelle le passé inca fusionne avec l'idéologie et l'imaginaire de l'élite péruvienne du XVIII^e siècle, le personnage de Tupac Yupanqui peut être considéré comme la projection des attentes politiques de l'auteur et de la classe sociale qu'il représente. Dans ce modèle de « prince parfait » se superposent la figure de l'Inca historique, la représentation de l'Inca idéal élaborée par Garcilaso et adoptée par l'élite créole et indigène, l'image christique du « bon-roi » instaurateur de paix et

⁴⁶ Metastasio, 1909 [1734]: 176-77 : « Serbate, o Dei, custodi / Della romana sorte, / In Tito il giusto, il forte, / L'onor di nostra età. / Voi gli immortali allori / Su la cesarea chioma, / Voi custodite a Roma / La sua felicità / Fu vostro un sì gran dono ; / Sia lungo il dono vostro : / L'invidii al mondo nostro / Il mondo che verrà ». De Castro, 1795 : 119 : « Servate à Deo custodi / Della spagnola sorte / In Carlo il giusto, il forte / L'honor de nostra età. / [...] / Fu vostro un sì gran dono, / Sia lungo il dono vostro ; / L'invidiar al mondo nostro / Il mondo che verrà ».

de justice, toute une tradition littéraire de rois marieurs et pacificateurs et enfin le type du monarque éclairé d'origine européenne, censé porter la Raison sur le trône et se servir de son pouvoir pour éliminer les privilèges et les abus.

Références citées

Références primaires

Manuscrit JUSTINIANI – *Tragicomedia del Apu Ollantay, y Cusi Ccoyllor. Rigores de un Padre, y generosidad de un Rey Ynca*, fac-similé, transcrit et traduit en latin dans : GALANTE, H., 1938 : 13-44 (fac-similé du manuscrit *Justiniani*); 73-149 (transcription et traduction latine de l'acte I).

Manuscrit DOMINICANO II – *Comedea trageca de Ollantay en titulo. Los rigores de un Padre y generosidad de un Rey*, transcrit et traduit en espagnol dans : GUTIÉRREZ, Julio G., 1958 ; fac-similé dans : MENESES, T. L., 1983, planches hors-texte.

Références secondaires

ANGELIS, P. de, 1836 – *Colección de obras y documentos para la historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata*, vol. 1 : 144-145 ; Buenos Aires : Imprenta del Estado.

BARRANCA, J. S., 1868 – *Ollanta, ó sea la severidad de un padre y la clemencia de un rey*, Lima : Imprenta el Liberal.

BRUNEL, P., PICHOS, C. & ROUSSEAU, A.-M., 1983 – Thématique et thématologie. In : *Qu'est-ce que la littérature comparée* : 115-134 ; Paris : Armand Colin Éditeur.

BURGA, M., 1988 – *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas*, 499 p. ; Lima : Instituto de Apoyo Agrario.

CALERO Y MOREIRA, J., 2004 [1791] – Prospecto del papel periodico intitulado Mercurio Peruano. In : *Mercurio Peruano*, tomo I, folio X (Edición original : Lima, Imp. Real de los Niños Expósitos, 1791-1795) ; Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (reproducción digital de la ed. facsímil de Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1964-1966). Disponible sur : <http://www.cervantesvirtual.com>

CALLER, L., 1952 [1895] – Una fiesta ritual ollantina. In : *El drama quechua Apu Ollantay* (J. M. B. Farfán Ayerbe, ed.) : 86-87 (tiré de *El Comercio*, Cuzco, 25-7-1942); Lima : Publicaciones Runa-Simi, 1.

CASTRO, I. de, 1795 – *Relacion de la fundacion de la real Audiencia del Cuzco en 1788, y de las fiestas con que esta grande y fidelissima ciudad celebró este honor, escribela El doctor don Ignacio de Castro, Rector del Colegio Real de S. Bernardo de esta Ciudad, Cura de la Parroquia de S. Gerónimo, Examinador Sinodal del Obispado ...*, 287 p. ; Madrid : Imprenta de la Viuda de Ibarra.

CLÉMENT, J.-P., 1979 – Índices del « Mercurio Peruano 1790-1795 », 234 p. ; Lima : Instituto Nacional de Cultura.

