

Représentations de cultures en mouvement : la peinture amazonienne contemporaine Migrations et transformations, le cas des *shipibo- conibo* à Lima

THIBAUT CADIOU

LABORATOIRE LETTRES ET CIVILISATIONS ÉTRANGÈRES

UNIVERSITÉ LYON 2 LUMIÈRE

t.cadiou@univ-lyon2.fr

1. L'immigration des groupes indigènes amazoniens vers les centres urbains est un sujet relativement peu étudié au Pérou. Dans un récent colloque, intitulé *Amérindiens en ville, villes amérindiennes. Reconfigurations spatiales et politiques en Amazonie* (21 et 22 octobre 2021, Paris), le groupe de recherche AMAZ, de l'Agence Nationale pour la Recherche, avait émis la conclusion que les migrations des indigènes vers les centres urbains amazoniens n'étaient, d'une manière générale, pas définitives, mais qu'il s'agissait plutôt d'un flux permanent entre ces centres urbains et les communautés. Cependant, un tel flux est rarement possible dans le cas de la migration vers Lima. Il s'agit d'une migration qui, comme le soulève Ismael Vega Díaz (2013), a lieu, le plus souvent, dans un second temps. Dans le cas des *shipibo-conibo*, c'est la ville de Pucallpa, capitale du département de l'Ucayali qui forme l'espace intermédiaire entre les communautés et Lima. Selon Vega Diaz, la motivation principale des indigènes amazoniens pour s'installer à Lima est celle de pouvoir offrir à leurs enfants de meilleures opportunités en matière d'éducation et de travail.
2. En 2008, le *kené*, l'art des motifs géométriques *shipibo-conibo* qui orne traditionnellement leurs céramiques, vêtements, corps et ustensiles, a été déclaré patrimoine culturel immatériel de la nation péruvienne. Cette déclaration fait suite à une mobilisation d'artistes et d'anthropologues. Cette inscription du *kené* au sein du patrimoine s'inscrit dans un processus plus vaste de visibilité et de valorisation de la culture *shipibo-conibo* par ses représentants, dont les motifs géométriques du *kené* sont devenus le symbole. Aujourd'hui ces motifs sont la marque de l'esthétique amazo-

nienne, et les *shipibo-conibo* sont devenus l'archétype de l'indigène de la *selva* aux yeux de la majorité des Péruviens.

3. À travers cet article, nous allons chercher à voir de quelle manière l'art visuel joue un rôle fondamental dans la manière d'être des *shipibo-conibo* dans l'espace de Lima, dans leur façon d'y interagir et dans le processus d'articulation entre leur communauté et la capitale.
4. Nous commencerons par analyser la manière dont les *shipibo-conibo* ont interagi avec la société nationale péruvienne et ses représentants, depuis le XVIII^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Nous discuterons ensuite de la place de leurs différentes manifestations dans ces interactions. Enfin, nous terminerons par l'analyse d'un tableau du peintre Roldán Pinedo, afin d'analyser le regard d'un membre de cette communauté sur certains aspects de ces processus.
5. La *Selva Central*, région de l'Amazonie péruvienne qui correspond en grande partie à l'actuel département de l'Ucayali a été, depuis l'époque coloniale, terre d'évangélisation franciscaine. Plus que d'autres espaces amazoniens, elle fut le théâtre de nombreux soulèvements et révoltes indigènes (Varese, 1968 ; García Jordán, 1995). Les *shipibo-conibo* ont joué un rôle significatif dans ces mouvements de défense du territoire et ces révoltes. Cependant, ils ont également montré des capacités d'adaptation plus développées que d'autres groupes car, lorsque les Franciscains, puis les colons, ne purent être repoussés plus longtemps, ou lorsqu'il était plus intéressant qu'ils soient présents, les *shipibo* ont toujours cherché à tourner la situation à leur avantage. Espinosa de Rivero (2016) signale qu'ils furent à l'origine du mythe des cannibales *cashibo* – nom qui signifie chauve-souris en *shipibo* –, un groupe voisin dont le territoire était le premier sur la route entre Lima et l'Ucayali. Terrorisés par ces récits inventés par les *shipibo*, les Franciscains contournèrent le territoire *cashibo*, arrivant ainsi sur le territoire de ces derniers, qui pouvaient alors contrôler le commerce de haches, machettes, et autres objets que les missionnaires apportaient avec eux pour séduire les autochtones. À l'époque de l'exploitation du caoutchouc, si les *shipibo* et les *conibo* ne purent échapper à ce cycle destructeur, ils ne furent pas parmi les principales victimes de Fitzcarrald, bien qu'ils se trouvent sur la route qu'empruntait ce dernier (Otero Mutín, 2015). Ils parvinrent souvent à commercer avec les exploitants locaux plutôt que de se retrouver soumis à des conditions d'esclavage, comme ce fut le cas pour de nombreux

