

Fabrication et décoration de la céramique populaire du Pérou

Jean-Christian SPAHNI

Introduction

La céramique précolombienne du Pérou est, sans aucun doute, l'une des plus belles que l'homme ait jamais confectionnées. Qu'il s'agisse de l'art naturaliste des Mochica ou du symbolisme des Nazca, les récipients sortis des mains de potiers qui, il y a environ 20 siècles, vivaient sur la côte du Pacifique, nous remplissent d'admiration.

La tradition artisanale du Pérou date de plusieurs centaines d'années et si la conquête espagnole eut, comme résultat, de changer de fond en comble les structures économiques, sociales et religieuses du pays, elle demeura heureusement sans effet sur le talent prodigieux des artistes indigènes.

Certes, au début de la colonie, la création artistique fut très affectée car les conquérants obligèrent les Indiens à renoncer à des sources d'inspiration qui leur étaient familières. L'art colonial nous offre des images froides, stéréotypées et conventionnelles dans lesquelles l'imagination de l'artiste n'a pas pu s'exprimer librement.

Mais l'Indien possède un pouvoir d'adaptation exceptionnel qui lui permit d'utiliser les éléments de la culture occidentale et de les soumettre à sa propre conception artistique.

De ce que certains auteurs considèrent comme un métissage artistique est né, en réalité, une forme d'expression totalement nouvelle, saine et vigoureuse, au moyen de laquelle l'artisan, qui avait enfin retrouvé son indépendance, put donner libre cours à ses émotions et à son génie créateur.

Avec l'établissement des occidentaux en Amérique est apparue la notion d'un art populaire qui, dans certaines régions, a pris une importance de plus en plus grande. En ce qui concerne plus particulièrement le Pérou, on assiste à la naissance et au développement d'un certain nombre de manifestations artisanales sans que l'on puisse expliquer de façon précise les motifs exacts qui provoquèrent leur apparition. Nous ne saurions évoquer seulement un héritage précolombien car il n'y a rien de commun entre les œuvres des artistes des anciens temps, qui étaient destinées principalement au culte des morts, et celles des artisans de la colonie ou des premiers moments de la République lesquels, pour répondre à des condi-

tions entièrement différentes, confectionnèrent des objets utilitaires et décoratifs. Nous ne saurions non plus évoquer – parlant de céramique – l'existence de gisements d'argile d'une qualité exceptionnelle, étant donné que ces derniers se trouvent aussi en des lieux où la poterie n'a jamais eu beaucoup d'importance. Il faut bien plutôt attribuer le développement de ces manifestations à une conjoncture favorable qui, à un moment donné de l'histoire, a vu l'apparition de nouvelles pièces qui correspondaient à une certaine forme d'esthétique et qui rencontrèrent immédiatement l'approbation du monde. Ce prestige ou bien ne dura guère – et ce fut la disparition de centres desquels nous ne savons même pas le nom – ou bien se conserva intact jusqu'à nos jours. Qui, en effet, n'a pas entendu parler du fameux taureau de Pucará et des églises non moins célèbres d'Ayacucho? Ces objets, exposés dans les vitrines des magasins de Lima, sont présents dans toutes les *ferias* du pays et sont exportés en de nombreux points de la planète.

Cependant, si connue que soit cette céramique, force nous est de reconnaître qu'aucune étude sérieuse ne lui a été consacrée. Fait inexplicable et d'autant plus regrettable que des notions complètement fausses circulent à propos de ces manifestations spécialement intéressantes de l'artisanat péruvien.

C'est dans le but de combler cette lacune que j'ai réalisé une série d'investigations, ayant pour thème quelques-uns des centres les plus réputés de la céramique populaire du Pérou et situés dans des régions géographiquement très distinctes les unes des autres, c'est-à-dire dans la Cordillère des Andes, sur le littoral du Pacifique et dans la forêt amazonienne.

La céramique de Checca (Département de Puno)

Description du lieu. – Le *caseo* de Checca est à une altitude de près de 3870 mètres au-dessus du niveau de la mer, à 3 kilomètres au nord-ouest de Santiago de Pupuja, dans le district de Pucará (province de Lampa).

Les maisons, au nombre de 150, ont été construites, sans ordre précis, sur une vaste esplanade.

L'agriculture, à une telle hauteur, est d'une pauvreté extrême. Les paysans cultivent des pommes de terre et de la quinoa. Les semailles ont lieu au mois de novembre et les récoltes entre mai et juin. L'alimentation est surtout de type végétal. Les habitants de Checca pratiquent également l'élevage de divers animaux domestiques: lamas, alpacas, porcs, moutons, chèvres, vaches. Le climat est rude et la sécheresse persistante, même pendant la saison des pluies (de décembre à mars) rend la vie très pénible.

Les méthodes de travail. — Les potiers (*alfareros*) de Checca n'utilisent qu'une seule sorte d'argile. Celle-ci procède d'un gisement situé à 500 mètres à l'ouest de leur maison, et appelé Sañoasi. La terre, connue sous le nom de *saño*, est extraite à la pelle et à la pioche. L'exploitation de ce gisement est libre. Pour le transport, on emploie des lamas.

L'argile, qui est d'une grande pureté, est mélangée à un peu d'eau et peut être immédiatement travaillée.

Le «tour» se compose d'une pierre plate, la *rumi*, sur laquelle pivote un disque en terre cuite d'un diamètre de 10 centimètres et d'une épaisseur de 3 centimètres, pourvu d'un petit pied; c'est le *moldecito*.

Pour préciser la forme des objets, le potier emploie des spatules en bois de 10 à 20 centimètres de long ainsi qu'un fragment de pneu trempé dans de l'eau.

Les incisions et certains détails tels que les yeux, la bouche, etc., s'obtiennent au moyen de poinçons en bois, également appelés spatules ou *ñahuichana*, de 6 à 10 centimètres de long. Pour la décoration des taureaux on utilise une sorte de sceau en terre cuite, qui a la forme d'une rosace. Les anses sont ajoutées après coup.

Les taureaux de grandes dimensions, qui peuvent atteindre jusqu'à un mètre de long, sont confectionnés en trois étapes: d'abord le corps, puis la tête et finalement les pattes.

Les objets sont mis à sécher à l'ombre pendant deux ou trois jours. Vient alors l'engobe, qui est une terre de couleur bleuâtre, appelée *jurac huro*, extraite d'un gisement situé à une quinzaine de kilomètres au nord-est de Pucará. Celle-ci devient blanche durant la cuisson.

Par-dessus l'engobe, l'artiste ajoute des taches de couleur, obtenues à partir de scories d'argent et d'antimoine ainsi que d'oxyde de plomb qui forme un vernis brillant, utilisé tel quel ou mélangé à d'autres oxydes minéraux de cuivre et de manganèse. Ces oxydes sont appliqués au moyen de vulgaires morceaux de cuir, les *verdianas*.

Le four de Checca est un simple creux d'un diamètre d'un mètre cinquante, entouré d'un cercle de pierres et construit au sommet d'un monticule artificiel, de deux à cinq mètres de hauteur, qui se dresse à proximité de la maison du potier. On remplit ce four d'une couche d'excréments secs de vache, d'une épaisseur de quelques centimètres, appelée *kagua*. Par-dessus, on dispose les objets sur lesquels on répand une nouvelle couche d'excréments secs, mais de lama cette fois, la *taquia*, elle-même recouverte d'excréments calcinés, le *kjollpe*, destinés à éviter une trop forte combustion. Cette dernière dure de deux à trois heures. Elle a lieu généralement l'après-midi. Une planche, connue sous le nom de *huayrajarccache*, plantée dans le sol près du four, sert de paravent.

Description des objets. — Deux classes d'objets sont confectionnés à Checca: les uns sont utili-

taires et généralement dépourvus de décorations, les autres sont décoratifs.

Au nombre des premiers figurent de grandes jarres, des marmites, des pots de dimensions variées, des tasses, des porte-bougies et des chandeliers.

Le plat par excellence s'appelle *chua*. On s'en sert à la fois pour les adultes, les enfants et pour les animaux et on l'utilise aussi comme couvercle. A l'intérieur de nombreux *chuas* on distingue des dessins de couleur rouge et brune, de forme géométrique: lignes droites ou en zigzag, cercles concentriques, spirales, etc. L'un des artisans de Checca m'a assuré que ces figures avaient le pouvoir d'apporter le bonheur au foyer.

Dans d'autres *chuas* on aperçoit la représentation du *suche*, poisson-chat du lac Titicaca, accompagné ou non de décorations florales. On sait l'importance de cet animal dans les cultures précolombiennes de la région. Sa silhouette ainsi que celle d'autres espèces aquatiques: crapaud, salamandre, etc., ornent de nombreuses stèles découvertes non loin de Pucará. Tous ces monuments appartiendraient au même complexe culturel et dateraient de la phase archaïque de la civilisation de Tiahuanaco. Le *chua* est également employé à des fins rituelles, par exemple pour offrir des dons à la terre (Pachamama).

Dans une petite jarre, d'une vingtaine de centimètres de hauteur, appelée *limitata*, les habitants de Checca conservent les liqueurs. Le récipient possède une anse. Le col est décoré d'un relief qui représente la tête d'un homme, celle d'un homme et d'une femme, ou encore celle d'un taureau. Une bande de couleur fait le tour de la panse de la jarre. La *limitata* qui porte la tête de taureau est employée par les paysans qui se rendent aux champs; celle qui est ornée de la tête d'un homme est utilisée pendant les fêtes alors que la troisième, portant un couple, est d'usage purement domestique.

Parmi les objets essentiellement décoratifs on distingue une multitude de figurines de quelques centimètres à 50 centimètres de longueur, représentant des personnages: bergers et bergères, joueurs d'instruments de musique, marchands ambulants, etc., ainsi que des animaux domestiques ou sauvages. L'artiste de Checca ne se limite pas à répéter seulement les silhouettes traditionnelles mais, au contraire, cherche à inventer de nouvelles figurines, toutes confectionnées avec un très grand sens de l'humour.

Le taureau de Pucará. — Cet objet est, sans aucun doute, l'une des pièces les mieux connues des potiers péruviens, non seulement dans le pays mais aussi dans de nombreuses régions du continent, voire même aux Etats-Unis et en Europe. José Sabogal publia, en 1945¹ une petite étude sur l'importance du taureau dans la production artisanale du Pérou. Mais ce travail ne contient aucune indication concernant la fabrication de cet objet ou les curieuses décorations qui ornent l'animal. De plus, je tiens à écrire sans attendre davantage que le nom de «taureau de Pucará» constitue une erreur qu'il convient de corriger.

Nous savons que les artisans de Checca, qui sont les héritiers de ceux du village de Santiago de Pupuja, continuent d'être les défenseurs de la tradition la plus authentique car ils travaillent sans

¹ José Sabogal. *El toro en las artes populares del Perú*. Lima, 1949.

l'emploi de moules et selon des méthodes très primitives.

Le taureau de Pucará est né, en réalité, dans cette région privilégiée de la Cordillère des Andes, formée des localités de Santiago, de Checca et communautés voisines. Non loin de là se trouve la station de chemin de fer de Pucará, qui est sur la ligne Puno-Cuzco. Les premiers touristes qui, durant l'arrêt du train, achetèrent des objets en terre cuite que les indigènes leur proposaient (ils continuent d'ailleurs à le faire) pensèrent que ces pièces venaient de Pucará; d'où le nom donné au taureau.

Il est très difficile de préciser avec exactitude la date exacte de l'apparition de cet animal dans la céramique péruvienne. Si l'on en croit Garcilaso de la Vega² les bovidés apportés par les Espagnols arrivèrent au Pérou en 1551. Dans le chapitre XVII des «Commentaires» nous lisons ce qui suit:

«Las vacas se cree que las llevaron luego después de la conquista, y que fueron muchos los que las llevaron, y así se derramaron presto por todo el reino. Lo mismo que debía de ser de los puercos y cabras; porque muy niño me acuerdo yo haberlas visto en el Cuzco.

Las vacas tampoco se vendían a los principios, cuando había pocas, porque el español que las llevaba (por criar y ver el fruto de ellas) no las quería vender, y así no pongo el precio de aquel tiempo hasta más adelante, cuando hubieron ya multiplicado. El primero que tuvo vacas en el Cuzco fué Antonio de Altamirano, natural de Extremadura, padre de Pedro y Francisco Altamirano, mestizos condiscipulos míos; los cuales fallecieron temprano, con mucha lástima de toda aquella ciudad, por la buena expectación que de ellos se tenía de habilidad y virtud.

Los primeros bueyes que ví arar fue en el valle del Cuzco, año de mil y quinientos y cincuenta, uno más o menos y eran de un caballero llamado Juan Rodriguez de Villalobos, natural de Cáceres; no eran más de tres juntas; llamaban a uno de los bueyes Chaparro y a otro Naranja y a otro Castillo; llevéme a verlos un ejército de indios que de todas partes iban a lo mismo, atónitos y asombrados de una cosa tan monstruosa y nueva para ellos y para mí. Decían que los españoles, de haraganes, por no trabajar, forzaban a aquellos grandes animales a que hiciesen lo que ellos habían de hacer. Acuérdomé bien de todo esto, porque la fiesta de los bueyes me costó dos docenas de azotes: los unos me dió mi padre, porque no fuí a la escuela; los otros me dió el maestro, porque falte a ella.»