CLÉMENT, J.-P., 1987 – L'apparition de la presse périodique en Amérique espagnole : le cas du *Mercurio Peruano*. In : *L'Amérique espagnole à l'époque des Lumières* : 273-286 ; Paris : Éditions du CNRS. Groupe Interdisciplinaire de Recherche et de Documentation sur l'Amérique latine.

- CLÉMENT, J.-P., 1997a – *El Mercurio Peruano, 1790-1795*, vol. I, Estudio, 307 p. ; Madrid : Vervuert-Iberoamericana.
- CLÉMENT, J.-P., 1997b – *El Mercurio Peruano, 1790-1795*, vol. II, Antología, 329 p. ; Madrid : Vervuert-Iberoamericana.
- COMITÉ ARQUIDIOCESANO DEL BICENTENARIO TÚPAC AMARU (eds.), 1983 – *Túpac Amaru y la Iglesia : Antología*, 389 p. ; Lima : Banco de los Andes-Edubanco.
- CRONICA ANONIMA, 1610 – *Relación de las fiestas que en la ciudad del Cuzco se hizieron por la beatificación del bienaventurado padre Ignacio de Loyola*, 7 p. ; Lima : Imprenta Francisco del Canto.
- CUMMINS, T., 2004 – Silver Threads and Golden Needles : the Inca, the Spanish, and the Sacred World of Humanity. In : *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830* (E. Phipps, J. Hecht & C. Esteras Martín, eds.) : 2-15 ; New York : The Metropolitan Museum of Art.
- DEAN, C., 1999 – *Inka Bodies and the Body of Christ. Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru*, 288 p. ; Durham and London : Duke University Press.
- DURAND FLORES, G., 1982 – El caso Moscoso. In : *Actas del coloquio internacional : «Túpac Amaru y su tiempo»* : 489-520 ; Lima : Comisión Nacional del Bicentenario de la Rebelión Emancipadora de Túpac Amaru.
- EPÍTOME CRONOLÓGICO, 2006 [1776] – In : *Epítome cronológico o idea general del Perú : Crónica inedita del 1776* (V. Peralta Ruiz, ed.), 320 p. ; Madrid : Fundación Mapfre Tavera.
- ESPINOSA MEDRANO, J. de, [XVII^e siècle] – *El hijo pródigo*. In : Teodoro L. Meneses, 1983 : 9-90.
- ESTENSSORO FUCHS, J. C., 2003 – *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo 1532-1750*, 586 p. ; Lima : Institut Français d'Études Andines (IFEA), Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) Fondo Editorial-Instituto Riva-Agüero.
- GALANTE, H., 1938 – *Ollantay. Ad fidem Codicis Pastor-Justinianiensis. Archivii Nationalis Limensis recensuit. Latine vertit. Integra Codicis Sahuaraurensis lectione. Analysis morphologica grammatica indicibus dissertationibus scholiis auxit Prof. Dr. Hippolytus Galante* : 13-44 (fac-similé du manuscrit *Justiniani*) : 73-149 (transcription et traduction latine de l'acte I) ; Lima : Publicaciones del Instituto Superior de lingüística y filología de la Universidad Mayor de San Marcos-Monumenta Linguae Incaicae.
- GARCILASO de la VEGA, Inca, 1991 [1609] – *Comentarios Reales de los Incas*, 2 t., XXXIX+880 p. ; Lima-México-Madrid : Fondo de Cultura Económica. Edición, índice analítico y glosario de Carlos Arañibar.
- GENETTE, G., 1982 – *Palimpsestes : la littérature au second degré*, 468 p. ; Paris : Éditions du Seuil.
- GUAMAN POMA DE AYALA, F., 1987 [1615] – *Nueva crónica y buen gobierno* (J. V. Murra, R. Adorno & J. L. Urioste, eds.) : 3 t., 1 384 p. ; Madrid : Historia 16.
- GUTIÉRREZ, J. G., 1958 – *Ollantay*. Texto quechua según el Códice que se encuentra en el Convento de Santo Domingo del Cuzco, atribuido al Cura, Dr. Antonio Valdez. Versión castellana hecha especialmente para el Primer Festival de Libro Cuzqueño, por Julio G. Gutiérrez. La copia, rigurosamente fiel al original del Códice de Santo Domingo, fue hecha por Bertha D. de Nieto et Luis Nieto, 100 p. ; Cuzco : Festival del Libro Cuzqueño.

