



Bulletin de l'Institut français d'études andines

ISSN: 0303-7495

secretariat@ifea.org.pe

Institut Français d'Études Andines

Organismo Internacional

Itier, César

Nationalisme ou indigénisme? le théâtre quechua à Cuzco entre 1880 et 1960

Bulletin de l'Institut français d'études andines, vol. 30, núm. 3, 2001

Institut Français d'Études Andines

Lima, Organismo Internacional

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12630307>

► 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

NATIONALISME OU INDIGÉNISME ? LE THÉÂTRE QUECHUA À CUZCO ENTRE 1880 ET 1960 *

*César ITIER***

Résumé

Cet article dresse un panorama général de l'intense activité théâtrale quechua développée par de nombreuses compagnies dramatiques cuzquéniennes entre 1880 et 1960. Il cherche à caractériser ce phénomène d'un point de vue idéologique et linguistique et à le comprendre en le situant dans son contexte historique. L'auteur observe l'étroite parenté idéologique qui existe entre ce phénomène et les nationalismes littéraires et linguistiques européens de la fin du XIX^e siècle, ainsi que quelques différences profondes entre eux.

Mots clés : *Quechua, théâtre, littérature, nationalisme, indigénisme.*

¿NACIONALISMO O INDIGENISMO?

EL TEATRO QUECHUA EN EL CUZCO ENTRE 1880 Y 1960

Resumen

Este artículo presenta un panorama general de la intensa actividad teatral quechua que desarrollaron numerosas compañías dramáticas cuzqueñas entre 1880 y 1960. Trata de caracterizar este fenómeno desde un punto de vista ideológico y lingüístico y de comprenderlo situándolo dentro de su contexto histórico. El autor destaca el parentesco estrecho que existe entre este fenómeno y los nacionalismos literarios y lingüísticos europeos de fines del siglo XIX, así como algunas diferencias profundas entre ellos.

Palabras claves: *Quechua, teatro, literatura, nacionalismo, indigenismo.*

* Cet article est la synthèse d'une recherche dont nous avons présenté le détail dans les études préliminaires à notre édition et notre traduction espagnole de cinq oeuvres dramatiques de cette époque (Itier, 1995 ; 2000).

** Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO, Paris), 2 rue de Lille, 75343 Paris, cedex 07 et Centre d'Études sur les Langues Indigènes d'Amérique (CELIA, CNRS Paris), 7 rue Guy Moquet, B.P. 8, 94801 Villejuif, cedex. E-mail : cesar.itier@wanadoo.fr

**NATIONALISM OR INDIGENISM? QUECHUAN THEATRE IN CUZCO
BETWEEN 1880 AND 1960**

Abstract

This article establishes a general panorama of the considerable theatrical activity in Quechua that took place in Cuzco between 1880 and 1960. It aims at characterising this phenomenon both from an ideological as well as a linguistic point of view and to define it in terms of its historical context. The author points out the strong ideological relationship which links up this theatrical activity with the literary and linguistic nationalism prevailing in Europe towards the end of the 19th century. At the same time, he indicates a certain number of important diverging factors which oppose these movements.

Key words: *Quechua, theatre, literature, nationalism, indigenism.*

Entre 1880 et 1960, la ville de Cuzco et sa région virent se développer une intense activité dramatique en langue quechua. En un demi-siècle environ, entre 20 et 30 dramaturges écrivirent quelques 150 pièces qui donnèrent lieu à des centaines de représentations. Entre 1917 et 1921, cette activité déborda les limites régionales et plusieurs compagnies dramatiques cuzquéniennes parcoururent le Pérou et la Bolivie en représentant des oeuvres entièrement en langue. L'exemple cuzquézien suscita d'autres initiatives littéraires, dans d'autres régions, et, à partir de 1920, des pièces en quechua furent également écrites et représentées dans la sierra centrale ainsi que dans les régions d'Ayacucho et de Puno.

Avant 1930, le théâtre quechua cuzquézien exploite essentiellement des thèmes historiques ou légendaires incaïques. Les influences immédiates qui s'exercent sur lui procèdent de deux sources : le théâtre romantique européen et péruvien du XIX^e siècle, d'une part, et, d'autre part, le théâtre quechua colonial, en particulier le célèbre *Ollantay*, que l'on prenait alors pour une oeuvre précolombienne. En effet, le " théâtre incaïque ", comme on le désignait de façon significative, prétendait renouer le fil interrompu pendant quatre siècles de la tradition dramatique, linguistique, musicale et chorégraphique préhispanique et se présentait comme un projet intégral de culture nationale. Il relève donc pleinement du phénomène culturel et idéologique qu'on a coutume d'appeler " l'indigénisme " et que nous définirons, en suivant N. Majluf (1993), D. Poole (1997 : 182) et H. Favre (1996), comme une tentative de nationaliser la société par la revitalisation de ce que les intellectuels urbains pensaient être des formes culturelles autochtones, et comme la forme privilégiée que le nationalisme adopta en Amérique Latine (1). Cette entreprise de revitalisation impliquait la traduction de l'héritage autochtone du Pérou à un langage moderne, en l'occurrence celui du théâtre, qui lui confère visibilité et universalité. L'indigénisme péruvien est le seul, en Amérique, a

(1) Dans la même perspective, Lauer propose de caractériser l'indigénisme comme un mouvement de " réversion culturelle " par lequel des personnes appartenant au secteur le plus moderne de la société péruvienne réagissent à un processus de modernisation cosmopolite en tournant leurs regards vers l'aspect le plus traditionnel de cette culture, soulignant ainsi le versant provincial et non hispanique de leur identité (Lauer, 1997 : 27, 109).

avoir produit une copieuse littérature savante en langue indigène. Il s'agit en outre de la première littérature tout à fait séculière de grande envergure en quechua. Comment comprendre ce phénomène ?