groupes amazoniens (García Jordán, 2015). Aujourd'hui, en Amazonie, la présence de communautés indigènes en des lieux éloignés de leur territoire ancestral est souvent un indice d'un déplacement forcé pendant ce cycle économique. Dans le cas des *shipibo-conibo*, on ne trouve qu'un seul groupe déplacé, une petite communauté dans le département du *Madre de Dios* ; sa présence bien au Sud de leur territoire d'origine se doit à Fitzcarrald dont les explorations partaient du fleuve *Ucayali* (Rummenholler, 2020). Autre fait qui tend à démontrer les capacités d'adaptation des *shipibo-conibo*, le port commercial de Pucallpa fut fondé en 1883 sur leur territoire, et se développa jusqu'à devenir la capitale du département de l'Ucayali lorsque celui-ci fut créé en 1980.

6. D'après Espinosa (2009), les *shipibo-conibo* ont adopté une stratégie relativement singulière, parmi les groupes indigènes de l'Amazonie péruvienne, dans leur manière d'interagir avec l'espace urbain. Parmi les stratégies les plus souvent adoptées par les indigènes on trouve, d'une part, la dissimulation de leur ethnicité en ville afin de ne pas se faire percevoir en tant qu'indigène et d'éviter les discriminations, et d'autre part, le choix de se déplacer loin des espaces urbains pour ce qui est jugé utile (achats de certains produits) afin de limiter les interactions et d'échapper aux désagréments (discrimination, acculturation). Cette seconde stratégie s'accompagne parfois de la création de petites villes, comme chez les *Ashaninka* (Espinosa, 2009). Si la première stratégie a entraîné des phénomènes d'appauvrissement culturel – que certains groupes cherchent aujourd'hui à inverser –, la seconde traduit un manque d'articulation avec l'État péruvien, lequel n'a jamais su, ou voulu, être lui-même un facteur de cohésion nationale en Amazonie. Comme le signale Espinosa, les *shipibo-conibo* ont fait le choix d'une troisième stratégie, qui leur a longtemps été propre, celle d'occuper l'espace urbain en mettant en avant les marques de leur appartenance ethnique, s'en servant également à des fins commerciales. La vente d'objets embellis par les motifs du *kené* est une pratique datant de plusieurs décennies (Girard, 1958). Notons que les femmes furent les premiers et principaux acteurs de ces échanges culturels et commerciaux, créant des réseaux permettant la vente d'œuvres artistiques (céramiques, textiles, etc.) à Pucallpa (Belaúnde, 2011). Par ailleurs, si dans le quotidien les hommes *shipibo* ont abandonné relativement tôt l'usage de leurs habits traditionnels, les femmes continuent, aujourd'hui encore, de porter leurs *chitontes*, des jupes ornées de motifs *kené*. Cette stratégie d'interaction avec les diffé-

rents acteurs de l'espace urbain, adoptée de manière assez précoce par les *shipibo-conibo* a été, et continue à être, source de discrimination, cependant, elle leur a également permis de valoriser leur culture auprès de la nation péruvienne et ce, dès les premières expositions anthropologiques amazoniennes à Lima. À titre d'exemple, parmi les 82 pièces de l'exposition *Arte nativo de la Selva peruana*, qui s'est tenue dans la galerie de la Banque Continentale en 1979, 40 étaient *shipibo*. D'autre part, cette stratégie leur a également permis de sauvegarder une partie importante de leur héritage culturel, dans un contexte social et économique où la majorité des groupes amazoniens ont connu des phénomènes de perte et d'appauvrissement culturels irréversibles.