Durant mon long stage d'étude dans le désert d'Atacama, j'eus l'occasion d'assister, dans tous ses détails, à une curieuse cérémonie connue dans cette région particulière du Chili sous le nom d'«enfloramiento» qui est, en réalité, un culte rendu par les indigènes au lama³. Cette tradition se retrouve d'ailleurs en de nombreux endroits de la Cordillère des Andes. On peut penser que les Indiens des hauts-plateaux, qui pratiquaient l'élevage depuis des temps reculés, furent impressionnés par la force et la puissance du taureau. D'ailleurs, à ce sujet, Garcilaso de la Vega est formel. Il faut ajouter aussi que l'Espagnol, responsable

de l'introduction de cet animal en Amérique du Sud, vouait, lui aussi, un culte au taureau qui s'est perpétué jusqu'à nos jours ainsi que le prouve la fameuse corrida qui n'est pas seulement une fête pittoresque et haute en couleurs. Hors de doute que le culte rendu au lama ait été étendu au taureau mais non sans subir des transformations bien compréhensibles.

Selon les vieux habitants de Checca, la cérémonie appelée *señalaco* serait née le 3 mai qui est le jour de la croix. Chaque quartier du village de Santiago de Pupuja choisissait un taureau jeune et beau et d'une force peu commune. On attachait les pattes de l'animal qui était ensuite couché sur un poncho. Puis on peignait sur son corps des dessins en forme de spirales, de cercles, de lignes en zigzag, utilisant de la poudre d'ocre dissoute dans de l'eau et appelée *taco*. On pratiquait encore des incisions aux paupières, au nez et à la poitrine du taureau sur lesquelles les gens répandaient des cendres. Le sang qui s'écoulait des blessures était soigneusement recueilli puis répandu aux quatre points cardinaux en l'honneur de la Pachamama. Finalement, les paysans versaient de l'alcool dans le nez de l'animal et de la poudre *d'aji* tout autour de l'anus afin que le taureau, remis en liberté, se mette à sauter en tous sens, initiant ainsi un bal rituel auquel participaient le propriétaire de l'animal, les membres de sa famille et les voisins. Tous les attributs que je viens de décrire se rencontrent sur le taureau de terre cuite fabriqué dans la région de Checca: les dessins géométriques sur le corps, les blessures faites à la poitrine, les rosettes en relief sur la tête de l'animal qui représentent les fleurs et les feuilles de coca que l'on répandait en abondance avant de rendre au taureau sa liberté. De plus, l'animal de céramique a l'habitude de se lécher le nez pour calmer la brûlure produite par l'alcool.

Sur des pièces en terre cuite très anciennes, qui viennent de la zone de Pucará et qui sont conservées au Musée de la Culture de Lima, on peut voir une scène rituelle qui est un hommage à la fois au blé et au taureau. La tête volumineuse de celui-ci est en relief au niveau du col du récipient. Tout autour se trouvent des paysans qui portent des épis de blé, des lamas, des alpacas, des vigognes et un condor chargé d'une valeur totémique. Le taureau domine nettement l'ensemble et José Sabogal (l.c.) voit en lui, avec raison, la représentation d'un *auqui*, c'est-à-dire d'un dieu entré dans la mythologie indienne durant la colonie.

L'importance du taureau est si grande que l'on retrouve sa représentation sur les étoffes tissées de la région du lac Titicaca (ponchos) ainsi que sur divers objets d'utilisation courante: *chuspas*, *chullos*, etc. Dans la zone centrale du Pérou, par exemple à Huancayo, on le voit sur desalebasses pyrogravées qui montrent très souvent des scènes de corrida. Enfin, dans le département d'Ayacucho, à Quinua, le taureau figure parmi les pièces de céramique confectionnées dans ce village. Mais n'anticipons pas.

Les taureaux actuellement fabriqués à Checca sont de toutes les dimensions. Les plus petits d'entre eux, qui mesurent seulement quelques centimètres de longueur, sont d'une extrême simplicité, à peine décorés; ils servent généralement de jouets aux enfants.

Statistique et vente. — La confection de la céramique à Checca est de type familial. Environ 750 personnes vivent dans cet endroit. Hommes,

² Garcilaso de la Vega. *Comentarios reales de los Incas*.

³ J.-C. Spahni. *L'«enfloramiento» ou le culte du lama chez les Indiens du désert d'Atacama (Chili)*. Bull. Soc. suisse des Américanistes, n° 24 (1962).



Le four à Checca

femmes et enfants participent activement, avec enthousiasme et beaucoup de talent, à cette forme de l'artisanat de la sierra.

Pour le transport des objets, les indigènes creusent une fosse assez profonde dans le sol sur laquelle ils disposent un filet confectionné à l'aide d'une corde en laine de lama, le *lluco*, et où les pièces sont empilées, séparées les unes des autres par un peu de paille. La céramique est envoyée, par camions, dans les villes les plus importantes du pays. Souvent, les artisans se chargent eux-mêmes d'écouler leur marchandise, profitant de la *feria* de Pucará, qui a lieu le 16 juillet et la *feria del Pacífico* qui se tient à Lima au mois d'octobre. Ou bien ce sont des revendeurs qui rendent visite aux artisans, obtenant à des prix avantageux de très beaux objets qu'ils proposent ensuite aux touristes visitant la capitale de la nation et réalisant ainsi de gros bénéfices.

La céramique du village de Pucará

Cette importante localité de la Cordillère des Andes est à une altitude de 3860 mètres. À l'ouest s'étendent les ruines d'un temple qui appartient à la phase archaïque de la culture de Tiahuanaco. On y a découvert une céramique typique, incisée et peinte, ainsi que de nombreuses stèles et des monolithes exposés, pour la plus grande partie d'entre eux, dans le musée archéologique du village.

Pucará comprend environ 300 maisons et une population calculée à 2000 habitants. Ceux-ci vivent principalement de l'élevage des animaux domestiques. Quelques-uns travaillent dans des haciendas. La langue parlée, comme à Checca, est le quichua.

L'artisanat est représenté par la céramique et le tissage. Les potiers, au nombre de 1500, utilisent des moules. La vente est prospère, les demandes affluent de tous les côtés du pays et, pour y répondre, les artisans n'ont pas hésité à recourir à la production en série qui a été fatalement accompagnée d'une baisse considérable de la qualité des objets.

Les potiers utilisent de préférence une argile provenant d'un gisement qui s'étend sur la rive droite du río Pucará, à 200 mètres à l'est de la localité. Le site se compose de deux terres distinctes: le niveau supérieur est une argile grise, très grasse, appelée *plástica*; le niveau inférieur comprend une terre riche en sable, dite *antiplástica*. L'artisan mélange 75 % de la première et 25 % de la seconde, ajoutant un peu d'eau et en ayant soin d'éliminer les impuretés que contiennent l'une et l'autre. Puis la terre est passée à travers un morceau de coton qui sert de tamis et on la laisse reposer pendant un certain temps.

L'argile est ensuite versée dans des moules en plâtre formés d'un certain nombre d'éléments fixés les uns aux autres par des liens en laine de lama ou de vulgaires élastiques. Après une attente d'une demi-heure, les pièces sont retirées des moules, retouchées s'il y a lieu et mises à sécher pendant quatre à cinq jours.

Le four est une construction en forme de bouteille, de deux mètres de hauteur, faite de briques réfractaires ou en adobe, ou d'une combinaison des deux. Les objets sont empilés les uns sur les autres, séparés par des disques en terre cuite, de 5 à 20 centimètres de diamètre, les *soportes*. Ces éléments servent aussi à fermer la chambre du four au moment

La charge du four à Quinua



de la cuisson. Le feu est alimenté par du bois que les paysans ramassent dans les champs des alentours.

Les pièces sont cuites, une première fois, pendant une durée de trois à quatre heures. Cette cuisson préliminaire a lieu la nuit, lorsque le vent est tombé.

On enduit les objets d'engobe (comme à Checca), employant du reste la même terre, puis on les plonge dans un bain d'oxyde de plomb, appelé *bajo*, qui confère aux pièces un brillant caractéristique. Cet oxyde est utilisé à l'état pur ou mélangé à des scories de divers minéraux. Par-dessus les céramistes ajoutent encore des taches d'oxyde de cuivre et de manganèse.

La deuxième cuisson dure de quatre à cinq heures.

Tout le monde participe à la fabrication de la poterie qui est de type familial.

Les objets confectionnés à Pucará sont utilitaires (jarres, marmites, vases à fleurs, cendriers) et décoratifs (taureaux, personnages, animaux divers). On y trouve aussi des copies de pièces précolombiennes. Nombre d'entre eux sont recouverts, après la deuxième cuisson, d'un vernis à l'huile, ce qui achève de leur donner un aspect particulièrement repoussant.

Alors que les potiers du village de Pucará reçoivent une aide substantielle du Ministère de l'Éducation Publique et de la Corporation du Tourisme, ceux de Checca, en revanche, continuent à vivre dans la misère et l'abandon, étant les victimes de commerçants sans scrupules qui les exploitent, fait d'autant plus regrettable que ce sont ces derniers qui, contrairement aux habitants de Pucará, défendent dignement la plus pure tradition de la région.

La céramique de Quinua (Département d'Ayacucho)

Description du lieu. – Le sympathique village de Quinua s'étend sur une pente orientée à l'ouest, exposée au soleil, à une altitude de 3300 mètres, dans le district de Quinua (province de Huamanga).

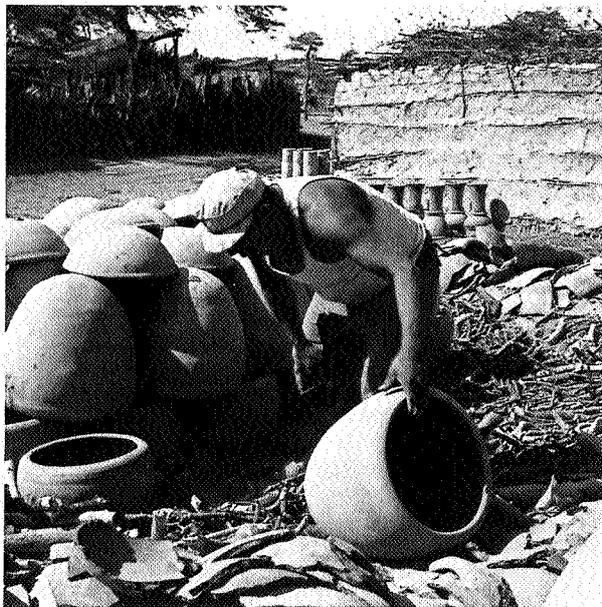
Les maisons ont été construites des deux côtés de petites rues parallèles à la pente. Certaines demeures possèdent un patio avec des colonnes. Sur les toits de nombreuses maisons, on aperçoit des églises, des animaux et des personnages en terre cuite, qui illustrent une coutume commune à toute la région.

Dans les environs du village abondent des groupes de fermes, d'importance variée, appelés *pagos* (quartiers).

Près de 6000 personnes vivent dans le district. Elles se consacrent surtout à l'agriculture. Parmi les plantes figurent le blé et le maïs. Les semailles ont lieu de septembre à décembre et les récoltes de février à juin. Les animaux domestiques les mieux représentés comptent des vaches, des porcs, des moutons et des chèvres.

La terre est bien répartie et chacun possède sa petite *chacra*. Quelques terrains, utilisés comme pâturages, appartiennent à la communauté.

Les habitants du district vendent leurs produits agricoles à Ayacucho. L'argent récolté leur permet d'acquérir du sel, du sucre et du kérosène. Les six magasins du village vendent un peu de tout mais à des prix assez élevés. On peut y acheter certaines pièces de poterie confectionnées à Quinua ou dans les environs.



La charge du four à Simbilá

Cuisson d'un récipient de grandes dimensions à Paucocha



Le langage parlé est le quichua ; mais la plupart des gens connaissent et utilisent l'espagnol.

En plus de la céramique, on trouve aussi du tissage. Les potiers de Quinua s'appellent *alfareros* ou *olleros*, mais ce dernier vocable a un sens quelque peu péjoratif.

Les méthodes de travail. — La terre est extraite de plusieurs gisements qui se trouvent dans les environs de Quinua. Les potiers utilisent la pelle et la pioche et le transport se fait à dos d'âne.

L'argile employée est un mélange de deux terres de couleur brune provenant, chacune, d'un endroit différent, et d'une troisième, riche en sable, appelée *acco*, moulue et tamisée. Ce mélange est travaillé avec les pieds sur une peau de chèvre ; l'opération est connue sous le nom de *chapuy*.

Le «tour» de Quinua ressemble beaucoup à celui de Checca. Il se compose d'une grande pierre, la *pedra maestra*, posée sur le sol et d'un plat en terre cuite ou en plâtre, d'un diamètre de 25 centimètres, auquel l'artisan imprime un mouvement de rotation. Au centre de ce plat, on pose un petit bloc de pierre, le *tiapo* et, par-dessus, le morceau d'argile que l'on veut travailler.

A Quinua, j'ai rencontré un céramiste qui avait placé tous les éléments de ce «tour» sur un tronc d'arbre, planté dans le sol et coupé à la hauteur de sa poitrine, ce qui lui permettait de travailler debout et non assis comme le reste de ses camarades.

Au cours de la besogne, le potier emploie les accessoires suivants : un fragment de bois, le *callhua*, pièce rectangulaire ou en forme de demi-lune, qui sert à lisser la surface de l'objet ; un morceau de fer en forme de S, d'une largeur de 2,5 centimètres, le *raspa cuchillo* ou *lampuy*, pour frotter la pièce et ôter l'excédent d'argile ; des fragments de bambou, taillés en biseau, d'un diamètre de deux à trois centimètres, les *sojos*, et un morceau de bois, cylindrique, terminé en pointe, le *huajricho*, les uns et les autres servant à exécuter certains détails tels que les yeux, la bouche, etc.

La surface des objets est encore polie au moyen d'un galet trempé dans l'eau. Puis on ajoute les anses s'il y a lieu.

Les pièces sont alors mises à sécher, dans un coin de la maison, et pour une durée d'un à deux mois (suivant la saison). On peut également les exposer au soleil mais en ayant soin de les changer continuellement de position.