La renaissance du théâtre quechua, à la fin du XIX^e siècle, répond à une attente qui s'est lentement constituée. En 1869, Sebastián Barranca publie la première édition péruvienne d'*Ollantay* et la première traduction espagnole de cette pièce. Elle est bientôt suivie d'autres traductions et éditions. Nous savons aujourd'hui que cette oeuvre à sujet incaïque ne remonte qu'à la fin du XVIII^e siècle et qu'elle ne doit rien d'autre qu'une partie de son argument à la tradition autochtone. Cependant, la plupart des intellectuels péruviens du XIX^e siècle virent en elle une pièce précolombienne. Le public apprit donc, à partir de 1869, que la langue quechua possédait un monument littéraire et que ce monument était incaïque. Certains virent bientôt dans *Ollantay* une sorte de *Kalevala* péruvien à partir duquel on pourrait forger une littérature plus authentiquement nationale que celle qui avait été écrite jusqu'alors en espagnol.

1. LE CONTEXTE SOCIOLINGUISTIQUE

Vers 1900, la ville de Cuzco était avant tout le lieu de résidence d'une partie de la bourgeoisie terrienne de la région, à laquelle il faut ajouter quelques commerçants se consacrant à l'importation de biens pour ce modeste marché et à l'exportation de la laine, du caoutchouc, du thé et du café dont les prix commencèrent à augmenter fortement à partir des dernières années du XIX^e siècle. Malgré quelques fabriques textiles travaillant essentiellement pour des commandes de l'État et de l'armée, la société cuzquéenne de cette époque était essentiellement agricole. Les propriétaires terriens qui en constituaient le sommet formaient un groupe socio-économiquement assez hétérogène. Seul un tout petit nombre de très grands propriétaires pouvait égaler économiquement la grande bourgeoisie de la capitale mais en aucun cas il n'aurait pu se confondre avec l'oligarchie liménienne dont la richesse était fondée sur l'agriculture d'exportation de la côte. La plupart des propriétaires terriens de Cuzco constituait un secteur social dont l'aisance économique était toute relative et qui se reconnaissait lui-même comme la "classe moyenne". Le prestige social en milieu urbain ne dépendait d'ailleurs pas de la possession d'une hacienda mais de l'exercice d'une profession. Ainsi, la "classe moyenne" urbaine complétait-elle volontiers les revenus de ses propriétés par un emploi dans le secteur public (appareil judiciaire, hôpital, collèges et université). La croissance et la modernisation de l'État, à partir des dernières années du XIX^e siècle, renforça l'assise de la bourgeoisie locale. Les recensements et les descriptions de la société cuzquéenne de l'époque montrent que cette bourgeoisie comprenait quelque 4 500 personnes sur une population urbaine qui en comptait environ 19 000.

Cette dépendance économique de la ville par rapport au système de l'hacienda explique la très forte présence de la langue quechua dans la vie urbaine d'alors. Le monolinguisme hispanophone était presque inexistant et correspondait à quelques étrangers à la région qui s'étaient établis à Cuzco. Le monolinguisme quechuaphone dominait dans la ville même : entre la moitié et les deux tiers de la population urbaine ne parlait pas du tout l'espagnol. Les membres de la bourgeoisie terrienne apprenaient le quechua dès l'enfance, parfois même avant l'espagnol, auprès du personnel domestique

monolingue avec lequel ils cohabitaient étroitement. Dans de nombreuses familles bourgeoises, le quechua était aussi la langue habituellement utilisée entre parents et enfants, frères et soeurs, mari et épouse. Il y avait ainsi, au sein de la “ classe moyenne ”, des familles plutôt “ quechuisantes ” — souvent celles qui revendiquaient le plus leur ascendance incaïque, réelle ou spirituelle — et des familles plutôt hispanisantes. L’emploi du quechua n’était jamais considéré comme une marque d’infériorité sociale et culturelle, comme il tendit à le devenir à partir des années 1940. Mais les deux langues n’étaient pas perçues de façon égale : le quechua était réputé être la langue du quotidien, des relations familiales et amoureuses, des insultes, des blagues, des chansons et de l’enracinement dans le passé. L’espagnol était celle de l’écrit, du savoir, de la politique, des relations avec le monde extérieur, bref de la culture et de la modernité. Ceux qui ne le dominaient pas n’avaient pas accès à celle-ci et se retrouvaient exclus de fait de la citoyenneté et rejetés dans une indianité marginalisante. L’espagnol des élites cuzquéniennes était cependant, plus que dans aucune autre région, profondément marqué par les interférences du quechua. Il n’existait à Cuzco véritablement que comme une langue étrangère.

L’idée selon laquelle la véritable langue du Pérou était le quechua et que c’était dans cette langue que devait s’exprimer une littérature véritablement nationale apparaît sous la plume de plusieurs intellectuels provinciaux dès les années 1870, au moment même où la langue devient un élément central dans la définition des nations occidentales. Ce projet ne manquait pas de fondement : 60 ou 70% de la population du pays parlait alors une quelconque variété de quechua, souvent sans aucune connaissance de l’espagnol. Aux alentours de 1890, la restauration du quechua comme langue nationale et, donc, l’élaboration d’une littérature dans cette langue, apparut à certains intellectuels comme l’une des tâches exigées par la reconstruction — ou simplement la construction — de la nation après la défaite de 1879 face au Chili. La ville de Cuzco, située au coeur de la région la plus densément quechuaphone du pays, était le lieu de résidence d’une bourgeoisie terrienne relativement importante en comparaison avec celles d’autres provinces andines et qui avait pour sa formation la seule université existant à cette époque dans la sierra. C’est dans ce milieu favorable que le défi de créer une littérature nationale en langue vernaculaire serait pour la première fois relevé. Dans une société pauvre, où la pratique de l’écriture et de la lecture en quechua se limitait à quelques érudits, le théâtre apparaissait comme le seul moyen de présenter à un public aussi large que possible des oeuvres littéraires d’une certaine envergure.