7. Depuis la décennie 2000, les groupes amazoniens connaissent, d'une manière générale, un processus de visibilisation à l'échelle nationale, qui s'accompagne souvent de revitalisations et revalorisations culturelles. La stratégie adoptée par les *shipibo-conibo* depuis le XIX^e siècle est aujourd'hui beaucoup plus répandue. En milieu urbain, et plus particulièrement à Lima, cette stratégie implique de valoriser l'identité, tout en parvenant à l'inscrire au sein d'un ensemble culturel vaste et hétérogène. Les migrants amazoniens à Lima ont pleinement conscience de la nécessité de rechercher un équilibre entre le maintien d'une identité forte, et les échanges interculturels comme outils permettant de nourrir et de faire évoluer cette identité (Vega Díaz, 2013). La volonté des *shipibo-conibo* d'articuler leur culture au sein d'un ensemble national s'inscrit dans une lutte plus vaste, de nature politique d'une part puisque les communautés indigènes ne sont pas reconnues dans l'espace urbain (Espinosa, 2016), et sociale d'autre part car le quartier *shipibo* de *Cantagallo*, à Lima, ne bénéficie toujours pas, depuis sa création en 2000, de circuits de distribution d'électricité et d'eau potable ni d'égouts. C'est dans ce contexte que les pratiques artistiques *shipibo-conibo*, le *kené* en particulier, sont devenues des outils politiques.
8. Depuis les débuts de l'ethnographie amazonienne, les *shipibo* en général, et leurs manifestations artistiques en particulier, éveillent l'intérêt de nombreux chercheurs. Günther Tessman (1928) leur dédia un des deux volumes de son ouvrage sur les indigènes de l'Amazonie péruvienne, tandis que le second couvre tous les autres groupes. En 1958, Rafael Girard va porter aux nues les *shipibo-conibo*, leur art en particulier, qualifiant ces derniers de civilisation la plus avancée de l'Amazonie péruvienne – classification au demeurant subjective reposant sur des critères ethnocentrés. Dans

l'anthropologie et l'ethnologie contemporaines, l'art *shipibo-conibo* éveille toujours un intérêt particulier. Comme nous l'avons souligné, les *shipibo-conibo* ont su tirer avantage de cet intérêt, tant pour faire commerce de leurs productions artistiques, que pour maintenir une partie importante de leurs traditions. Cette articulation entre les aspects commerciaux et spirituels de leurs productions artistiques a parfois remis en question la validité du second dans la littérature scientifique, certains spécialistes l'associant à une rupture dans le cycle de transmission traditionnelle, et donc à la perte d'une partie de la signification cosmologique de ces motifs géométriques (Gebhart-Sayer, 1985 ; Casaverde, 2004). Néanmoins, la littérature sur ces formes artistiques signale également que ces dernières ont, et semblent avoir toujours eu, des fins décoratives tout autant que religieuses et rituelles (Girard, 1958 ; Gebhart-Sayer, 1985 ; Belaúnde, 2009, 2012). Girard affirmait que l'art profane n'existait pas en Amazonie, car aucune manifestation artistique n'y était exempte d'un sens rituel ou religieux. L'anthropologie contemporaine nuance ces propos et souligne qu'il n'existe pas de séparation entre le monde religieux et le monde profane dans le monde traditionnel amazonien, ce qui rend simplement impossible toute idée d'art profane. En outre, l'essor du tourisme lié à la consommation d'*Ayahuasca* (*Banisteriopsis caapi*) accompagne et illustre ce double processus de transformation et de sauvegarde de pratiques et d'objets religieux à travers leur commercialisation. L'*Ayahuasca* est la plante maîtresse traditionnelle des chamanes *shipibo-conibo*, et continue à être utilisée par ces derniers dans leurs cérémonies de soin tout autant que dans celles d'initiation aux visions, majoritairement destinées aux touristes. Les peintres qui représentent les motifs *kené* soulignent qu'ils ne les inventent jamais, mais que ce sont les connaissances issues des plantes *Ayahuasca* et *Piri-piri* (*Cyperus articulatus*) qui leur permettent de donner forme aux motifs *kené*. Luisa Elvira Belaúnde a étudié l'art du *kené*, sa patrimonialisation et son usage actuel (2009, 2012, 2013). Elle souligne que le dialogue entre tradition et commerce a conduit certaines formes de *kené* à un usage très limité ou à la disparition, comme la peinture corporelle, tandis que d'autres formes apparaissent. La peinture sur toile est l'une de ces formes et propose une rencontre entre les motifs immatériels des sessions d'*Ayahuasca* (conduite par le chamane, traditionnellement un homme), et les créations matérielles des femmes (Belaúnde, 2012). La reproduction du *kené* par la peinture est un art hybride entre mondes féminins et masculins, entre les