Les décorations sont obtenues à partir de terres de couleur blanche, rouge et brune. Le blanc provient de l'*acco* qui est dissoute dans un peu d'eau. Les terres rouge et brune sont extraites dans les environs de Quinua et jetées dans de l'eau. On attend alors un certain temps avant de recueillir la surface de la couche qui contient les particules les plus fines.

On applique la peinture avec un pinceau fait d'une plume de poule provenant de l'aile de cet oiseau et appelée *puro*. On utilise aussi un vulgaire morceau de bois à l'extrémité duquel on a fixé un petit morceau d'étoffe.

Quand la décoration de la pièce est terminée, on passe encore un galet humide à la surface de l'objet, ce qui permet d'obtenir un brillant parfait.

Le four est une construction en forme de bouteille, faite de briques en adobe, d'une hauteur de 1,50 à 2 mètres. Le foyer est séparé de la chambre par des traverses également en adobe, les *aletas*, qui sont fixées dans la paroi intérieure

de cette dernière. Au centre du foyer se dresse une colonne en adobe qui se termine à la hauteur des *aletas*. Celui-ci est chargé avec du bois provenant des alentours. La cuisson dure de deux à trois heures. On laisse refroidir les objets à l'intérieur de la chambre du four avant de les retirer.

Description des objets. — Les potiers du village de Quinua se consacrent presque exclusivement à la fabrication de pièces décoratives, à l'exception d'une tasse et d'une sorte de grosse théière, la *papaya* qui, en réalité, sert à la conservation de l'eau.

Les objets décoratifs de Quinua, comparés à ceux de Checca, n'offrent qu'une variété de formes très limitée. En revanche, ils sont généralement de dimensions impressionnantes. Ils prouvent, de leurs auteurs, une telle personnalité qu'il est facile de les distinguer des imitations faites en différents endroits de la Cordillère des Andes. Il n'empêche que les potiers de Quinua, quoique fidèles à la tradition, ne manquent ni de fantaisie ni d'humour. A l'exemple de ceux de la région de Pucará, ils aiment à inventer de nouvelles formes, chacun d'entre eux imposant son propre style à la pièce ainsi créée.

Parmi les personnages figurent les *chunchos* qui sont des représentations très libres et très personnelles des Indiens de la forêt. On y voit aussi des musiciens qui jouent de la flûte, du tambour ou un instrument apporté par les Espagnols : guitare, trompette, etc.

Au nombre des animaux on aperçoit le lama, la chèvre, la vache, le condor ; certains d'entre eux servent de tirelire.

Le taureau est présent dans cet inventaire mais il ne saurait être comparé à celui de Checca. Ici, il s'agit tout simplement d'un récipient destiné à contenir des liquides fermentés ou de l'eau.

Tous ces animaux et ces personnages sont peints et montrent encore des décorations en forme de fleurs ou de feuillage de couleur brune, ou en blanc sur fond rouge.

On rencontre encore, dans la céramique fabriquée à Quinua, la représentation d'un homme en train de labourer ses champs, poussant devant lui une paire de bœufs, ainsi que des crèches traitées avec beaucoup de fantaisie. Leur ingénuité, l'amour avec lequel les personnages et les animaux traditionnels ont été modelés, l'équilibre parfait des formes, la composition même de la scène, l'utilisation habile des couleurs et les décorations florales font, de ces objets qui paraissent nouveaux dans l'artisanat de l'endroit, des pièces maîtresses qui illustrent le talent et le génie créateur des artistes de cette zone de la Cordillère péruvienne.

A cette collection appartiennent encore des maisons dont le toit et les parois sont ornés de lignes, de motifs géométriques et de personnages qui semblent être les anges protecteurs du foyer.

Finalement, je mentionnerai les célèbres églises d'Ayacucho, que l'on devrait appeler plutôt églises de Quinua puisqu'elles constituent l'objet le plus populaire de l'artisanat de la région, qui a conquis les marchés de l'étranger aussi bien que ceux du pays.

Il ne m'est pas possible de décrire ces églises car elles montrent une variété infinie de dimensions, de styles et de formes. Le thème a permis toutes les inventions, toutes les audaces, toutes les possibilités d'expression.

Il y a des églises d'une, de deux, voire même de trois tours, lesquelles se terminent par une croix

ou par une sorte de fleur, de quelques centimètres à plus d'un mètre de hauteur. Devant la porte, on aperçoit des fidèles qui accompagnent le curé. Des horloges et des cloches en relief, des lignes droites, en zigzag ou ondulées, des décorations de forme géométrique, des branches et des fleurs, peintes sur le toit et sur les parois de l'édifice, complètent l'ensemble.

Aucune de ces églises ne ressemble aux autres, bien que nombre d'entre elles aient été confectionnées par le même artisan.

Statistique et vente. — Une centaine de familles se consacrent à la céramique dans le district de Quinua. Ce sont surtout les hommes et les garçons qui s'adonnent à cet art.

Il semble établi que les potiers, au début, se limitèrent à fabriquer des églises, des personnages et des animaux qu'ils plaçaient ensuite sur le toit de leur maison. Puis arrivèrent des commerçants des villes d'Ayacucho et de Lima qui commandèrent des objets en quantité de plus en plus grande. Le prestige croissant de la céramique de Quinua se traduisit, pour les habitants du village, par le commencement d'une période de prospérité. Mais, bientôt, ces derniers furent les victimes d'abus commis par des revendeurs sans scrupules qui ne pensaient qu'à leurs propres bénéfices.

L'excès de production, enregistré au cours de ces dernières années, a provoqué une baisse sensible de la qualité des pièces. En dépit du fait que le commerce a atteint des proportions réjouissantes, les artisans de Quinua, comme ceux de Checca et d'ailleurs, ne peuvent vivre exclusivement de leur profession et se voient contraints de réserver une partie de leur temps à l'agriculture.

La céramique du pago de Moya

Nous avons vu que les potiers de Quinua se consacrent principalement à la fabrication d'objets décoratifs. La céramique utilitaire est confectionnée dans les *pagos* du district, celui de Moya étant le plus célèbre.

Cette petite localité se situe au nord-ouest de Quinua et abrite une vingtaine de familles de céramistes. Inutile de souligner que ces artisans sont également capables de fabriquer des pièces décoratives ressemblant beaucoup à celles de Quinua. Mais les églises — pour ne citer qu'un exemple — sont d'une conception très simple et ont une silhouette réduite à l'essentiel.

Jarres, marmites, pots et assiettes, de forme traditionnelle, font partie de cette céramique utilitaire. Quelques-uns d'entre eux portent des décorations florales ou des motifs géométriques de couleur blanche sur fond rouge ou, au contraire, de couleur rouge sur un fond blanchâtre.

La céramique de Simbilá (Département de Piura)

Description du lieu. — Le *caserio* de Simbilá se situe sur la côte nord du Pérou, à une altitude de 30 mètres, dans le district de Catacaos, sur la rive gauche du río Piura, à 5 kilomètres au sud-ouest de la capitale du département.

Les maisons, construites sans ordre précis, forment de petits groupes disséminés dans les dunes. Elles se composent de plusieurs pièces, séparées les unes des autres par des parois de bambou, l'une d'elles servant d'atelier. A côté se trouve le

parc aux bestiaux (*corral*) où le propriétaire garde ses ânes, ses porcs, ses moutons et ses chèvres.

L'agriculture et l'élevage sont pauvres car l'eau fait défaut. De plus, celle-ci est salée et donc peu agréable à la consommation directe. Elle est distribuée aux agriculteurs par des canaux qui viennent de la rivière ou d'une station de pompage. Les paysans cultivent le coton, le maïs, les pommes de terre douces (*camotes*). Les récoltes ont lieu entre les mois de février et d'août.

Il y a une saison des pluies qui commence en janvier pour se terminer en avril; mais elle se produit d'une manière très irrégulière. En certaines années, les précipitations sont si abondantes que la crue subite des ríos provoque des inondations désastreuses pour les paysans.

Les rivières du département de Piura comprennent trois zones distinctes: le *río alto* et le *río bajo*, où se rencontrent les petites propriétés, et le *río centro* ou *tercio* central, qui est la partie la plus fertile et aux mains des *hacendados*. 80% des terres cultivées appartiennent à ces derniers.

Les habitants du *caserio* de Simbilá parlent l'espagnol d'une façon assez particulière. Cependant, en ce qui concerne la céramique, il ne m'a pas été possible de découvrir des mots pouvant être mis en relation avec une langue précolombienne.

Les méthodes de travail. — La terre employée par les potiers de Simbilá comprend un mélange d'argile proprement dite et de sable, tous deux procédant de gisements situés à La Legua, à quelques kilomètres au nord-ouest du *caserio*.

L'argile est extraite au moyen de pelles et de pioches et transportée à dos d'âne. Elle est mélangée à de l'eau et on la laisse reposer pendant environ deux jours (*tomar punto*). On la mélange à du sable dans une proportion de trois parties d'argile pour une partie de ce dernier. L'opération s'effectue sur un sac de jute. Puis la terre est travaillée avec les mains (*amasada*) ou avec les pieds (*pisándola*). C'est une besogne ingrate et longue à laquelle le potier voue toute son attention.

Finalement l'argile est débitée en blocs dont les dimensions dépendent de celles de l'objet à confectionner.

Les accessoires utilisés par l'artisan comprennent une espèce de pelle en bois de caroubier, de 15 centimètres de long, fabriquée et achetée à Catacaos, la *paleta*, et un gros galet de 8 à 12 centimètres de diamètre, qui provient de l'une des collines proches du *caserio*.

Le potier s'assoit sur le sol de son atelier et pose le bloc d'argile sur ses genoux. Il commence à le frapper avec la pelle qu'il tient dans sa main droite et qu'il trempe constamment dans de l'eau. De l'autre main, il saisit le galet qu'il applique sur la surface intérieure de la pièce et qui sert à amortir les coups donnés par la pelle. Ce travail s'appelle *paletear*.

S'il s'agit de grands récipients, comme les jarres à eau ou à *chicha* de maïs, l'artisan confectionne d'abord la base de ces derniers et attend que cette partie de la pièce ait séché (*que se siente*). Puis il confectionne un cordon d'argile qu'il applique sur cette base, lui imprimant en même temps un mouvement rotatif, et complète ainsi peu à peu la forme du récipient (*levantar* ou *echar la boca*), utilisant encore un vieux chiffon mouillé.

Si les objets sont de petites dimensions, l'artisan prend une masse d'argile dans l'une de ses mains qu'il maintient à la hauteur de sa poitrine et à laquelle il communique un mouvement rotatif



Le «tour» à Quinua

assez rapide avec une agilité extraordinaire. A l'aide de l'autre main il confectionne la pièce, employant, comme dans le cas précédent, un morceau d'étoffe qu'il trempe dans l'eau et avec lequel il presse la paroi du récipient qui prend forme peu à peu.

Les anses sont ajoutées à la fin de ce travail. Puis les objets sont mis à l'ombre pendant quelques jours.

Les potiers de Simbilá utilisent un type de sceau en terre cuite, de forme ovale, mesurant 9 X 7 centimètres de diamètre et une épaisseur de 2 centimètres, qui porte des dessins caractéristiques sur ses deux faces; c'est la *labradora*.

Ces figures sont gravées dans l'argile au moyen d'un vulgaire poinçon en bois.

L'une des faces de la *labradora* montre une décoration florale, l'autre un cercle que les artisans considèrent comme une fleur et un damier. La signification exacte de ces dessins s'est perdue depuis longtemps mais il ne serait pas impossible que la fleur représente, en réalité, le soleil et que le damier figure la *chacra*. Dans le département de Puno les indigènes se servent, de nos jours encore, dans leurs rites en l'honneur de la Pachamama, de plaquettes en pierre qui portent des gravures symboliques, très proches de celles qui ornent les *labradoras* de Simbilá.

Les auteurs A. L. Kroeber et J. C. Muelle⁴ ont décrit des pelles en terre cuite, qu'ils appellent *palmetas*, montrant des gravures et qui appartiennent à la culture de Lambayeque. Mais les dessins de ces dernières sont très différents de ceux que l'on peut observer sur les sceaux de Simbilá. Toutefois, il est intéressant de constater que le procédé existait déjà à l'époque précolombienne.

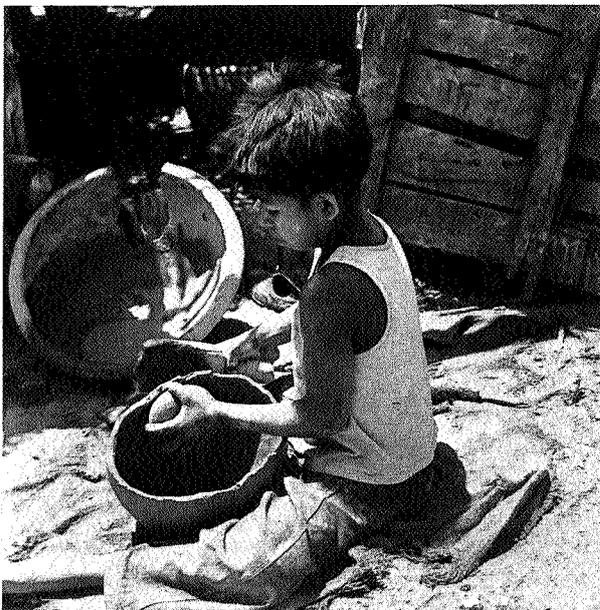
La *labradora* est employée alors que les récipients sont encore humides. Le potier l'applique, après l'avoir trempée dans l'eau, en différents endroits du récipient, se servant du galet pour soutenir, de l'intérieur, la paroi tendre de l'objet. Les décorations ainsi obtenues s'étendent autour de la partie supérieure de la panse du récipient, en une ou deux files horizontales.