2. RENAISSANCE INCAÏQUE ET CONTESTATION POLITIQUE

Au début des années 1880, tandis que l’armée chilienne occupe Lima, Justo Zenón Ochoa, recteur de l’université de Cuzco, organise, dans un esprit patriotique, les premières représentations d’*Ollantay* en quechua, au théâtre municipal. À partir du début des années 1890, parallèlement à des représentations sporadiques d’*Ollantay*, les créations de pièces quechuas se succèdent tous les deux ou trois ans, avec plusieurs représentations. Toutes ont des thèmes incaïques : *Manqu Qhapaq* (2) et *Yawarwaaqaq*

(2) Nous transcrivons les titres des pièces dans la graphie officielle actuelle du Pérou.

d' Abel Luna (début des années 1890), la tragédie *Waskar* (1896), de José Lucas Caparó Muñiz, *Sumaq'ika* (1899), de Nicanor Jara. Évoquant la grandeur du passé inca, elles prétendent stimuler le sens patriotique du public et donc contribuer à la régénération du pays.

L'année 1913 marque une brusque intensification de l'activité dramatique quechua à Cuzco : jusqu'à six représentations par an dans une ville de moins de 20 000 habitants, dans une ambiance d'exaltation nationaliste croissante. Des circonstances politiques semblent avoir précipité la passion du public envers les pièces quechuas. Au cours des premières années du XX^e siècle, le parti politique alors au pouvoir, le Parti Civil, avait cessé d'être le front polyclassiste qu'il avait été dans le dernier tiers du XIX^e siècle, pour devenir l'instrument à travers lequel l'oligarchie de la côte exerçait le pouvoir politique. De 1903 à 1912, le Parti Civil parvint à se maintenir au pouvoir par divers mécanismes, malgré des bases électorales de plus en plus minoritaires. À Cuzco, le Parti Civil s'identifiait avec un petit nombre de grands propriétaires terriens et avait peu de sympathisants dans le reste de la population. La "classe moyenne" cuzquéenne reprochait aux gouvernements civilistes successifs de n'avoir pas redistribué la richesse nationale dans les provinces et de ne pas répondre aux attentes de celles-ci. Aux alentours de 1910, la décentralisation était devenue la principale revendication des bourgeoisies non seulement de Cuzco mais de toutes les villes du sud du Pérou. En 1912, après des élections mouvementées, un adversaire historique du Parti Civil, Guillermo Billinghurst, parvint à la présidence de la république, grâce à la mobilisation des secteurs ouvriers de la côte, des mineurs et des "classes moyennes" provinciales. La période au cours de laquelle il se trouva à la tête du pays fut extrêmement tendue : il dut gouverner avec un Congrès à majorité civiliste et le conflit entre les deux pouvoirs dégénéra rapidement en une lutte pour la survie de l'un ou de l'autre. À la fin de l'année 1913, lorsqu'il devint évident que les députés civilistes préparaient un coup d'état militaire, de grandes manifestations populaires eurent lieu dans la capitale pour appuyer le président de la république. Cuzco ne demeura pas étrangère à cette effervescence politique et, le 25 janvier 1914, un grand rassemblement eut lieu sur la place d'Armes de la ville, au cours duquel Mariano Rodríguez — par ailleurs dramaturge quechuiste — prononça un discours passionné demandant au président de dissoudre le Congrès. Quelques jours après, un coup d'état militaire renversa Billinghurst. On observe que les protagonistes de la renaissance culturelle incaïque sont en partie les mêmes personnes qui ont milité en faveur de Billinghurst entre 1912 et 1914 et que l'activité dramatique quechuiste se développe au même rythme que la mobilisation des secteurs moyens et populaires urbains contre les forces politiques conservatrices. En effet, en 1915, les militaires rendirent le pouvoir à un président civil et civiliste, Manuel Pardo, qui ne parvint pas à enrayer la longue suite de grèves ouvrières et de soulèvements paysans qui marquèrent son mandat (1915-1919). Tout au long de ces années, la contestation politique continua à nourrir une contestation du modèle culturel cosmopolite incarné par l'oligarchie.

Billinghurst lui-même l'avait compris : en 1913 il envoya, aux frais de l'État, Alomía Robles, le compositeur de musique incaïque (3) le plus important à l'époque,

(3) La "musique incaïque" est un phénomène parallèle à celui du théâtre incaïque. Les musiciens incaïques recueillaient parmi les paysans des mélodies qu'ils jugeaient d'origine

en voyage d'études dans les départements du sud afin d'y compléter sa collection de musique autochtone. Le nationalisme incaïque se présenta ainsi comme la bannière idéologique des secteurs sociaux insatisfaits de la gestion civiliste du Pérou. Il n'y avait pas de bannière plus irréfutable, tant le nationalisme, plus qu'une idéologie politique, fut un modèle culturel qui s'imposa de façon presque incontestée dans tout l'hémisphère occidental. Au Pérou, comme dans d'autres pays, il fut utilisé par des secteurs mécontents de l'évolution que suivait leur société. En Europe, ces secteurs furent généralement ceux qui étaient négativement affectés par l'industrialisation et l'expansion du prolétariat. Au Pérou, où l'industrialisation était extrêmement faible, ses adeptes furent plutôt les couches sociales moyennes et provinciales marginalisées de la vie politique par un pouvoir oligarchique et trop souvent considérées par celui-ci comme indiennes (4).