mondes visibles et invisibles, entre l'art traditionnel et contemporain et, dans la lignée de la tradition artistique amazonienne, une création aux vocations tant décoratives que spirituelles. Depuis la dernière décennie, le *kené* s'est également développé dans l'art des fresques murales urbaines. En 2014, les artistes *shipibo-conibo* Silvia Ricopa et Olinda Silvano peignent la première fresque murale à Lima. Ces deux femmes feront ensuite partie du centre de recherche *shipibo-conibo SOÏ*, regroupant plusieurs artistes qui cherchent à sauvegarder et à développer l'art traditionnel. Les fresques murales connaissent une grande popularité, elles sont nombreuses à Lima, et les artistes voyagent régulièrement dans le monde (Canada, États-Unis, Mexique, Russie) afin d'y réaliser des œuvres d'art urbain centrées sur les motifs *kené*. Le genre a également pénétré les musées, lors de différentes expositions.



1. Collectif *SOÏ NOMA*, fresque réalisée pour l'exposition *Puedo caminar, puedo volar*, Musée Métropolitain de Lima, 2022

9. Lors de l'épidémie de COVID-19, les fresques murales se sont particulièrement développées, et un second collectif s'est formé. Les artistes qui intègrent ce collectif vivaient jusqu'alors de la vente de produits textiles et de bijoux artisanaux, commerce qu'il leur devint impossible de développer lors de la pandémie. Les fresques murales sont apparues comme une solu-

tion leur permettant tout à la fois des revenus économiques et le partage des vertus associées aux motifs du *kené*. Interrogées sur la transposition de l'art ancestral du *kené* dans les rues de Lima, les deux collectifs de femmes artistes ont insisté sur le partage de pouvoirs transmis par les motifs telles que la force ou la guérison, ce dernier acquérant un sens particulier en temps de pandémie. On retrouve donc dans les fresques urbaines contemporaines la même absence de séparation entre le profane et le religieux, le décoratif et le rituel. En outre, le genre de la fresque urbaine est une réponse économique et culturelle adaptée à l'époque contemporaine.