- HOLGUÍN, D. G., 1989 [1608] – *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca*, 707 p. ; Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) Editorial de la Universidad. Edición facsimilar de la versión de 1952. Prólogo de Raúl Porras Barrenechea.
- ITIER, C., 2006 – *Ollantay*, Antonio Valdez y la rebelión de Thupa Amaru. *Historica*, **30** (1) : 65-97.
- ITIER, C., 2008 – *Les Incas*, 214 p. ; Paris : Les Belles Lettres, collection « Guide des Belles Lettres ».
- KRISTEVA, J., 1967 – Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique*, **239** : 438-465.
- KRISTEVA, J., 1969 – *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, 318 p. ; Paris : Le Seuil.
- LEWIN, B., 1967 – *La rebelión de Túpac Amaru y los orígenes de la Independencia de Hispanoamérica*, 963 p. ; Buenos Aires : Sociedad Editora Latino Americana. Tercera edición ampliada (1a edición 1943).
- MARKHAM, C. R., 1856 – *Cuzco : a Journey to the Ancient Capital of Peru ; with an Account of the History, Language, Literature and Antiquities of the Incas ; and Lima : a Visit to the Capital and Provinces of Modern Peru*, 419 p. ; London : Chapman and Hall.
- MARKHAM, C. R., 1871 – *Ollanta. An Ancient Ynca Drama. Translated from the original quichua*, 134 p. ; London : N. Trübner & Co.
- MARKHAM, C. R., 1910 – 'Apu Ollantay'. A drama of the time of the Incas sovereigns of Peru about a.d. 1470. In : *The Incas of Peru* : 321-407 ; London : Elder & Co.
- MARTIN, R., 2007 – *Ollantay. Trajectoire d'un mythe littéraire andin (XVIII^e – XXI^e siècles)* ; Paris : Institut national de Langues et Civilisations orientales (INALCO). Thèse de doctorat.
- MENESES, T. L., 1977 – Datación y paternidad del drama "Apu Ollantay". *Revista de Arte, Ciencias y Humanidades*, **17** : 49-82 ; Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) Fondo Editorial.
- MENESES, T. L., 1983 – *Teatro quechua colonial. Antología* : 9-90 ; 261-374 ; Lima : Ediciones Edubanco.
- METASTASIO, P., 1909 [1734] – La clemenza di Tito. In : *Pietro Metastasio. Drammi scelti*, vol. I : 169-217 ; Milano : Società Editrice Sonzogno.
- MIDDENDORF, E. W., 1981 [1891] – *Dramatische und Lyrische Dichtungen der Keshua-Sprache* ; Leipzig : F. A. Brockhaus.
- MOSCOSO, J. M., 1971 [1782] – Carta del Ilmo. Señor Dr. D. Juan Manuel Moscoso, obispo del Cuzco al de La Paz, Dr. D. Gregorio Francisco del Campo, sobre la sublevación de aquellas provincias. In : *Colección documental de la independencia del Perú. Tomo II. La Rebelión de Túpac Amaru. vol. 3°. La Rebelión (Continuación)* : 329-346 ; Lima : Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. Edición e introducción de Carlos Daniel Valcárcel.
- MUJICA PINILLA, R., 2004 – El "Niño Jesús Inca" y los jesuitas en el Cusco virreinal. In : *Perú indígena y virreinal* (R. López Guzman, ed.) : 102-106 ; Madrid : SDAD. Estatal Acción Cultural Exterior.
- PACHECO ZEGARRA, G., 1878 – *Ollantaï. Drame en vers quechuas du temps des Incas*, 265 p. ; Paris : Maisonneuve & C^{ie}.
- PALACIOS, J., 1837 – Tradición de la rebelión de Ollantay, y acto heroico de fidelidad de Rumiñahui, ambos generales del tiempo de los Incas. In : *Museo Erudito o periodico politico historico literario moral*, Cuzco, **numéros 5** (15 mai 1837) : 9-12 ; **7** (15 juin 1837) : 1-4 ; et **8** (1^{er} juillet 1837) : 1-3.