3. THÉÂTRE QUECHUA ET RÉGÉNÉRATION NATIONALE

Au-delà des contenus particuliers de chaque pièce, le théâtre incaïque se propose toujours de raviver la conscience nationale du public. En effet, en développant une dramaturgie censée prendre son origine dans l'empire inca, dont la nation péruvienne en tant qu'État indépendant se proclamait officiellement l'héritière depuis 1821, on prétendait faire émerger l'"âme de la race", supposée enfouie en chaque Péruvien sous un vernis de culture occidentale. L'objectif était de renforcer la cohésion d'une société dont les liens organiques avaient été mis à mal par la colonisation et son prolongement républicain, comme la défaite de 1879 face au Chili l'avait cruellement mis en évidence. Comme tout nationalisme culturel, la dramaturgie quechuiste s'intéresse particulièrement à la grandeur du passé. Il s'agit en effet de produire un effet d'émulation : en contemplant les réalisations de la société inca, notamment dans le domaine moral, le public prendrait conscience de la possibilité et de la nécessité d'être à la hauteur de ce passé.

Les études sur l'indigénisme soulignent généralement le fait que ce mouvement culturel ne s'adressait qu'à la fraction créole de la nation. Cette affirmation nous semble inexacte. Le mouvement indigéniste s'est très souvent efforcé d'atteindre un public aussi vaste que le lui permettaient les moyens de communication à sa disposition (5). La dramaturgie quechuiste ne s'adresse pas seulement aux élites créoles de Cuzco mais aussi aux secteurs populaires urbains et semi-urbains de la région et, en principe de tout le pays, ainsi que, du moins idéalement, à un public rural indigène. Ainsi prétend-elle aussi "rendre" aux indigènes la mémoire de leur passé, dans le but de les tirer de l'aboulie et de la stagnation où ils étaient censés se trouver.

précolombienne et en réalisaient des arrangements symphoniques où s'en inspiraient pour des compositions originales interprétées par des orchestres unissant instruments classiques et autochtones.

(4) César Franco a signalé (1990) l'importance, dans le développement des passions indigénistes, du regard oligarchique sur des sociétés provinciales globalement perçues comme indiennes.

(5) Dans le domaine pictural, l'ouvrage d'Elena Izcue (1926) proposait tout un répertoire d'images dérivées de l'art précolombien pouvant être utilisé par l'enseignement artistique dans les écoles primaires du pays et servir au développement d'un artisanat original et de qualité (Majluf & Wuffarden, 1999).

Le caractère patriotique et progressiste de ce théâtre s'exprime aussi dans son mode de production : l'objectif des représentations était toujours de réunir des fonds pour une oeuvre patriotique (achat de navires ou d'avions pour l'armée péruvienne) ou progressiste (construction d'égouts, d'un marché couvert hygiénique, d'abattoirs, d'un terrain de football, pavage de rues, etc.). Dans ces dernières réalisations se manifeste une volonté d'élever le degré de "civilisation", dans tous les sens du mot, de la cité, inquiétude fondamentale dans le projet indigéniste, pour lequel le progrès a son germe dans la supériorité de la civilisation urbaine sur le monde rural "barbare". Cette inquiétude n'est pas paradoxale, les paysans andins étant considérés alors comme les dépositaires inconscients d'un héritage culturel constitué par les Incas, c'est-à-dire par des élites précolombiennes urbaines.

4. RECONNAISSANCE NATIONALE

À partir de 1917, l'activité théâtrale quechua déborde le cadre cuzquézien et des compagnies dramatiques portent triomphalement le théâtre incaïque à Sicuani, Puno, La Paz et Arequipa. En 1917, dix représentations de drames quechuas sont même données dans les théâtres les plus importants de Lima. Avant l'une d'elles, l'écrivain Abraham Valdelomar prononce un discours dans lequel il attribue au mépris envers la part indienne de l'identité péruvienne la principale responsabilité dans les désastres républicains. Pour lui, les artistes de la *Compañía Incaica* apportent à Lima "l'esprit artistique d'une race immortelle" et le théâtre incaïque manifeste "la Race qui ressuscite et se dresse, le vieux Pérou qui se met debout, la Patrie qui surgit du fond des siècles". Une commission de délégués ouvriers de la *Asamblea de Sociedades Unidas* rend visite à Luis Ochoa, directeur de la *Compañía Incaica*, pour lui manifester l'intérêt suscité parmi les ouvriers par l'oeuvre patriotique des artistes cuzquéziens. Il est révélateur qu'à un moment où le pays était secoué par de durs mouvements sociaux, les syndicats liméniens aient vu dans les membres de la *Compañía* des alliés qui, d'une certaine façon, les revendiquaient eux aussi.

La même année, deux autres compagnies incaïques se rendirent dans le sud du Pérou et en Bolivie. La *Compañía Lírica Incaica*, dirigée par le musicien Calixto Pacheco, représenta plusieurs drames quechuas de Gavino Pacheco Zegarra à Sicuani, Arequipa, La Paz et Oruro. Une compagnie incaïque dirigée par Nemesio Zúñiga Cazorla se rendit également à Puno et en Bolivie.

En 1920, le président Augusto Leguía invita la même *Compañía Incaica* à se présenter à nouveau à Lima, envoyant à ses 35 membres des billets de train et de bateau pour parvenir jusqu'au Callao. Les circonstances politiques étaient tout à fait différentes de celles de 1917. Leguía, qui venait d'affirmer son pouvoir contre les civilistes par un "auto-coup d'état", annonçait la "rédemption" de l'Indien et tentait d'instaurer un indigénisme d'État qui lui permit de se gagner l'appui des classes moyennes émergentes, qui, au cours des années précédentes, s'étaient montrées très sensibles aux symboles culturels autochtones. Dans la capitale, alors que la *Compañía Incaica* donne dix représentations en quechua dont une en présence du président de la république, une autre — celle de Nemesio Zúñiga Cazorla — donne en même temps au moins huit représentations. Ces années-là, deux jeunes dramaturges renouvellent le répertoire en

écrivait des drames incaïques modernistes où apparaît la problématique de l'Indien : José Félix Silva, avec *Usqullu* (1918) et *Yawarwaqaq* (1919), et Luis Ochoa avec, entre autres, *Chuqi Illa* (1920) et *Manco II* (1921).