10. Par ailleurs, si le collectif *SOÏ* était composé de femmes aux talents artistiques confirmés bien avant la pandémie, il s'est étoffé de plusieurs jeunes artistes durant les années 2020 et 2021. Le second collectif, *Shipibas muralistas*, s'est formé en 2020, et la qualité esthétique de leurs œuvres s'est améliorée en peu de temps, qualité visible dans la complexité de motifs, le nombre et la richesse de ces derniers dans une même œuvre, ainsi qu'à travers les représentations figuratives accompagnant certains de leurs travaux, le plus souvent des animaux. La COVID-19 a frappé durement *Cantagallo*, 80% de la population fut atteinte du virus. Cependant, l'art des fresques murales *shipibo-conibo* a connu une forte expansion qualitative et quantitative durant la pandémie. Cette capacité de développement de la production artistique *shipibo-conibo* en période de troubles sociaux a déjà été soulignée, dans le contexte du cycle économique du caoutchouc. Thomas Myers (2004) a effectué un travail de comparaison des céramiques *shipibo-conibo* depuis la décennie de 1860 jusqu'à celle de 1980, en analysant des œuvres conservées dans de nombreux musées en Amérique du Sud, du Nord, et en Europe. Il affirme que les céramiques produites pendant la fièvre caoutchoutière, en particulier celles des années 1900, sont « techniquement supérieures et artistiquement plus sophistiquées » (2004) que celles des décennies précédentes. Myers souligne les grandes capacités d'adaptation du peuple *shipibo-conibo*, en particulier des femmes, lors des périodes pouvant menacer l'identité culturelle du groupe. De nos jours, de nombreux hommes représentent le *kené* à travers la peinture, mais uniquement sur toile, les fresques murales étant réalisées exclusivement par des femmes, à l'exception des enfants de certaines des artistes.

11. Lors de nos rencontres avec les artistes *shipibo-conibo*, tous ont mis l'accent sur le lien fort entre les motifs du *kené* et leur identité. Les motifs géométriques *kenebo* (forme plurielle de *kené*) ont une origine religieuse,

ils sont vus par les *shipibo-conibo* lors de trances induites par la consommation d'*Ayahwasca*, et sont utilisés lors de rituels chamaniques curatifs. Les lignes des motifs sont une matérialisation (et non nécessairement une représentation) de l'énergie (*koshi*) des plantes maîtresses (*rao*), source de connaissance et de guérison (Belaúnde, 2009). Ces motifs sont ensuite représentés par les femmes sur des objets du quotidien (céramiques, tissus), parfois sur les corps, pour les relier à cette énergie, qualifiée tout autant de terrestre et de cosmique. À travers le *Kené* s'expriment donc les traditions religieuses, philosophiques, culturelles et artistiques des groupes *shipibo-conibo*. Les efforts de développement artistique peuvent donc être compris comme des stratégies de renforcement et de protection de l'identité, lorsque celle-ci est menacée par des contextes sociétaux qui pourraient la compromettre. Enfin soulignons que les fresques murales *shipibo-conibo* jouissent d'une grande popularité au niveau national et institutionnel puisque *SOÏ* a peint une fresque sur des bâtiment du ministère des Relations Extérieures, tandis que sur les murs du ministère de la Culture se côtoient deux fresques, du collectif *SOÏ* et du collectif *Shipibas muralistas*.

12. Si les fresques murales sont la manifestation des capacités d'adaptation de l'art *shipibo-conibo*, la peinture figurative sur toile autorise une autre forme de réflexion. Parmi les peintres amazoniens les plus reconnus se trouve Roldán Pinedo, Shoyan Seca de son nom *shipibo-conibo*, qui vit et travaille à Lima depuis 1997. Il a commencé à peindre dans le cadre des travaux du *Seminario de Historia Rural Andina*, ce qui lui permit d'être parmi les premiers peintres indigènes de l'Amazonie à avoir réalisé une exposition personnelle dans la capitale, en 1999. L'œuvre que nous nous proposons d'étudier, *Inmigración hasta la comunidad*, date de 2019 et présente une réflexion sur la migration des *shipibo-conibo* à Lima, et la manière dont leur culture et leur cosmologie peuvent passer du milieu amazonien au milieu urbain. La toile représente la communauté de Cantagallo et son cadre urbain, elle présente à la fois une vision réaliste de l'espace, et une appréciation religieuse de ce dernier. En outre, l'œuvre offre une image de la manière dont les habitants de Cantagallo se sont approprié l'espace de la capitale. Comme cela est courant dans la peinture amazonienne, l'œuvre est très colorée et chargée, cette seconde caractéristique pouvant se retrouver dans l'art traditionnel *shipibo-conibo* qui tend à l'horror vacui. À la manière de la forêt amazonienne, les toiles des peintres indigènes offrent une profu-

sion de couleurs et de détails dont la présence et l'agencement tendent à être un reflet de la cosmogonie.