- PHIPPS, E., 2004 – Garments and Identity in the Colonial Andes. In : *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830* (E. Phipps, J. Hecht & C. Esteras Martín, eds.) : 16-39 ; New York : The Metropolitan Museum of Art.
- PORRAS BARRENECHEA, R., 1954a – El padre Valdez, autor del Ollantay. *El Comercio*, Lima, 18-11-1954. Réédité in *Indagaciones peruanas. El legado quechua* (Raúl Porras Barrenechea, ed.) : 390-393 ; Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) Fondo Editorial-Instituto Raúl Porras Barrenechea.
- PORRAS BARRENECHEA, R., 1954b – La paternidad definitiva de Ollantay. *El Comercio*, Lima, 19-11-1954. Réédité in *Indagaciones peruanas. El legado quechua* (Raúl Porras Barrenechea, ed.) : 393-396 ; Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) Fondo Editorial-Instituto Raúl Porras Barrenechea.
- PORRAS BARRENECHEA, R., 1955 – El Ollantay y Antonio Valdez. *El Comercio*, Lima, 17-11-1955. Réédité in *Indagaciones peruanas. El legado quechua* (Raúl Porras Barrenechea, ed.) : 396-399 ; Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) Fondo Editorial-Instituto Raúl Porras Barrenechea.
- ROWE, J. H., 1954 – El movimiento nacional inca del siglo XVIII. *Revista Universitaria*, **XLIII** (107) : 17-47 ; Cuzco.
- SARMIENTO DE GAMBOA, P., 2007 [1572] – *Historia de los Incas*, 191 p. ; Madrid : Miraguano Ediciones, Ediciones Polifemo.
- SCHROEDL, A., 2008 – La Capacocha como ritual político. Negociaciones en torno al poder entre Cuzco y los curacas. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, **37** (1) : 19-27.
- TAMAYO HERRERA, J., 1980 – *Historia del indigenismo cusqueños. Siglos XVI-XX*, 394 p. ; Lima : Instituto Nacional de Cultura.
- TSCHUDI, J. J. von, 1853 – Ollanta oder die Strenge eines Vaters und die Grossmuth eines Königs. In : *Die Kechua-Sprache* : 71-110. ; Wien : Kaiserlich-königliche Hof-und Staatsdruckerei.
- TSCHUDI, J. J. von, 1875 – *Ollanta. Ein Altperuanisches Drama aus der Kechua-Sprache*. Uebersetzt und commentiert von J. J. von Tschudi, 220 p. ; Wien : Adolf Holzhausen.
- UNANUE, J. H., 2004 [1791] – Introducción a la descripción científica de las plantas del Perú. *Mercurio Peruano*, tomo II, n.º 43 (29 de mayo de 1791) : 69. (Edición original : Lima, Imp. Real de los Niños Expósitos, 1791-1795). Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (reproducción digital de la ed. facsímil de Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1964-1966). Disponible sur : <http://www.cervantesvirtual.com>
- VALCÁRCEL, D., 1956 – Un clérigo tacneño del siglo XVIII (conferencias del curso 1955-56). *Revista española de antropología americana*, **vol. II, 1** : 3-11 ; Madrid : Universidad Complutense de Madrid.
- VALDEZ Y PALACIOS, J. M., 1971 [1844-1846] – *Viaje del Cuzco a Belén en el Gran Pará (por los ríos Vilcamayo, Ucayali y Amazonas)* : 55-80 ; Lima : Biblioteca Nacional del Perú.
- WIENER, C., 1880 – *Pérou et Bolivie*, 796 p. ; Paris : Hachette.
- YÉPEZ MIRANDA, A., 1948 – Ollantaitampu y Ollantay. Una nueva versión del drama. *Revista del Instituto y Museo Arquelógico*, **12** : 107-120 ; Cuzco.
- ZUIDEMA, R. T., 1989 – El león en la ciudad. Símbolos de transición en el Cusco. In : *Reyes y guerreros. Ensayos de cultura andina* (R. T. Zuidema, ed.) : 306-383 ; Lima : Fonciencias.