5. POPULARISATION DU THÉÂTRE INCAÏQUE

Après 1921, malgré l'appui éphémère de l'État et la qualité des dernières productions, le théâtre incaïque entre en crise. Les représentations à Cuzco deviennent moins fréquentes, cette dramaturgie cesse d'être perçue comme une avant-garde culturelle et se replie vers les provinces du département et un milieu plus modeste qu'auparavant. Les artistes incaïques appartiennent désormais, du moins pour la plupart, à des milieux populaires émergents, victimes, de la part des bourgeoisies provinciales, du même racisme dont celles-ci souffraient de la part de la grande bourgeoisie de la capitale. Ils revendiquent eux aussi leur place dans la cité en exaltant avec patriotisme le souvenir de l'empire inca et transformant à leur tour l'identité indienne dévalorisante qu'on leur impose en une identité inca culturellement digne. C'est ainsi que, jusqu'aux années 1950, les "compagnies incaïques" de Luis Ochoa Guevara, Mariano Ochoa Galdo et Nemesio Zúñiga Cazorla ne cessent presque aucune année de parcourir les principaux villages et petites villes de la vallée du Vilcanota, en particulier Sicuani, Urcos, Urubamba et Quillabamba, poussant parfois jusqu'à Abancay, Juliaca ou Puno. Chaque année pendant environ trente ans, plusieurs drames quechuas sont montés dans la salle de réception de la mairie d'Urubamba. Les oeuvres les plus représentées pendant cette période, *Ollantay* mis à part, sont *Sumaqti'ika*, de Nicanor Jara, *Manco II* de Luis Ochoa, *T'ikahina* et *Qurich'uspi* de Nemesio Zúñiga.

L'appropriation de cet art par les secteurs populaires est un phénomène consommé aux alentours de 1930, comme en témoigne le fait que la représentation d'*Ollantay* dirigée par Julio Rouvirós et Roberto Ojeda en 1932 au théâtre Municipal de Cuzco ait été dédiée aux "reines du travail et du marché, mesdemoiselles Tula Escobar et Paula Ciprián" (*El Sol*, Cuzco, 29-01-1932 : 4). Cette popularisation du genre a certainement agi comme repoussoir pour les élites et contribue à expliquer leur perte d'intérêt envers le théâtre incaïque.

Cette appropriation par des secteurs populaires émergents ne se manifeste pas seulement à Cuzco mais aussi dans d'autres régions quechuaphones où étaient arrivées des compagnies incaïques cuzquéniennes. Ainsi, au début des années 1920, Inocencio Mamani, un jeune auteur de Puno considéré par les quechuistes cuzquéniens comme un "Indien", écrit sa comédie quechua *Tukuypaq munasqan*. Vers la même date, une compagnie cuzquénienne — peut-être celle de Nicanor Jara — avait représenté une oeuvre dramatique en quechua dans la localité minière de Smelter, dans la sierra centrale, ce qui motiva le mineur Herminio Ricaldi à écrire et à représenter, dans son village natal de Carhuamayo, une pièce en quechua sur le thème de la mort d'Atahualpa (6). Le théâtre quechua qui se développa à Ayacucho à partir des années 1920 semble également devoir sa première impulsion au modèle cuzquézien. Une étude reste à mener sur le développement brillant qu'a connu le théâtre quechua à Huamanga et Huanta

(6) Cf. Luis Millones, 1992 : 52 ; et, du même auteur, 1999 : 98-99.

jusqu'aux années 1950. Loin de correspondre à une décadence du genre, cette popularisation assura au contraire le développement de ce théâtre pendant plusieurs décennies. Au début des années 1950, la présence du théâtre quechua dans la vie culturelle régionale sembla à Georges Dumézil assez forte pour écrire que :

Lorsque le théâtre municipal annonce la grande pièce classique " Ollantay ", l'assistance du public est assurée pour beaucoup de représentations. On peut prévoir, sans paradoxe, le temps où cette langue antique deviendra la seconde langue officielle de l'actuelle république (Dumézil, 1959).

Ce phénomène de popularisation ne tient pas seulement à la valeur intrinsèque des oeuvres incaïques. Les artistes cuzquéniens en tournée à Lima en 1917 et 1920 n'y furent pas perçus comme ils l'étaient à Cuzco. Si dans cette dernière ville ils étaient vus comme des " blancs " inspirés par l'" âme de la race ", à Lima on les considéra le plus souvent comme des indigènes éduqués qui témoignaient du réveil de la race autochtone. En réalité, ce " malentendu " sur l'appartenance ethnique des membres des compagnies incaïques ne fut pas une surprise pour ceux-ci. La bourgeoisie cuzquénienne avait déjà la conscience douloureuse d'être perçue comme indienne par les habitants de la capitale. Faire vivre l'héritage linguistique et littéraire des Incas fut donc, pour elle, une façon d'affirmer sa dignité culturelle. En effet, en assumant, à travers le théâtre, une identité incaïque, ils inversaient positivement l'image qu'on avait d'eux dans la capitale et construisaient leur propre version d'une autochtonie socialement et culturellement digne, en même temps que source de légitimité nationale face à ceux qui prétendaient les rejeter à la périphérie du pays civilisé. L'acquisition d'une dignité culturelle de la part des secteurs populaires urbains ou semi-urbains qui émergèrent grâce au processus d'industrialisation, d'urbanisation et d'expansion de l'État que connut le Pérou à partir de 1900, semble avoir suivi, à partir de 1920, le chemin tracé quelques années plus tôt par la bourgeoisie cuzquénienne. Ainsi l'incaïsme devint-il un aspect important d'une identité populaire andine et moderne qui se manifeste souvent ainsi jusqu'à aujourd'hui.