3. Roldán Pinedo (Shoyan Seca), *Inmigración hasta la comunidad*. Acrylique sur toile, 110 x 70 cm, 2019, collection de l'artiste.



2.
*Vue de Cantagallo et de la colline de San Cristóbal,
représenté sur *Inmigración hasta la comunidad*.
Photographie de l'auteur.*

13. L'œuvre est structurée par un ensemble de trois constructions pyramidales organisées en niveaux verticaux, chacune paraissant englober les constructions des niveaux qu'elle domine. En outre, le choix de la forme pyramidale n'est pas anodin, les peintres amazoniens tendent à organiser leurs toiles selon les structures géométriques qui régissent leur cosmogonie. Par ailleurs les habitations indigènes amazoniennes reproduisent ces visions cosmogoniques et leurs géométries. La forme triangulaire de la structure au second plan nous signale donc que cette forme est liée à la cosmogonie shipibo, laquelle est convoquée dans cette toile par sa structure même. La majorité des mythes *shipibo* reposent sur une structure tertiaire, et relatent des récits entre trois entités, personnages, ou groupes de personnages. La plus constante de ces triades est celle d'un Inca qui vint instruire les *shipibo*, un second Inca qui vint les dominer, et les *shipibo* eux-mêmes. Par ailleurs, et comme souvent en Amazonie, le cosmos est divisé en trois grands domaines, les mondes céleste, terrestre et aquatique.

14. La première de ces constructions triangulaires est celle qui abrite les participants de la cérémonie d'*Ayahuasca*, au second plan. Le choix de représenter le sol de la communauté par la couleur verte et de la végétation, qui semble en contradiction avec le paysage de *Cantagallo*, permet à l'artiste de signifier que l'espace de la communauté est empreint de culture amazonienne, et que la présence des *shipibo-conibo* le transforme. À travers la pratique rituelle de la consommation d'*ayahuasca* et la couleur verte, l'artiste signifie que les éléments culturels centraux *shipibo* ne sont pas altérés par le milieu urbain dans lequel ils évoluent. Par ailleurs, il offre ainsi la clef de lecture de son œuvre, celle d'une double représentation de l'espace, que la seconde construction triangulaire va confirmer. Celle-ci est formée par la colline de *San Cristóbal*, dont l'artiste représente ici l'esprit, le *dueño*. Comme cela est souvent le cas dans les œuvres présentant des visions provoquées par l'ingestion de l'*Ayahuasca*, le tableau représente plusieurs plans simultanément : le monde visible et le monde invisible. La colline est représentée ici à la fois dans sa conception spirituelle, par l'esprit qui l'incarne, et par sa topographie visible, à l'aide de la chevelure de l'esprit.
15. L'ultime construction triangulaire est formée par les deux personnages situés de chaque côté du tableau, des incas d'après l'artiste. Dans la mythologie *shipibo-conibo*, les Incas ne font pas référence – ou en tout cas pas seulement – à la civilisation inca comme nous l'entendons, mais à un groupe d'esprits aux caractéristiques divines – parfois un seul, « el inca », souvent accompagné de sa femme. On les retrouve dans de nombreux mythes dans lesquels ils transmettent le feu ou les motifs du *kené* aux *shipibo* (Bertrand-Ricoveri, 2005). Ici, ces esprits sont des protecteurs, qui veillent sur la communauté *shipibo-conibo*, sur *Cantagallo* et sur la ville de Lima. L'arc-en-ciel, qui compose le sommet de la construction triangulaire, représente un ensemble de force et d'énergie positive, et d'amour, sous lequel se trouve « l'œil qui voit tout » ce qui, d'après l'artiste, est une allusion à la conception chrétienne du divin. Une partie importante des *shipibo-conibo* de *Cantagallo* se réclame de la foi évangélique, laquelle semble s'être parfaitement articulée avec la cosmologie et l'univers mythique *shipibo-conibo*, comme en témoigne cette œuvre. En outre, dans de nombreuses cultures amazoniennes, y compris la *shipibo*, l'arc-en-ciel est perçu comme étant un double du serpent mythique originel. Dans la culture *shipibo-conibo*, ce serpent originel est appelé *Ronin*, et, selon les versions des mythes, il est soit celui qui transmet le *kené* aux humains, soit celui qui est à l'ori-