La décoration florale est utilisée généralement pour orner les grandes jarres alors que la fleur et le damier se rencontrent plutôt sur des objets de petites dimensions. Certaines pièces portent aussi des incisions de forme géométrique: spirales, lignes droites et parallèles, lignes en zigzag, faites au moyen d'un bout de bois taillé en pointe; d'autres montrent des impressions digitales.

Au moyen d'un morceau d'étoffe on applique encore sur les parois intérieure et extérieure des récipients une solution de limonite (oxyde de fer), provenant de gisements proches du *caserio*. Celle-ci, appelée *lustre almadre*, est destinée à dissimuler les vilaines taches qui se produisent parfois, vu la richesse de l'argile en chaux, durant la cuisson, à la surface des objets. Le *lustre almadre*, au cours de cette dernière, vire au rouge orangé.

Le four a la forme d'un monticule de sable, construit près de la maison du potier, de 2 à 3 mètres de hauteur, au sommet duquel on aperçoit une fosse de 3 à 4 mètres de diamètre et d'une profondeur d'un mètre.

Enfant potier à Simbilá



⁴ A. L. Kroeber y J. C. Muelle. *Cerámica paleteada de Lambayeque*. Rev. Museo nacional Lima 11 (1942), p. 1.

J. C. Muelle. 2 *cerámicos paleteados*. Rev. Museo nacional Lima 11 (1942), p. 245.

L'artisan commence par couvrir le fond de ce four avec des morceaux de bois sur lesquels il dispose ensuite les objets qu'il a fabriqués dans un entassement très rationnel. Une charge bien faite se compose d'une centaine de pièces dont 50% de récipients de petites dimensions et 50% d'objets plus volumineux.

Par-dessus, il ajoute une couche continue de vieille céramique, la *callana*, puis un peu de paille, des ordures et des excréments secs d'animaux recueillis dans le corral et sous les caroubiers où les chèvres et les ânes ont l'habitude de se réfugier afin de se protéger du soleil.

La cuisson commence aux premières heures de l'après-midi; elle dure environ 12 heures. Sur des pieux, plantés autour de la fosse, le potier suspend des sacs de jute qui servent de paravent. La cuisson a lieu de préférence le samedi et se répète de 15 en 15 jours.

Statistique et vente. — Tous les objets confectionnés à Simbilá sont utilitaires. Ils comprennent notamment des jarres énormes parmi lesquelles figure le *tinajón* qui peut atteindre un mètre de hauteur et qui est utilisé à la conservation de la *chicha* de maïs dont les habitants de la région font large emploi, des marmites et des pots de diverses grandeurs.

Une centaine de familles, c'est-à-dire la majeure partie des habitants du *caserío*, se consacrent à la fabrication de la céramique. Mais celle-ci incombe exclusivement aux hommes. Elle est de type familial car le père enseigne son art à ses fils qui, de très bonne heure déjà, manifestent un talent exceptionnel. Les femmes se limitent à enduire les pièces de limonite et à aider leur époux à charger le four.

Les objets sont vendus directement par les potiers sur les marchés de Catacaos et de Piura. Parfois des commerçants font le tour du *caserío* avec leur camion qu'ils chargent de pièces destinées à d'autres villes du Pérou, plus particulièrement à Lima.

On rencontre d'autres potiers établis sur les deux rives des ríos Piura et Chira, toujours dans le même département. Les uns et les autres utilisent les méthodes déjà décrites à propos de ceux de Simbilá. Les céramistes du *caserío* de San Jacinto, qui est au sud-ouest de Piura, fabriquent des objets qui rappellent ceux des époques précolombiennes et qui sont parfois vendus à des touristes par trop crédules. Ces pièces représentent des animaux et des personnages. On y voit aussi des vases-portraits et des scènes érotiques inspirés des œuvres des artistes des cultures Mochica et Chimú.

La céramique de Paucocha (Département de Loreto)

Description du lieu. — De tous les groupes d'habitants de la forêt péruvienne, j'ai choisi celui connu sous le nom de Shipibo qui vit sur les rives gauche et droite du río Ucayali.

Ces Indiens sont en effet les auteurs d'un artisanat d'une très grande beauté, surtout en ce qui concerne la céramique.

L'aire de distribution des Shipibo est assez vaste. Plusieurs savants ont publié, à ce sujet, des cartes qui ne correspondent pas toujours à la réalité.



Fabrication de la poterie à Paucocha

Décoration de la poterie à Paucocha



W. C. Farabee⁵ place les Shipibo entre deux groupes de Conibo, sur la rive droite de l'Ucayali. Quant à G. Tessmann⁶ il les situe plus exactement entre les villes de Pucallpa et d'Orellana, quelques tribus se trouvant encore sur la rive gauche du río, au nord de cette dernière localité. Une telle distribution est confirmée par J. H. Steward et A. Métraux⁷ dans leur excellent travail sur les tribus de la forêt péruvienne et équatorienne (Map 5), par A. Albarran⁸ et par les collaborateurs de l'Instituto Lingüístico de Verano, à Yarinacocha, ceux-ci plaçant les Shipibo du cours supérieur de l'Ucayali jusqu'à Orellana, englobant dans cette immense région les Conibo avec lesquels les Shipibo partagent, dans de nombreux domaines, plus d'une similitude.

Dans la plupart des communautés shipibo on trouve de la céramique, mais il ne s'agit pas toujours de bonnes pièces. Mon expédition à travers la forêt m'a donné la possibilité de visiter la plupart d'entre elles. J'ai finalement choisi le *caserio* de Paucocha pour conduire mes enquêtes vu qu'il s'agit de l'une des localités shipibo les plus importantes de l'Ucayali.

Celui-ci est à une altitude de 140 mètres, à une centaine de kilomètres au nord de Pucallpa, sur la rive gauche de l'Ucayali, dans le district de Padre Marquez (province de Coronel Portillo).

Paucocha est désigné par G. Tessmann (l. c.) sous le nom de Cashibo Playa et figure sur la carte de distribution des communautés shipibo publiée par l'Instituto Lingüístico de Verano.

Le climat, comme dans le reste de la selva, y est chaud et très humide. Il existe une saison des pluies qui commence à la fin de l'année et se prolonge parfois jusqu'au mois d'avril.

Le nom même du *caserio* se compose de deux vocables quichua : *pau* signifie coquille et *cocha* lac.

La localité comprend une file de maisons construites le long d'une piste principale, formant de petits groupes, chacun d'entre eux étant séparé des autres par des champs de cultures. Quelques-unes de ces demeures se situent près d'un lac peu profond. On trouve aussi une grande place entourée de maisons dans la partie est du *caserio*. Les habitations sont faites de troncs et de bambous ; le toit est constitué de feuilles de palmier. Le plancher est surélevé et on y accède par une petite échelle ou par un escalier. Les maisons n'ont pas de parois. Une construction de petites dimensions sert de cuisine à de nombreuses familles et se dresse près des habitations.

L'homme shipibo de Paucocha se consacre principalement à la chasse et à la pêche ainsi qu'à la culture du riz et du maïs. C'est à la femme que reviennent toutes les besognes domestiques, le soin d'élever les enfants, une partie du travail des champs, le tissage, la peinture sur étoffe et la céramique.

La vente des produits de la terre comme ceux de l'artisanat se fait principalement à Pucallpa ou

⁵ W. C. Farabee. *Indian tribes of Eastern Peru*. Pap. Peabody Museum American Archaeol. Ethnol. Harvard University 10 (1922).

⁶ G. Tessmann. *Menschen ohne Gott*. Stuttgart, 1928. G. Tessmann. *Die Indianer Nordost-Perus*. Hamburg, 1930.

⁷ J. H. Steward and A. Métraux. *Tribes of the Peruvian and Ecuadorian montaña*. Handb. South American Indians 3 (1948), p. 535.

⁸ A. M. Albarran. *La tribu Shipibo del medio Ucayali*. Universidad nacional mayor San Marcos. Lima, 1964.

à Contamana où les Shipibo se rendent en pirogue et où ils acquièrent, en échange, du kérosène, des outils et des médicaments.

La langue shipibo. — Très peu nombreux sont les Indiens qui parlent le castillan. Parmi eux, j'ai pu trouver un guide qui m'a aussi servi d'interprète. Cependant, mes recherches n'ont guère été faciles vu que l'artisanat est une affaire de femmes et que les hommes ignorent la plupart des détails du travail exécuté par celle qui tisse, qui peint ou qui confectionne un récipient en terre. Mon guide, qui avait eu des contacts permanents avec les collaborateurs de l'Instituto Lingüístico de Verano, savait écrire. J'ai jugé du plus haut intérêt de publier dans ce travail les mots shipibo techniques que j'ai pu recueillir au cours de mes investigations et que mon aide a eu la gentillesse d'écrire de sa propre main.

La phonétique shipibo n'a pas encore été fixée d'une manière définitive. Dans l'introduction du livre intitulé *Quirica 6*, publié par l'Instituto Lingüístico de Verano, nous trouvons des informations relatives à la prononciation des mots shipibo. L'orthographe enseignée par les professeurs de cette organisation est bien différente de celle, publiée en son temps, par G. Tessmann (l. c.).

L'alphabet shipibo-conibo se compose de 20 lettres : a, b, c, ch, e, h, hu, i, j, m, n, o, p, qu, r, s, sh, sh̄, t, ts, y. Quelques-unes d'entre elles ont une prononciation très particulière. C'est ainsi que le o se situe entre le o et le ou français, que le sh se prononce comme ch et que le sh̄ est une sorte de sh mais avec la pointe de la langue relevée vers l'arrière. En règle générale, l'accent prosodique tombe sur la première ou sur la deuxième syllabe du mot.

Les méthodes de travail

La lecture des livres de G. Tessmann (l. c.), qui souffrent d'un racisme détestable, provoque un véritable malaise en dépit du fait que ces ouvrages contiennent des descriptions de valeur. Dans l'étude de J. H. Steward et de A. Métraux (l. c.) les indications sur la céramique ne sont pas abondantes ; on y trouve pourtant des illustrations très significatives. Il en va de même du travail de R. Karsten⁹ consacré surtout, ainsi que celui de A. Albarran (l. c.) à la vie spirituelle des Indiens Shipibo. Enfin, dans l'œuvre de R. Girard¹⁰ on rencontre des observations qui ont trait à la signification possible des dessins qui ornent les récipients.

L'argile employée, connue sous le nom de *mapo*, de couleur grise, procède de Montes Reyes, un gisement qui est à quelques kilomètres au sud de Paucocha. L'extraction de la terre se fait au moyen d'un *machete* et se poursuit, sous l'eau, même en période de crues. Le Shipibo retire ainsi de 30 à 80 masses d'argile, les *bolas*, pesant environ deux kilos chacune, et qu'il ramène en bateau au village.

Les Indiens recueillent encore dans la forêt l'écorce d'un arbre appelé *apacharama* ou *mei* (*Licania utilis*) qui est brûlée puis réduite en poudre dans une batée, le *shasho*, d'une longueur de 1,50 mètre, utilisant une pierre en forme de demi-lune, d'un diamètre de 50 centimètres, le *macan*. Celle-ci provient du cours supérieur de

⁹ R. Karsten. *Los indios Shipibo del río Ucayali*. Rev. Museo nacional Lima 24 (1955), p. 154.

¹⁰ R. Girard. *Indios selváticos de la Amazonia peruana*. Mexico, 1958 (édition française, Paris, 1963).

l'Ucayali, à quatre jours de bateau de Paucocha. Ils emploient également l'écorce d'un autre végétal, le *pachaco* ou *oban* (*Mimosa tessmannii*) qui confère une couleur d'un beau noir à l'argile alors que celle produite par la poudre de l'*apacharama* est légèrement plus claire.

De la vieille céramique, appelée *quenquesh*, est pilée dans la batée puis passée à travers un tamis fait d'un morceau de coton.

L'argile est mise avec de l'eau dans un récipient quelconque; on la laisse reposer de 12 à 24 heures.

Après quoi la potière appelée, en shipibo, *mapo acai*, mélange 50% de cette terre à 25% d'écorce brûlée et 25% de céramique en poudre qu'elle travaille (*moïnai*) soigneusement.

Elle utilise la technique dite du colombin. Sur un morceau de bois de cèdre (*conshan*), le *parori*, elle confectionne de petites saucisses d'argile, les *maya*. Parfois, elle exécute cette besogne, assise en tailleur, en plaçant la terre sur l'un ou l'autre de ses talons. Au moyen d'un morceau de bois, la *chapa*, elle lisse l'intérieur et l'extérieur de l'objet. Les grands récipients, les jarres par exemple, sont fabriquées en deux ou trois étapes.

Les pièces sont placées à l'ombre pendant une durée de deux jours. Puis la femme les polit (*rencai*) avec un galet, le *rencati*, qui procède, comme la pierre de la batée, du cours supérieur de l'Ucayali.

Les décorations et leur signification. – La potière shipibo emploie une série de terres colorées provenant de divers endroits de la forêt.

La terre blanche, ou *maaosh*, vient de Canchahuya, à cinq jours de bateau au nord de Paucocha, à un kilomètre à l'intérieur de la selva. Il s'agit d'une hacienda. Le Shipibo doit travailler deux jours en échange d'une charge de trois masses de terre, pesant chacune huit kilos.

La terre rouge, le *joshin manshinti*, est extraite de plusieurs gisements des environs.

La terre noire, l'*intanhuana*, procède du río Pisqui, au nord de Paucocha où elle se présente sous la forme de petites masses que l'on dissout dans l'eau en les frottant les unes contre les autres.

La terre jaune, *panshin manshinti*, extraite, comme les autres, au *machete*, vient d'une colline qui se dresse près de Contamana.