Cette perte d'intérêt du public " cultivé " envers le drame incaïque se produit en même temps qu'apparaît une nouvelle forme d'art autochtone : le folklore. Les premiers succès de celui-ci remontent au concours annuel d'Amancaes, à Lima, dont le premier eut lieu en 1927. Grâce à des subsides de l'État, des groupes de musique et de danses " autochtones " de toutes les provinces du pays se rendaient à Lima, autour du 24 juin — réminiscence de la fête du solstice d'hiver que célébraient les Incas —, pour se présenter au public de la capitale, toujours en présence du président Leguía. La musique qui était alors jouée ne consistait plus en arrangements symphoniques de thèmes populaires et n'était donc plus de la " musique incaïque " mais était probablement très semblable à la musique folklorique qu'aujourd'hui encore on peut entendre au Pérou. Les protagonistes cuzquéniens des tournées incaïques de 1917 et 1920 se rendirent à nouveau à Lima mais cette fois pour présenter aussi de la musique et des " tableaux " folkloriques dansés, preuve que cette forme d'art était désormais celle qui jouissait de la faveur du public cultivé. Cette évolution n'alla pas sans susciter les protestations de certains artistes liés à l'art incaïque. En effet, une nouvelle équation s'établissait entre culture populaire et culture andine, qui remettait en question le projet d'élever celle-ci au rang de culture nationale, avec tout ce que cela signifiait d'élaboration savante d'un certain nombre de genres artistiques.

De façon générale, on observe dans les années 1920 une tendance nouvelle à la valorisation de la culture populaire, probablement liée à la radicalisation des discours politiques contestataires et à l'importance centrale que le concept socialiste de "peuple" acquiert dans les projets politiques qui sont en train d'être formulés dans le Pérou des années 20, en partie sous l'influence des révolutions russe et mexicaine. Cet intérêt pour la culture populaire semble avoir rendu l'art incaïque désuet aux yeux des élites urbaines, au moment même où, paradoxalement, les secteurs populaires provinciaux se l'approprièrent.

6. LA LANGUE DES DRAMES INCAÏQUES

Les témoignages des auteurs et les textes eux-mêmes montrent qu'un problème d'expression se posait aux auteurs de drames incaïques. En effet, au XIX^e siècle, le standard littéraire de la langue générale avait cessé de vivre, la pratique de la lecture et de l'écriture en langue vernaculaire était devenue très limitée et la langue n'était plus enseignée au sein d'aucune institution. Le quechua était perçu, en premier lieu, comme une relique du passé précolombien. Ses détracteurs soulignaient son inadaptation à la vie moderne tandis que ses défenseurs affirmaient la nécessité de conserver vivant ce lien de la nation avec son passé précolonial. Tous constataient l'existence, dans la langue, d'un grand nombre d'emprunts à l'espagnol et y voyaient un abâtardissement néfaste de celle-ci. En tant que retour aux sources précolombiennes, le théâtre incaïque se devait donc de restaurer la langue dans sa pureté et sa richesse originelles.

Les quechuistes cuzquéniens exprimèrent parfois les difficultés qu'ils contraignaient dans leur entreprise de restauration linguistique. Ainsi, dans le prologue au "lecteur compatriote" qu'il écrit pour *Sumaq'ika* (1898), Nicanor Jara reconnaît que "c'est une triste chose que de ne pas savoir bien une langue et ne pouvoir développer une pensée comme on le voudrait" (7). Jara ne voulait pas dire par là que sa connaissance de la langue fût moins profonde que celle de n'importe quel autre quechuaphone mais qu'il ne la connaissait pas assez bien dans son état idéal de plénitude qui était celui de l'époque des Incas. Il ne pouvait pallier cette insuffisance que par l'étude de sources linguistiques anciennes mais, n'ayant pas accès à celles-ci, il dut se contenter d'incorporer des fragments de compositions de poètes autorisés du XIX^e siècle ainsi que de la pièce coloniale inédite *Usca Paucar*, et de s'en inspirer dans son écriture du texte. Quant à Luis Ochoa, c'est dans *El robo de Proserpina*, dont sa famille possédait un manuscrit, qu'il puisa son inspiration linguistique pour écrire la tragédie *Manco II*.

La première source pour la restauration du lexique incaïque fut cependant la littérature de catéchèse du XIX^e siècle qui prolongeait à son tour celle de l'époque coloniale. Les auteurs y puisèrent des termes, déjà obsolètes dans la langue parlée à leur époque, comme *yallinraq* "cependant", *wakchakhuyaq* "miséricordieux", *llumpaqtaski* "vierge". Lorsque ces termes avaient, dans la tradition catéchistique un emploi strictement religieux, ils en élargirent le sens. Un auteur ecclésiastique comme Nemesio

(7) "Triste cosa es no saber bien un idioma para desarrollar — como se desea — un pensamiento."

Zúñiga Cazorla avait de toute évidence un accès à des sources quechuas plus vastes que ses contemporains laïques et utilisa un nombre plus important d'archaïsmes (*tuychikapi* "tout de suite", *uniy* "accepter", *qhiyanthupa* "aurore", *sullullcha-* "jurer"). L'accès de ces auteurs aux sources anciennes restait cependant relativement limité puisque tous employèrent souvent ces termes obsolètes dans un sens erroné, du fait qu'ils les connaissaient dans un nombre trop restreint de contextes. Cela est surtout sensible dans un procédé que tous ces dramaturges emploient systématiquement : la substitution des emprunts par des termes quechuas archaïques censés exprimer le même contenu mais dont le sens original ne correspondait en réalité pas à celui qu'on voulait leur donner. C'est le cas, par exemple, chez Nemesio Zúñiga Cazorla, de *kama* "ordre" (qui signifiait en réalité "charge, responsabilité, dignité"), *ñawray* "beau" (qui signifiait "nuancé, diversifié").