Les Shipibo utilisent encore du bleu de lessive qu'ils achètent à Pucallpa.

Les terres rouges et blanches ont un double emploi. Chacune d'elles, dissoute dans l'eau, appliquée au moyen d'un fragment de coton, sert à couvrir de grandes surfaces, par exemple la panse ou la base des récipients, lesquelles sont ensuite polies à sec avec un galet. Ces deux terres, ainsi que celle de couleur noire, sont employées, au moyen d'un pinceau fin, fait de deux ou trois cheveux humains, le *boorehni*, pour les décorations très délicates, de forme géométrique, admirablement bien tracées, qui confèrent à la céramique shipibo une beauté exceptionnelle.

Il s'agit de lignes droites ou en zigzag, de carrés, de rectangles et de losanges – rarement de cercles – de croix simples ou composées qui constituent les compositions les plus variées, couvrant toute la surface des récipients. A ce sujet R. Girard (l. c.) parle d'une véritable horreur du vide (*horror vacui*) manifesté par les Shipibo. Il existe un motif central, exécuté au moyen de lignes plus épaisses que les autres et, dans les espaces libres, on distingue un jeu savant et

compliqué de lignes plus fines, à la manière d'arabesques, qui complètent l'ensemble.

Les récipients peuvent être décorés à la fois à l'extérieur et à l'intérieur mais, dans ce cas, les compositions sont totalement indépendantes les unes des autres. Très souvent, les ornements ne couvrent que le col et la partie supérieure de la panse, la base de la pièce étant de couleur naturelle ou recouverte de peinture rougeâtre.

Généralement, les dessins sont exécutés en noir et rouge sur fond blanc, ou en blanc sur fond rouge. Mais, souvent, la peinture est appliquée directement sur l'argile laquelle conserve sa couleur naturelle à la cuisson.

Des carrés, des rectangles et des losanges, remplis de couleur jaune, rouge ou bleue, enrichissent encore les compositions.

Quelques auteurs se sont efforcés d'identifier la signification de ces dessins exceptionnels.

G. Tessmann (l. c.) écrit que les figures en question sont appelées *kene* par les Shipibo. Quant à R. Girard (l. c.) il consacre un passage de son livre à l'explication des décorations en relation avec la conception religieuse que se font du cosmos les Indiens. Il déclare, en substance, que la croix et sa relation avec un centre, et la stylisation du serpent ne sont pas des figures arbitraires mais bien au contraire l'expression d'idées religieuses. Les Shipibo pensent qu'il existe une croix à la porte ou au centre du ciel et la reproduisent fréquemment. Quant au serpent sacré, dispensateur de la pluie, il est un élément important de leur cosmogonie. Sans aucun doute, les motifs ornementaux ont un sens magique et religieux. Les Shipibo conçoivent le cosmos (ciel et terre) comme une figure quadrangulaire, et les phénomènes météorologiques comme des êtres animés. L'arc-en-ciel est un long serpent de mer qui traverse le ciel, appelé *yoshinkiski*; son urine est la pluie. La conception d'un cosmos quadrangulaire limité par les solstices et d'une croix qui désigne les points cardinaux se retrouve chez d'autres peuples, notamment chez les Maya. L'art shipibo apparaît comme l'expression de symboles ou de conceptions cosmiques et religieuses et ses modèles dérivent de la mythologie.

En ce qui me concerne, j'ai tenté d'obtenir d'autres informations sur ces dessins, poursuivant mes enquêtes dans de nombreuses communautés des deux rives de l'Ucayali. S'il m'a été possible de vérifier une partie des faits publiés par R. Girard je dois confesser que mes efforts sont demeurés souvent sans résultat. La plupart des indigènes me firent la même réponse (rapportée également par cet auteur): «Dieu nous a donné ces dessins!».

En revanche, il m'a été donné de recueillir un certain nombre de vocables relatifs à ces décorations et qui sont d'un grand intérêt.

La croix, si fréquente dans les compositions, s'appelle *coro quene*. Elle se présente, ainsi que nous l'avons vu, sous les formes les plus variées, très souvent associée à des carrés ou des losanges remplis de couleur.

La ligne droite porte le nom de *caya nenque*, celle en zigzag de *tsitson* ou *anitama tsitson*, la ligne courbe celle de *mayaa quene*.

Les dessins en forme d'X, qui représenteraient peut-être les traces de pattes d'un oiseau, sont connus sous le nom de *coma tae*, les décorations en dents de scie sous celui de *queree*. Les points de couleur, quelle que soit leur forme, s'appellent *beroa*, les cercles et les carrés *toroo*. Un ensemble

de ces figures porte le nom de *torobires*, celui de lignes en zigzag couvrant une ample surface du récipient *tsitson-bires* et de lignes à la fois épaisses et fines *beshecan acaya*.

Certaines de ces décorations ne sont pas peintes mais exécutées à l'aide d'une aiguille. Il s'agit d'incisions auxquelles les indigènes donnent le nom de *shomoshen huishaa*.

L'ouverture d'un récipient s'appelle *jana*, le bord *queshpa*, le col *tesho*, la panse *poro* et le fond *shama*.

Tous les dessins que je viens de décrire, dont on ne saurait méconnaître l'importance symbolique — bien qu'ils aient perdu une grande partie de leur signification — se retrouvent également sur les étoffes peintes, en forme de gravures sur divers objets en bois: *macanas*, rames, pirogues miniatures vendues aux touristes, et de peinture corporelle (visage principalement) qui est employée dans les fêtes.

La cuisson. — Cette étape du travail de la potière s'appelle *mapo hojai*. Les méthodes utilisées dépendent des dimensions des objets. De toute façon, avant d'être cuites, les pièces sont exposées au soleil.

Prenons le cas d'un petit récipient. Celui-ci est placé sur le foyer de la cuisine, l'ouverture en bas, mais on le change fréquemment de position. Cette cuisson préliminaire dure environ une heure. Puis on pose l'objet, toujours l'ouverture en bas, dans une sorte de grand plat, de 20 centimètres de diamètre, en terre cuite, le *chiste*, dont le fond est percé d'un trou, le *quini*, de 4 à 5 centimètres de diamètre. L'objet est recouvert de cendres chaudes, les *chii mapo*, et l'ensemble est placé sur un foyer alimenté par du bois provenant de la forêt. Cette deuxième cuisson dure deux heures.

S'il s'agit d'un grand récipient, ce dernier est posé, l'ouverture en bas, sur trois supports qui ne sont rien d'autre que des fragments de vieille céramique. La potière recouvre le tout de tiges de bambou et y met le feu. La cuisson dure une heure.

Sur l'objet encore chaud, la femme shipibo passe un morceau de résine de *yomosho* (*Protium cf. altissimum*) trempé dans de l'eau tempérée, ce qui confère un brillant extraordinaire à la pièce. Quelques récipients sont noircis à l'intérieur sur un feu qui dégage une fumée abondante. Parfois, un morceau de copal (*sompo*) est passé à l'intérieur de l'objet encore chaud.

La céramique neuve est conservée sous le toit de la maison dans une espèce de grenier appelé *tapa* auquel on accède par un escalier. La poterie utilisée quotidiennement est placée sur des planches, à l'air libre; c'est le *tampo* ou *tampu* (vocalbe d'origine peut-être incaïque).

Description des objets. — Sous le nom de *quenti*, les Shipibo désignent trois récipients destinés à être mis sur le feu, qui ne portent aucune peinture mais quelques incisions faites avec l'ongle ou un petit bout de bois pointu. Il s'agit de deux marmites et d'une grande jarre dans laquelle on prépare le *masato*. Ces incisions s'appellent *téchaa*.

Dans une autre jarre, décorée celle-là, le *tinajón*, les Indiens conservent cette boisson ainsi que la *chicha* de maïs.

La poterie utilitaire comprend encore un plat de dimensions variées, le *quencha* — un autre plat, le *sapa quencha*, est réservé plus spécialement à la viande — orné de peintures à l'extérieur et à l'intérieur, lesquelles couvrent toute la surface de la pièce ou forment une bande horizontale à la hauteur du bord.

Le *chomo* ou *tinaja* est une petite jarre qui sert exclusivement au transport de l'eau de la rivière à la communauté, et que la femme shipibo porte avec élégance sur la tête. Elle est décorée à l'extérieur, entièrement ou partiellement; dans ce dernier cas, la partie inférieure de la panse est de couleur naturelle ou recouverte de peinture rouge. Il en va de même du *tinajón* dans lequel, nous le savons, les Indiens gardent le *masato*.

Le *quenpo* est, de tous les récipients confectionnés à Paucocha, celui qui offre les plus grandes variétés, autant en ce qui concerne ses dimensions que ses décorations. C'est une espèce de bol utilisé pour offrir les aliments aux visiteurs. Les dessins couvrent partiellement ou totalement la surface extérieure de l'objet, formant souvent deux compositions séparées l'une de l'autre par une ligne épaisse de couleur noire. L'intérieur du *quenpo* peut être noirci à la fumée, de couleur naturelle ou encore peint en rouge, orné ou non de figures blanches, noires ou noires et rouges.

A cet inventaire appartiennent des pièces anthropomorphes, les *jeni chomo*, vases-statues de sexe féminin, ornés de dessins identiques à ceux déjà décrits. Mais il semble que les Shipibo aient renoncé à ce genre de poterie qui est encore à la mode chez les Conibo. Il ne m'a pas été possible de trouver une seule de ces statues dans les communautés visitées.

Statistique et vente. — Le *caserio* de Paucocha compte une cinquantaine de maisons dans lesquelles vivent 346 personnes. La fabrication de la céramique est de type familial mais réservée exclusivement aux femmes. On trouve des potières qui font preuve d'un talent exceptionnel et qui sont fréquemment consultées par les autres.

Le transport des pièces de la localité à l'extérieur se fait par bateau. Les objets sont emballés dans des cartons, l'ouverture en bas, séparés les uns des autres par de vieux journaux ou de la paille.

La femme shipibo se consacre elle-même à la vente. Elle garde l'argent qui lui sert à acquérir de l'étoffe, du fil, des aiguilles, des perles et des médicaments, ou à payer les livres et les cahiers de ceux de ses enfants qui vont à l'école.

Au cours de ces dernières années, les Indiens ont été appelés à fabriquer de la céramique en quantité assez grande afin de faire face à une demande de plus en plus importante de magasins de Contamana et de Pucallpa où les touristes abondent. Les Shipibo n'hésitent pas non plus à se rendre à Yarinacocha, qui se situe à quelques kilomètres de cette dernière ville, où se trouve l'Instituto Lingüístico de Verano, habité toute l'année par des étrangers auxquels les indigènes offrent les objets qu'ils ont confectionnés.

On pourrait se féliciter d'une telle situation qui permet aux Indiens de gagner un peu d'argent et d'améliorer ainsi leur condition d'existence. Malheureusement, il faut déplorer que l'intérêt croissant éveillé par la céramique shipibo soit accompagné d'une baisse notable de la qualité des pièces.

Les récipients fabriqués dans la communauté de San Francisco, qui est au nord de Yarinacocha et que visitent chaque jour de nombreux touristes, manquent d'esthétique et sont surchargés de décorations. On observe aussi l'apparition de nouvelles formes, lourdes et dépourvues d'élégance, couvertes de dessins grossièrement exécutés, qui n'ont plus rien de commun avec les gracieuses silhouettes traditionnelles.

Explication des planches

1. Céramique de Checca

1. olla (marmite)
2. llatita ou chapa (marmite)
3. chua (plat)
4. chuita (plat pour conserver l'aji)
5. jekilla (récipient pour griller le maïs)
6. jarra (pot à eau)
7. lecherita (pot à lait)
8. tacho (pot à eau)
9. chocolatera (pot pour le chocolat)
10. taza (tasse pour les hommes)
11. taza (tasse pour les femmes)
12. tinaja (récipient pour la fabrication de la chicha de maïs)
13. puño (récipient pour la conservation de la chicha)
14. fuscana chua (plat dans lequel la fileuse fait tourner la quenouille)
15. chomba (récipient pour la conservation de la chicha)
16. michachua (quinquet)
17. candelerito

2. Deux chuas décorés de Checca

3. Limitata de Checca, récipient pour conserver l'alcool fort

4. Un taureau de «Pucara»

5. Céramique de Quinoa

- 1-2. pots
3. papaya (récipient pour la conservation de l'eau)
4. manka (marmite)
5. taza
6. punio (pour servir la chicha)
7. jarra (récipient à eau)
8. jarrita (récipient à eau)
9. tinaja (récipient pour la conservation de la chicha)
10. llucopunio (pour servir la chicha)
11. lavatorio (récipient pour laver la vaisselle et les vêtements)

12. basenica (pot de chambre)
13. mediano (récipient pour ablutions)
14. tumi (récipient pour conserver la chicha)

6. Céramique de Simbilá

- 1-2. ollas (marmites)
3. sancochera (récipient pour préparer la soupe)
4. perol (plat pour laver les poissons et la vaisselle)
5. sartén ou caserola
6. cantarito (récipient à eau)
7. jarra (récipient à eau)
8. cantarilla (récipient à eau)
- 9-10. tinajitas (récipients pour servir la chicha)
11. aguatero (récipient pour conserver l'eau)
12. muco (récipient pour conserver l'eau)
13. cantaro (récipient pour servir l'eau)
14. tinajón (récipient pour conserver la chicha)
15. tinaja (récipient pour conserver la chicha)
16. olla (récipient pour la fabrication de la chicha)
- 17-18. maseteros (pots à fleurs et à plantes)

7. Céramique de Paucocha

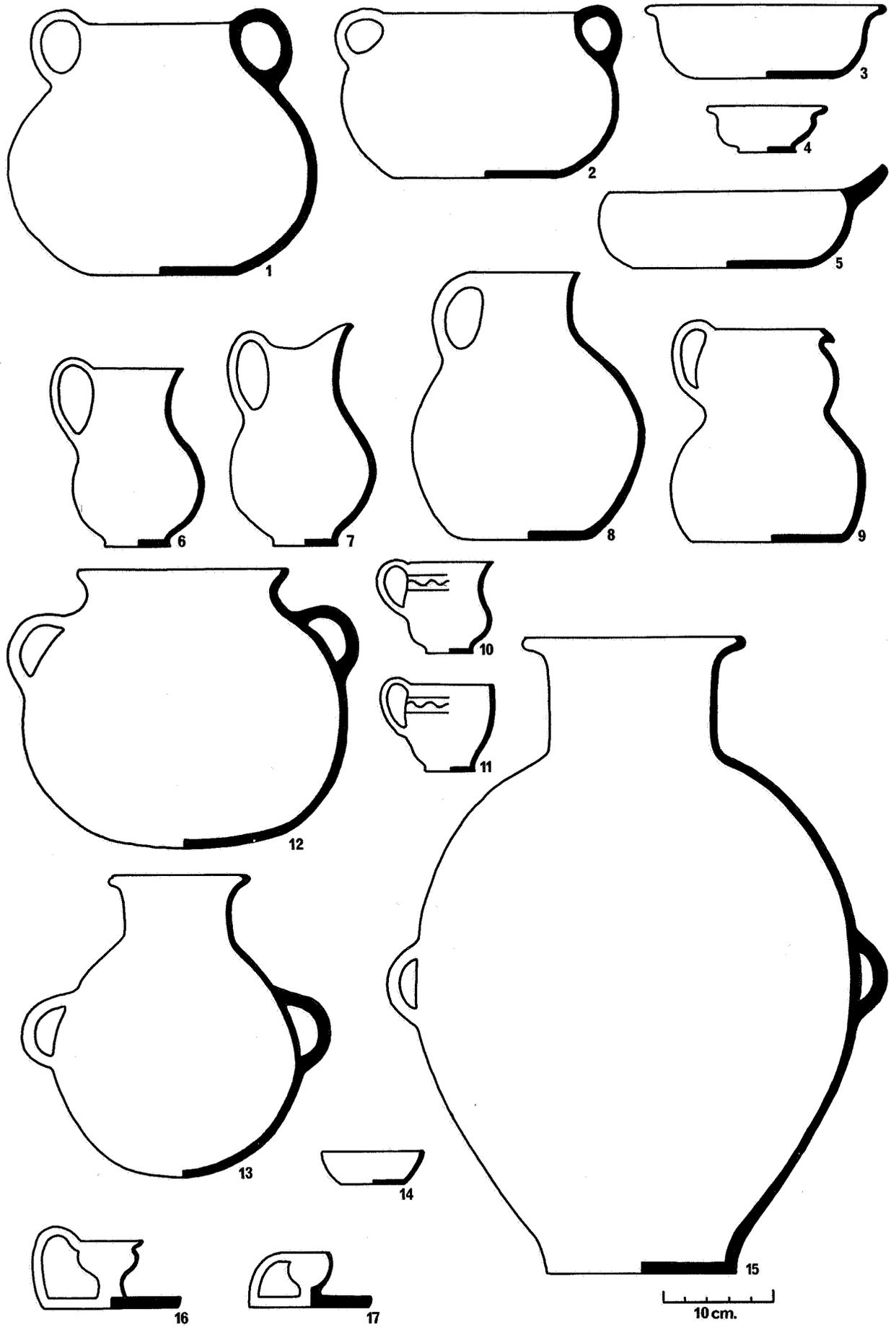
1. olla ou quenti (marmite)
2. quenti (récipient pour la préparation de l'aji)
3. quencha (plat à manger)
4. sapa quencha (plat à manger surtout la viande)
5. chomo ou tinaja (récipient pour le transport de l'eau)
6. quenti (récipient pour la préparation des aliments)
- 7-8. quenpo
9. quenti (pour la préparation du masato)
10. tinaja (récipient pour la conservation du masato)

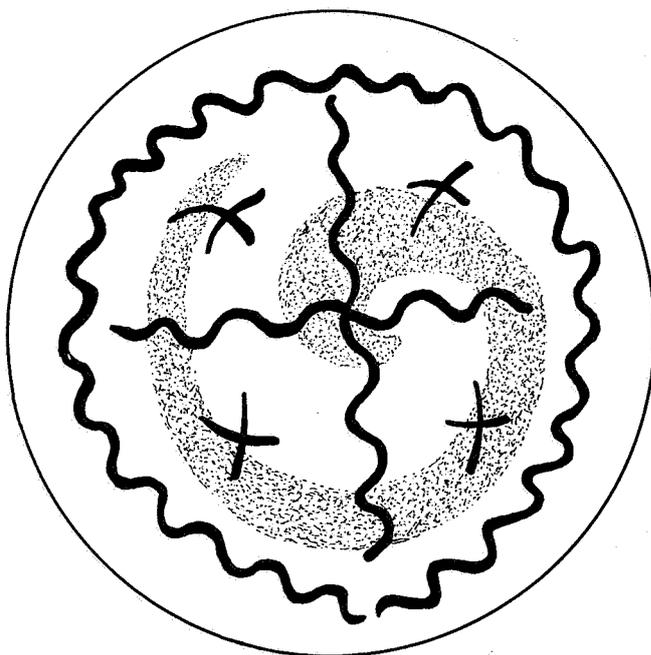
8. Décorations extérieures d'un quenpo de Paucocha

9. Décorations extérieures et intérieures de deux quenpo de Paucocha

10. Décorations extérieures (partielles) d'un chomo de Paucocha

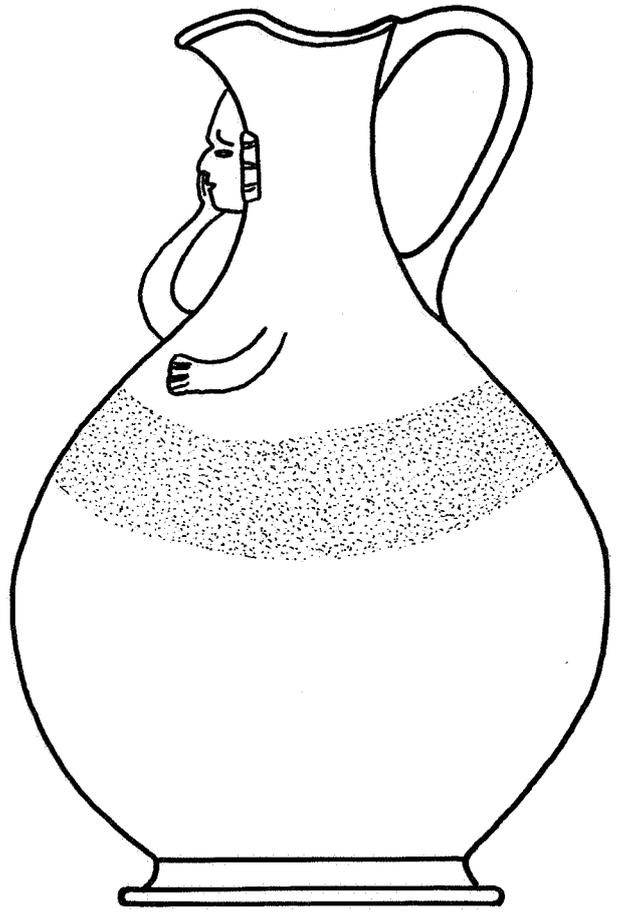
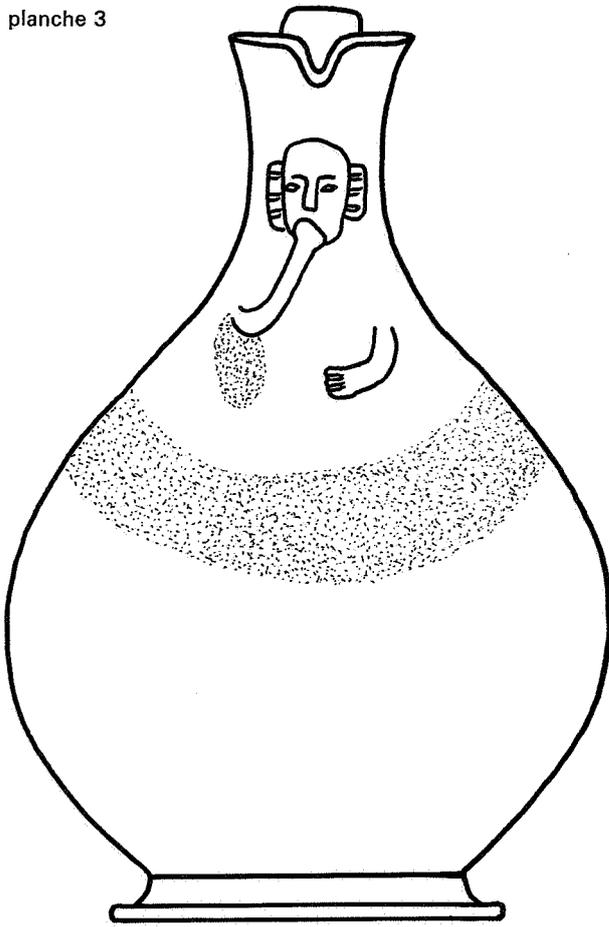
planche 1





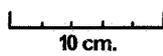
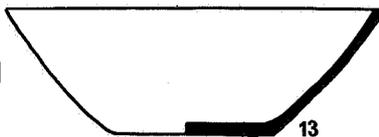
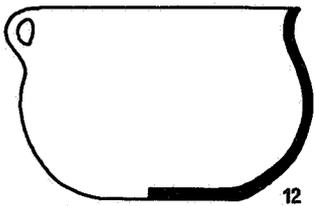
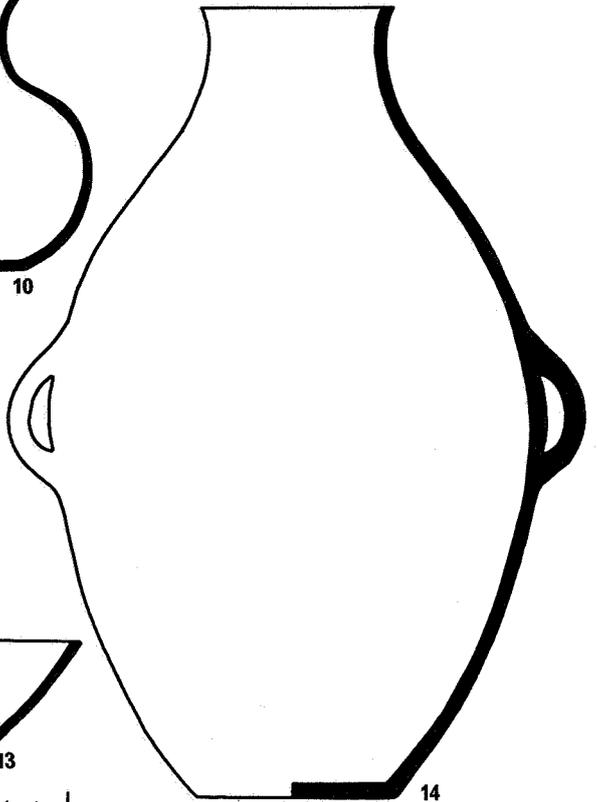
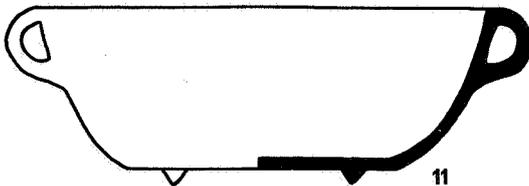
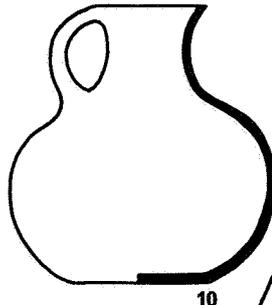
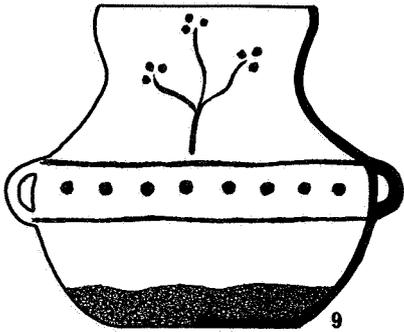
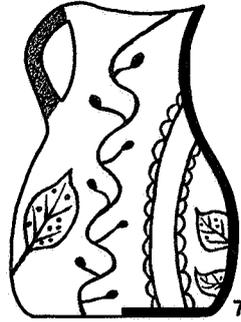
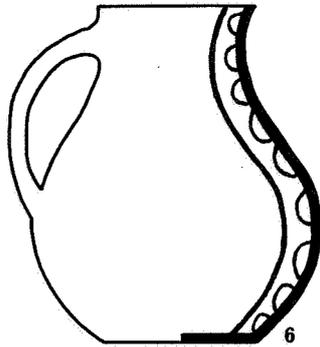
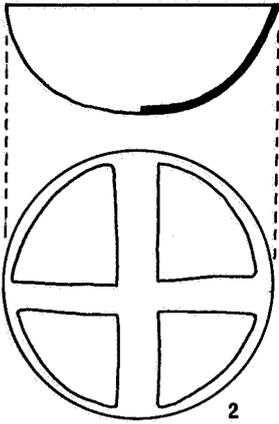
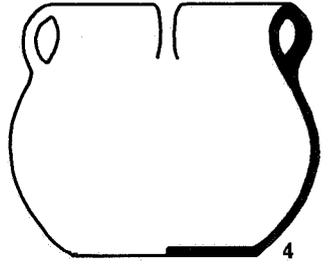
5 cm.