Cette entreprise de restauration linguistique chercha plus rarement ses sources dans la langue parlée en milieu rural par les personnes monolingues. C'est Nemesio Zúñiga Cazorla qui a mené le plus loin cette recherche de termes "rares" et cette tentative d'enrichir le lexique par rapport à celui que maniaient les populations citadines. Nous savons même qu'il ne se déplaçait jamais à la campagne sans un carnet où il notait les termes intéressants qu'il entendait. La richesse lexicale de ses drames est d'ailleurs très grande. Ce vocabulaire est étroitement lié aux circonstances techniques de la vie rurale, évoquée en détails dans *T'ikahina* mais aussi à la flore et à la faune les moins courantes.

Tous les efforts des auteurs se portèrent sur le lexique, c'est-à-dire sur le domaine le plus apparent de la langue. Par contre, les quechuistes cuzquéniens se montrèrent assez peu préoccupés de corriger, dans leur pratique littéraire, les effets non strictement lexicaux de leur bilinguisme. Ainsi, leurs productions portent toutes la marque plus ou moins profonde des structures syntaxiques et sémantiques de la langue dominante. C'est en effet le sociolecte urbain du début du siècle qui sert de base à l'élaboration littéraire, après épuration lexicale. Les interférences qui caractérisent la plupart des textes s'expliquent aussi par le registre littéraire choisi par les auteurs : il s'agissait de montrer que le quechua, langue considérée par beaucoup comme inculte, était capable d'un raffinement poétique équivalent à celui de l'espagnol. À cette fin, les drames incaïques développent un style élevé, destiné à promouvoir la dignité culturelle sinon de l'Indien lui-même, du moins de la tradition autochtone. L'inspiration stylistique des auteurs se trouve donc, une fois de plus, presque exclusivement dans la tradition littéraire hispanique. L'idéal linguistique poursuivi est à tel point distant de la langue parlée qu'il laisse le champ ouvert à des innovations qui attentent parfois contre le système de la langue. Le quechua n'étant que très marginalement un objet d'études et jamais d'instruction, les auteurs n'avaient que peu de chances de développer une conscience paralinguistique des différences structurales qui existent entre le quechua et l'espagnol. En fait, cette littérature se développe dans un cadre extrêmement fragile où la création littéraire reste une aventure individuelle, pratiquement isolée d'une véritable réflexion linguistique et philologique. D'une façon générale, on constate que ces phénomènes d'interférence n'ont pas fait obstacle à l'effet de pureté et de délicatesse métaphorique que les textes produisaient sur le public. Bien au contraire, l'étrangeté, voire l'obscurité,

de certains passages faisait partie intégrante de l'effet littéraire recherché. Le texte ne s'en imposait que mieux à la conscience émerveillée d'un public persuadé de communier avec ses ancêtres incas.

Ce théâtre se caractérise aussi par la place qu'il donne à l'expression des sentiments, considérés comme le domaine propre du quechua. Ainsi, le traitement littéraire appliqué au quechua renforce et propage l'idée que, par sa nature intrinsèque, cette langue ne peut exprimer que des domaines limités de l'expérience humaine.

7. LE THÉÂTRE DE MOEURS

Autour de 1930, la conjonction de la tradition dramatique quechua et de cet intérêt pour le peuple fait naître un genre qui donne un nouvel élan à la dramaturgie quechua : le théâtre de moeurs, qui allie l'évocation enchantée des coutumes rurales à la dénonciation des injustices commises contre les indigènes. Citons, parmi ces pièces, *Kurus belakuy* " la veillée de la croix " (1931), *Rimaykukuy* " la demande en mariage " (1931) et *Chukcha rutukuy* " la coupe de cheveux " (1933), de Julio Rouvirós, *Yananchakuy* " les fiançailles " (1933), de Ricardo Flores, *Qusqu qhawarina* (1934), de Luis Ochoa, *Katacha* (1934), de Nemesio Zúñiga, *El pongo Killkito* (1934), d'Andrés Alencastre, *La voz del Indio* (1934), de Nicanor Jara, *Bara chaskikuy* " la transmission du bâton de commandement ", de Jorge Chara Góngora (1939), *El ch'allakuy* " le rite de l'aspersion " (1939) et *Los Arrieros* (1939), d'Andrés Alencastre.

À partir de 1940, les représentations de pièces quechuas dans les théâtres de Cuzco deviennent très sporadiques. Le théâtre en langue autochtone est victime du discrédit qui affecte les idéologies nationalistes dans les pays alliés et de l'enclenchement d'un nouveau processus d'urbanisation : les économies citadines provinciales commencent à s'affranchir de leur hinterland rural qui entre en crise. Une nouvelle modernité urbaine s'affirme, pour laquelle le fait même de connaître la langue autochtone est la marque d'une infériorité sociale et culturelle dont il faut se libérer. Dans un tel contexte, il n'y a plus guère de place pour un théâtre dans une langue de plus en plus perçue comme celle de paysans arriérés. Jamais publiée à l'époque, la riche littérature dramatique quechua tombe alors dans un oubli presque total.

8. CONCLUSION : NATIONALISME OU INDIGÉNISME ?

Contrairement à ce qui était arrivé avec les nationalismes européens, au Pérou, comme en général en Amérique, on n'observe presque jamais une pleine identification ethnique de l'intellectuel indigéniste avec l'" Indien ". Comme l'a signalé Natalia Majluf (1993), cette absence d'identification est même ce qui caractérise l'indigénisme et le différencie de son parent européen, le nationalisme : les indigénistes extraient, éventuellement, des " Indiens " des traits culturels qu'ils prennent comme base de leurs élaborations pour nationaliser la société mais ils n'en arrivent jamais à se considérer eux-mêmes comme Indiens — à de très rares exceptions — ni à concevoir la société sans le dualisme ethnique qui caractérise la représentation de la nation péruvienne depuis l'Indépendance. Ainsi, si l'on définit le nationalisme comme une solidarité ethno-culturelle consciente et organisée (Fishman, 1972 : 4), le cas péruvien comporte un

paradoxe dont nous ne connaissons pas d'équivalent dans l'ancien monde : cette solidarité est culturelle mais pas ethnique. L'indigénisme se définit ainsi comme un projet qui exclut la participation de celui qu'il établit comme " Indien " (Fishman, 1972 : 129) et cherche à construire un nationalisme pouvant faire l'économie de l'homogénéité ethnique de la nation.

La cause doit probablement en être cherchée dans le fait que les rapports sociaux étaient profondément hiérarchisés sur des bases ethniques, ce qui rendait difficile d'abolir les catégories de " blanc " et d'" Indien ". Marisol de la Cadena a exploré les pratiques sociales imprégnées de racisme qui sous-tendent l'indigénisme cuzquéen de la première moitié du XX^e siècle et qui ont empêché l'inclusion, par ce mouvement, des secteurs populaires de la société locale, dans les années 1910 et 1920 (De la Cadena, 1994). Ces pratiques firent obstacle au développement d'un véritable mouvement régionaliste ou nationaliste capable d'inclure l'ensemble de la société. Encore ne faut-il pas surestimer ce facteur dans l'échec relatif du quechuisme du début du XX^e siècle à fonder une tradition littéraire durable. La faiblesse des bourgeoisies régionales et des économies locales et nationale ont limité considérablement la portée des efforts des intellectuels indigénistes.

La fracture ethnique qui caractérise cette société se manifeste aussi dans la langue et le style. Le théâtre incaïque manifeste ce que nous pourrions appeler un " indigénisme linguistique " et non un nationalisme linguistique, c'est-à-dire un traitement de la langue par lequel celle-ci ne sert jamais à l'expression de la réalité sociologique de l'auteur et de ses destinataires mais demeure un objet externe à leur propre expérience du monde — la langue des Incas ou des Indiens —. La dramaturgie quechua indigéniste se montre aussi plus intéressée par la captation d'une essence locale et sa mise en forme universelle que par l'exploration d'expériences universelles à travers des circonstances locales (8). Le quechuisme cuzquéen ne réalise jamais vraiment la fusion entre nation et langue qui caractérise la plupart des autres nationalismes. En lui, le mariage entre modernisation et recherche d'authenticité qui caractérise, ailleurs, le nationalisme n'est pas consommé. D'un point de vue littéraire et linguistique, les dramaturges quechuistes sont des traditionalistes.

(8) Même si des pièces comme *Manco II* et *Chuqi-illa*, de Luis Ochoa, ou *Yawarwaq*, de José Félix Silva, témoignent d'un projet littéraire plus ambitieux que celui de leurs prédécesseurs et contemporains.

Referencias citadas

- DE LA CADENA, M., 1994 - Decencia y cultura política: Los indigenistas del Cuzco en los años veinte. *Revista Andina*, N° 23 : 89-122.
- DUMÉZIL, G., 1959 - La estructura del quechua (dialecto cuzqueño). *Revista del Museo nacional*, Tomo XXVIII : 56-63 ; Lima. Conferencia pronunciada el 20 de marzo de 1954 en el Instituto de Lingüística de la Universidad de París.
- EL SOL, 1932 - 29-01-1932 : Cuzco.
- FAVRE, H., 1996 - *L'indigénisme*, 127p. ; Paris : PUF. Que sais-je ?
- FISHMAN, J. A., 1972 - *Language and Nationalism. Two Integrative Essays*. Newbury House Publishers, INC. Rowley, Massachusets.
- FRANCO, C., 1990 - Impresiones del indigenismo. *Hueso húmero*, N° 26 : 44-68, Febrero ; Lima.
- ITIER, C., 1995 - *El teatro quechua en el Cuzco. Tomo I: dramas y comedias de Nemesio Zúñiga Cazorla*, 400p. ; Lima : Instituto Francés de Estudios Andinos-Centro de Estudios Regionales Andinos 'Bartolomé de Las Casas'.
- ITIER, C., 2000 - *El teatro quechua en el Cuzco. Tomo II. Indigenismo, lengua y literatura en el Perú moderno. Sumaq'ika de Nicanor Jara (1899), Manco II de Luis Ochoa Guevara (1921)* ; Lima : Instituto Francés de Estudios Andinos-Centro de Estudios Regionales Andinos 'Bartolomé de Las Casas'.
- IZCUE, E., 1926 - *El arte peruano en la escuela*. Prólogo de Ventura García Calderón, textos de Rafael Larco Herrera *et al.*, 2 vols ; Paris : Ed. Excelsior.
- LAUER, M., 1997 - *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*, 125p. ; Lima : DESCO-SUR-CBC.
- MAJLUF, N., 1993 - El indigenismo, México y Perú: hacia una visión comparativa. Ensayo preparado para el XVII° Coloquio Internacional de Historia del Arte "Arte, Historia e Identidad en América", Zacatecas, México, del 22 al 27 de setiembre de 1993. Manuscrit.
- MAJLUF, N. & WUFFARDEN, L. E., 1999 - *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna*, 351p. ; Lima : Museo de Arte de Lima-Fundación telefónica.
- MILLONES, L., 1992 - *Actores de altura. Ensayos sobre el teatro popular andino*, 221p. ; Lima : Editorial Horizonte.
- MILLONES, L., 1999 - *Dioses familiares*, 291p. ; Lima : Ediciones del Congreso del Perú.
- POOLE, D., 1997 - *Vision, Race and Modernity. A visual Economy of the Andean World* ; Princeton : Princeton University Presse.