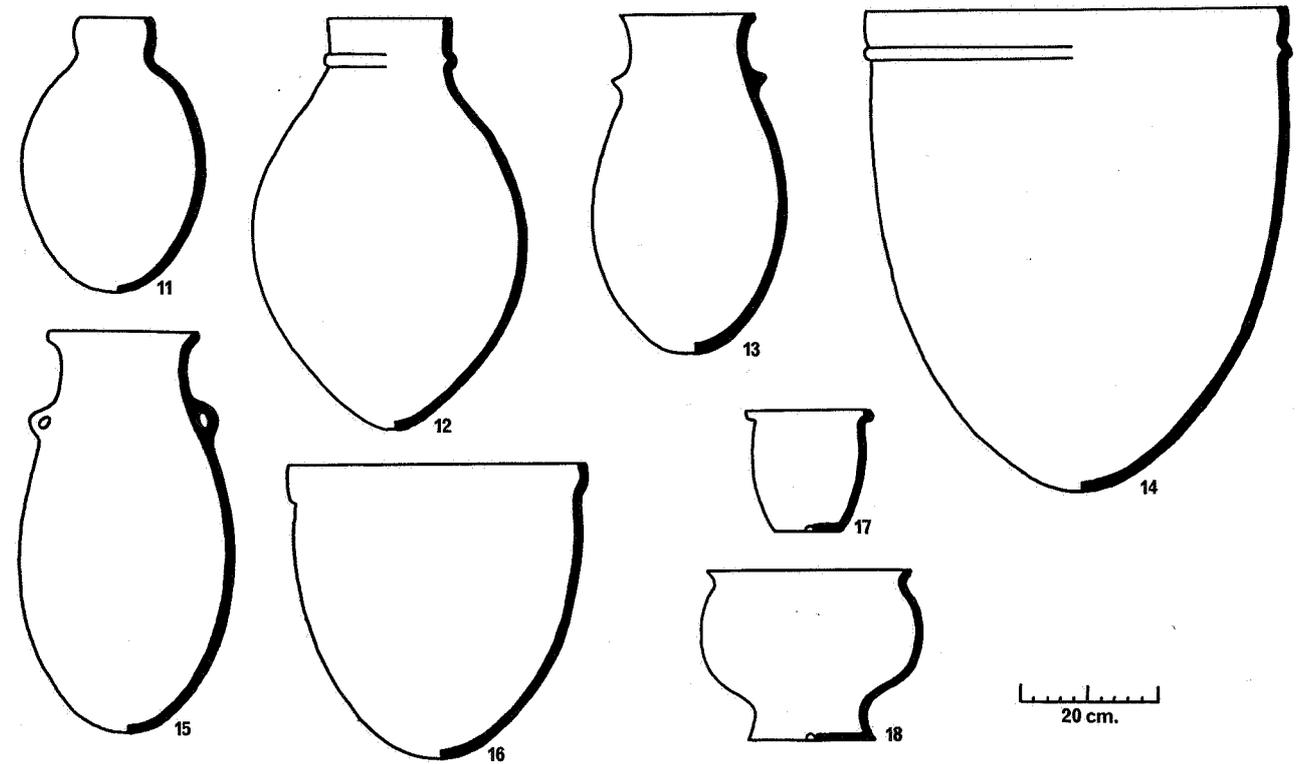
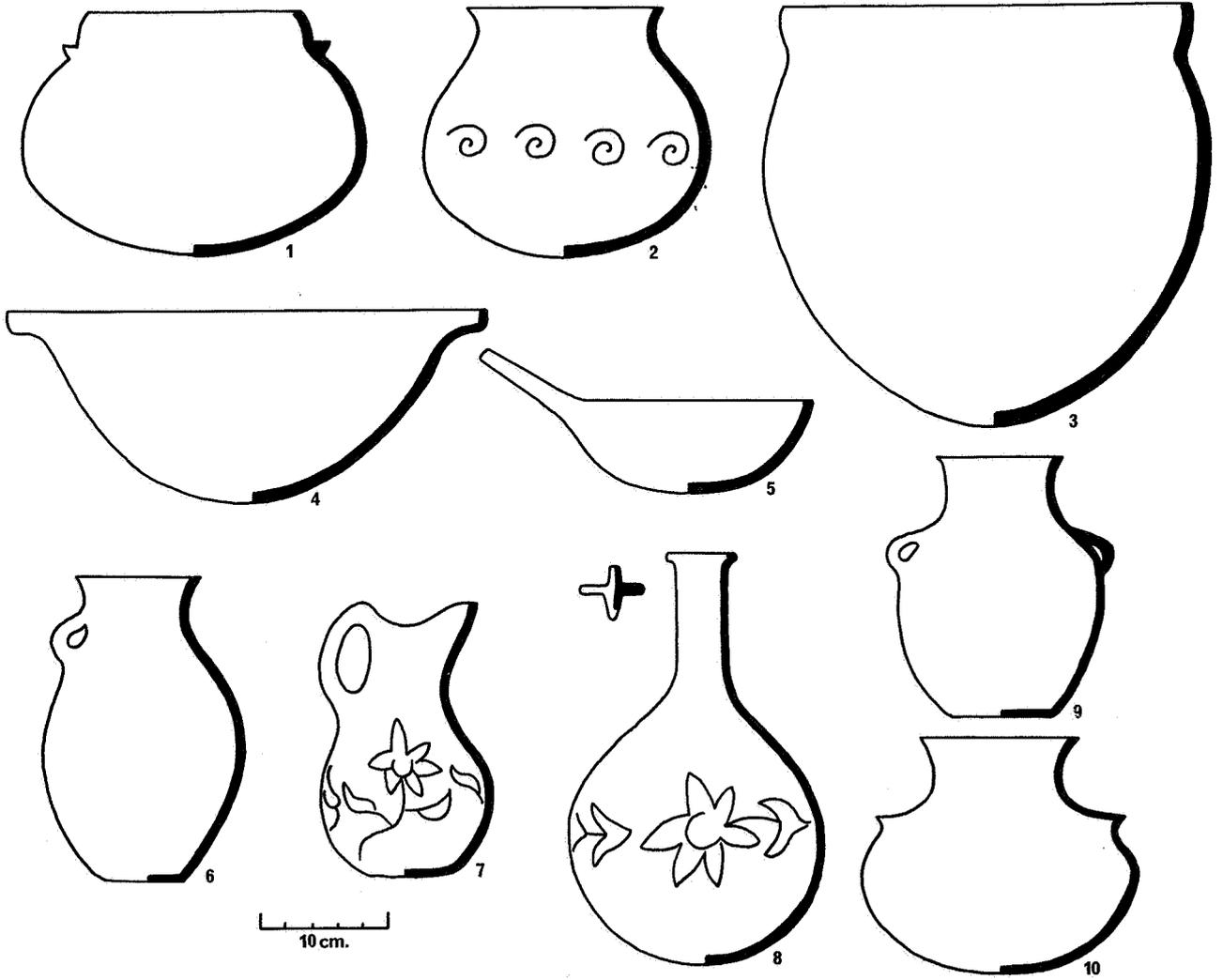
planche 3

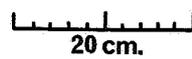
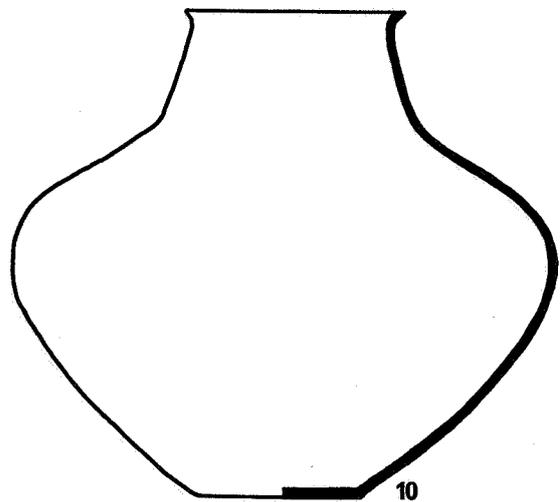
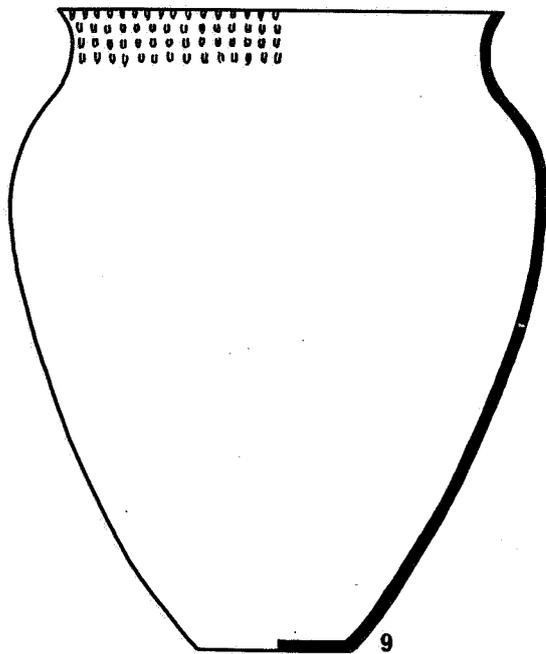
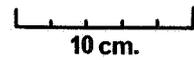
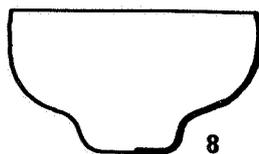
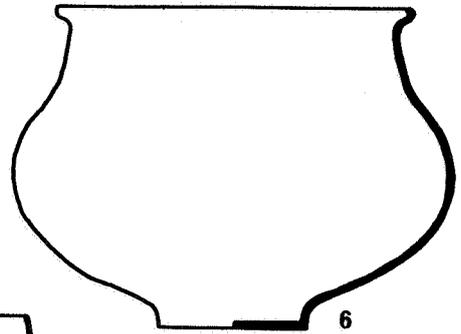
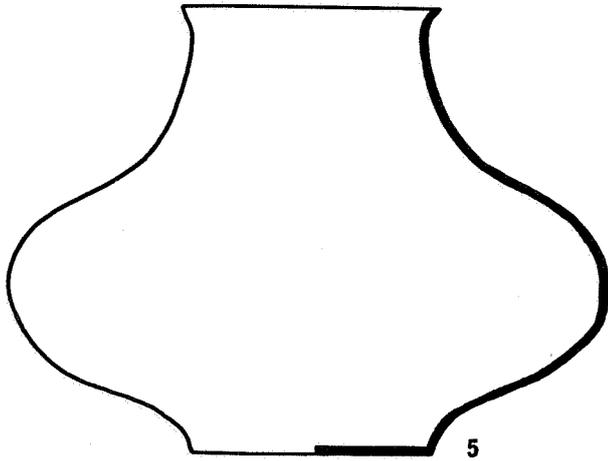
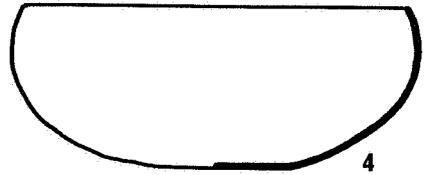
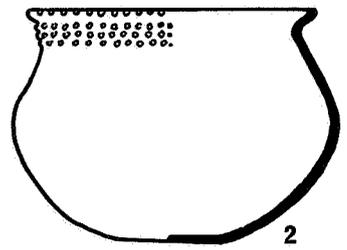
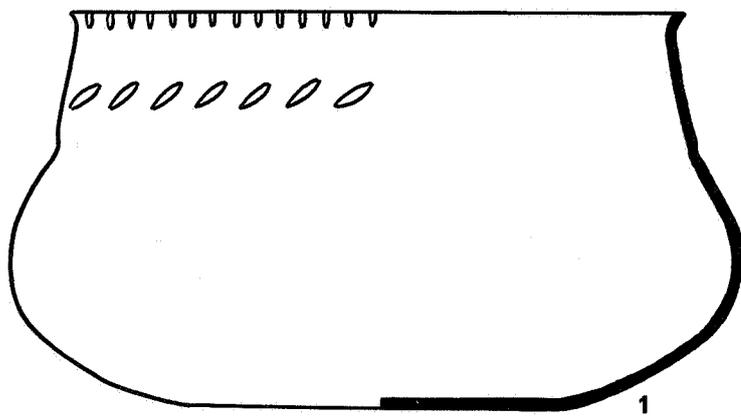


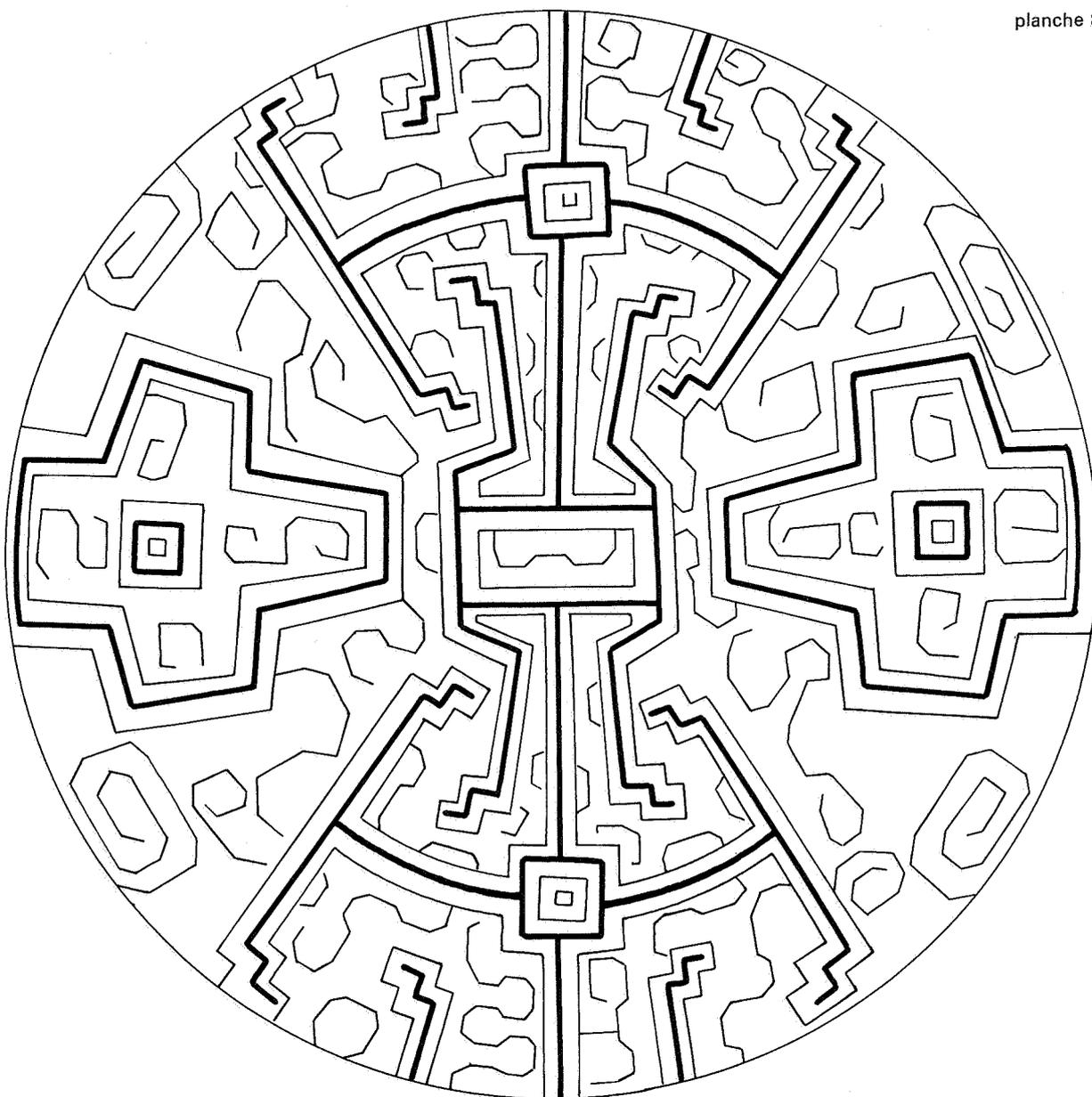
5 cm.

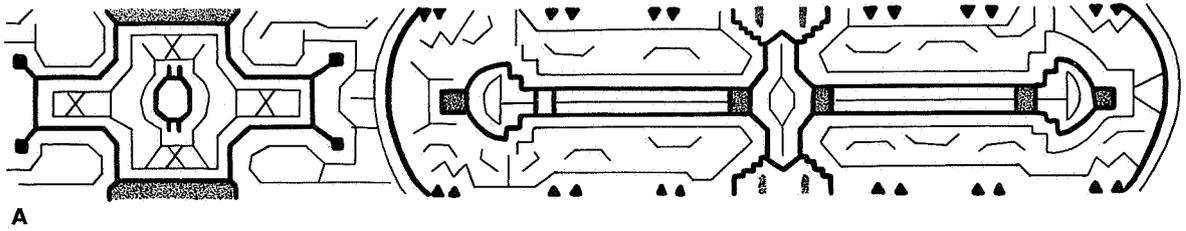




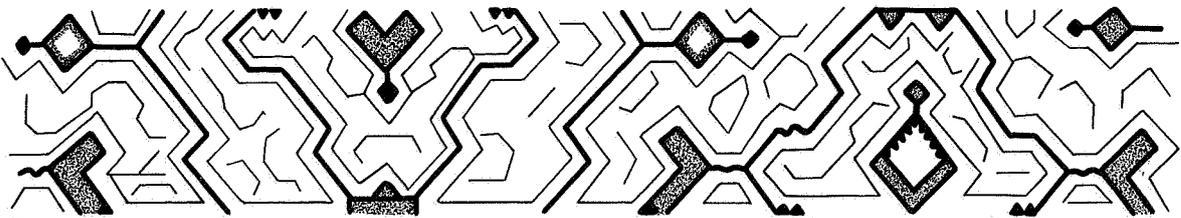




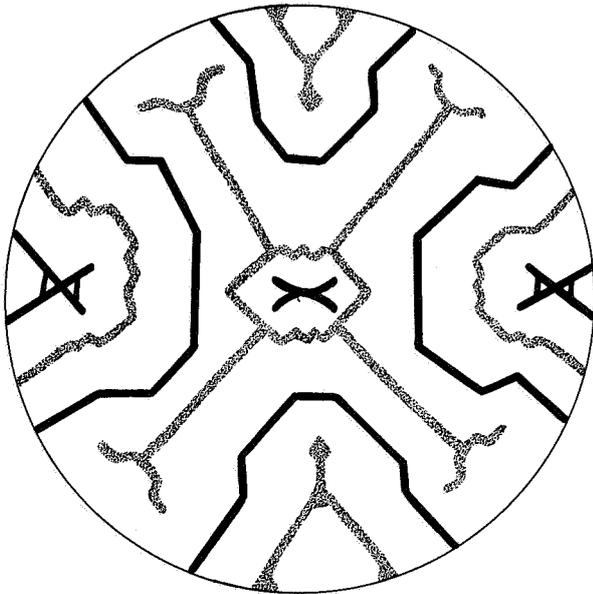




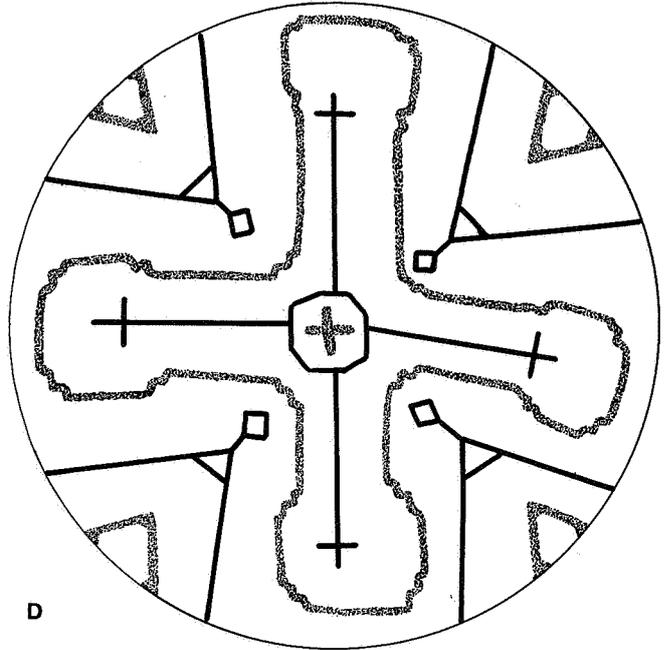
A



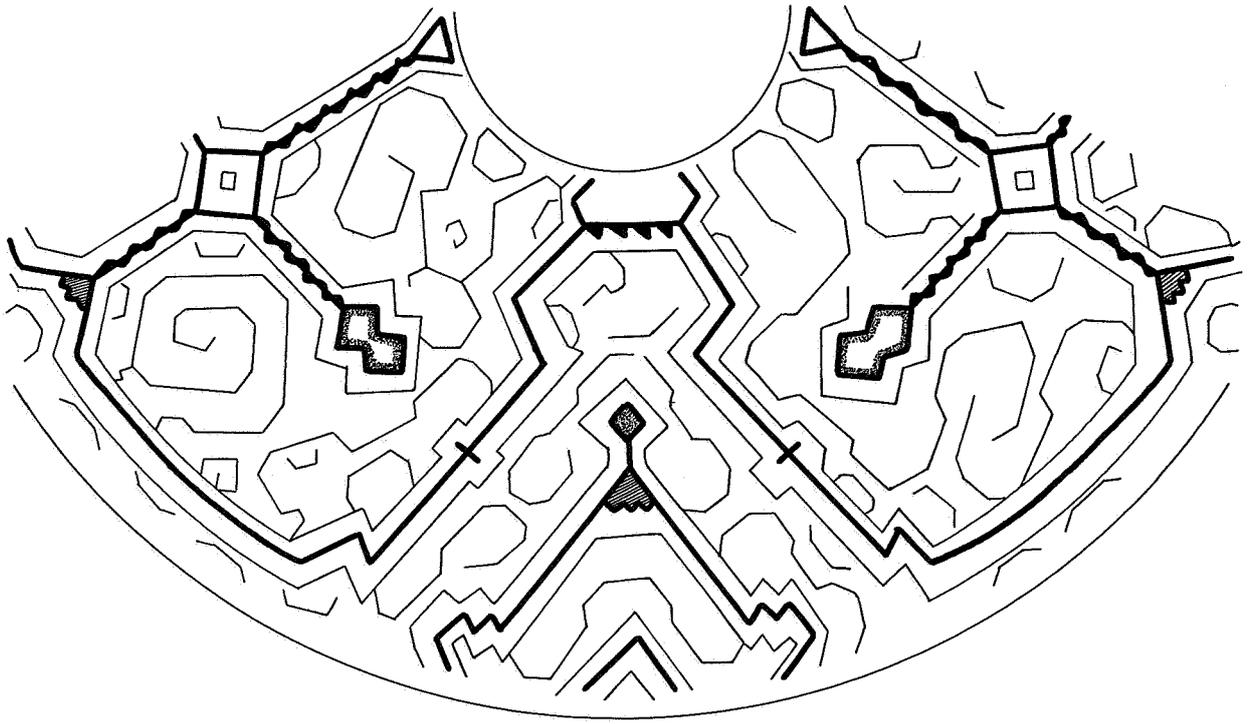
B



C



D



ZUSAMMENFASSUNG

Die grossen Kulturen Alt-Perus verfügten über hervorragende Künstler. Ihren Werken verdanken die riesigen, von den Archäologen an verschiedenen Orten ausgegrabenen Nekropolen ihren vielfältigen Reichtum an Grabbeigaben. Unter diesen nimmt die Keramik, die vom aussergewöhnlichen Talent ihrer Hersteller zeugt, einen bedeutenden Platz ein. Die Qualität der Töpferware konnte sich indess bis auf den heutigen Tag halten. Natürlich hinterliessen die auf die Eroberung folgenden Jahrhunderte ihre Spuren, was sich vor allem im Einfluss westlicher Schönheitsideale äussert. Gleichzeitig verschwand auch der Totenkult, der in praecolumbischer Zeit eine fundamentale Rolle im Leben dieser Völker gespielt hatte.

Das heutige Töpfereihandwerk mutet noch immer sehr archaisch an und beruht ganz auf den Methoden der Vorfahren, steht aber auch qualitativ auf deren hohem Niveau. Dies geht aus den ausführlichen Beschreibungen einiger der

wichtigsten Töpferzentren Perus hervor, die den Gegenstand dieser Untersuchung darstellen.

Der geographischen Vielfalt des Landes Rechnung tragend, habe ich absichtlich Orte unterschiedlichster Prägung ausgewählt. Einer davon, Simbilá, befindet sich an der Nordpazifikküste im Departement Piura. Der zweite, Checca, sowie das benachbarte Pucará, gehören zum Departement Puno auf dem Andenhochland. Das dritte Zentrum im Dorf Quinua und im Pago de Moya (Dept. Ayacucho) liegt in der Zentralcordillere, und das vierte schliesslich, Paucocha, befindet sich mitten auf Shipibo-Territorium, im Amazonas-Einzugsgebiet.

Diese Werke, deren künstlerischer Wert unbestritten ist, sind heute durch die massive Einfuhr synthetischer Artikel bedroht, welche die indianischen Erzeugnisse verdrängen. Gefahr droht aber auch von den Touristen, die auf den indianischen Märkten durch ihre Vorliebe für vulgäre, nicht traditionelle Produkte, eine negative Selektion ausüben. Die Töpfer, die um zu überleben auf diesen Verdienst angewiesen sind, müssen sich wohl oder übel diesem Druck beugen und dem Geschmack der Kundschaft anpassen.

Jean-Christian SPAHNI est né à Genève en 1923, ville dans laquelle il a fait toutes ses études d'archéologie et d'ethnographie. Puis il travailla au Musée de l'Homme à Paris, à l'Université de Vienne (Autriche) et au British Museum de Londres afin de se perfectionner. De 1953 à 1959, il poursuivit ses recherches en Espagne en qualité de collaborateur du Consejo de Investigaciones científicas. Dans ce pays il découvrit des restes d'homme de Néandertal et de Cro-Magnon, des nécropoles du Néolithique et de l'âge du bronze ainsi que des grottes ornées de peintures rupestres. Il conduisit des enquêtes ethnographiques dans des villages de la Sierra Nevada. Dès 1960, il assumait pendant trois ans la chaire de professeur d'archéologie à l'Université du Chili, réalisant une série de travaux dans le désert d'Atacama. De 1963 à nos jours, il poursuit ses investigations dans tous les pays de l'Amérique du Sud et de l'Amérique centrale.

Jean-Christian Spahni est l'auteur de nombreux articles publiés par des revues spécialisées et d'une vingtaine d'ouvrages qui font autorité, dont quelques-uns ont été traduits en trois langues. Il s'est vu décerner en 1971 un prix de l'Académie française pour ses travaux sur l'Amérique latine, et en 1975 un prix de l'Association des écrivains de langue française pour ses écrits sur les Indiens de la Cordillère des Andes. Jean-Christian Spahni a également reçu le premier prix international du disque, de l'Académie Charles Cros de Paris, pour ses recherches musicales.