gine des motifs (Bertrand-Ricoveri, 1983 ; Gebhart-Sayer, 1985 ; Illius, 1994). Dans les deux cas, les motifs originaux du *kené* sont ceux que l'on trouve sur sa peau. Dans les versions du mythe où ce n'est pas Ronin qui transmet le *kené* aux *shipibo-conibo*, c'est la femme de l'Inca qui le fait. La triade divine qui structure l'ultime instance de l'œuvre est donc aussi celle qui est à l'origine de la pratique artistique du *kené* chez les *shipibo-conibo*. En outre, cette œuvre montre une certaine articulation de la communauté dans l'espace urbain, la plus évidente étant le fait que les esprits des Incas qui les accompagnèrent depuis l'Amazonie protègent toute la ville, pas seulement *Cantagallo*. La présence des *shipibo-conibo* à Lima est donc hautement profitable à la capitale, à un niveau spirituel, mais également esthétique puisque cette triade divine est profondément associée aux motifs géométriques du *kené*, qui est devenu, depuis sa patrimonialisation, le fer de lance de la revendication identitaire *shipibo-conibo*.

16. En seconde lecture, il convient de signaler la similitude de cette œuvre, dans sa construction, avec de nombreux tableaux de cosmovisions, pratique très courante dans la peinture et le dessin amazoniens contemporains (Landolt, 2000), genre dont le précurseur fut le peintre *bora* Victor Churay (Yllia Miranda, 2011). Dans ces œuvres cosmogoniques, le premier plan est systématiquement occupé par le monde aquatique et les êtres visibles et invisibles qui le peuplent, espace ici occupé par la route qui semble onduler à certains endroits à la manière d'un fleuve. Le plan central est généralement réservé aux espaces terrestres, à la forêt, aux animaux et esprits qui la peuplent, ainsi qu'aux humains. L'arrière-plan, enfin, est l'espace céleste, souvent associé au divin, que les cosmovisions démontrent un syncrétisme religieux ou non. Par sa construction structurelle et les thématiques qu'elle développe, on peut voir dans cette œuvre de Roldán Pinedo une cosmovision *shipibo-conibo* adaptée au milieu urbain. Cette cosmovision de *Cantagallo* cherche, d'une part, à figurer l'intégration des *shipibo-conibo* dans cet espace, et d'autre part, on peut y voir une transformation des croyances qui accompagne le passage de l'espace amazonien à l'espace urbain. La forêt, ainsi que les animaux et esprits qui la peuplent, ont été remplacés par des immeubles, le fleuve et ses habitants par la route et des voitures. Dans les deux cas, on n'aperçoit aucune présence d'êtres vivants, tandis que les tableaux présentant des cosmovisions indigènes amazoniennes sont habituellement très chargés, puisque leur objectif est de montrer la plus grande partie possible d'univers cosmologiques extrêmement riches. Ce dépeuple-

ment de la cosmogonie de Lima, en comparaison avec celles du milieu amazonien, peut symboliser les risques d'appauvrissement culturel que suppose la migration cosmologique des *shipibo-conibo* immigrés à Lima. Elle peut signaler aussi que cette cosmologie est encore à créer, qu'elle doit encore se développer pour occuper l'espace. L'œuvre refléterait alors un processus en cours, invitant les générations futures à le compléter.

17. L'art visuel est au centre des pratiques culturelles *shipibo*, quotidiennes et rituelles, masculines et féminines, internes et externes, depuis des décennies, voire des siècles. Il a donc évolué, et continue de le faire, accompagnant, influant et modelant les transformations civilisationnelles de ce groupe. Aujourd'hui, il est devenu l'outil d'une lutte visant une articulation juste et humaine de la société *shipibo* avec la nation péruvienne.

Bibliographie

Banco Continental, *Arte Nativo de la Selva peruana*, Lima, Banco Continental, 1979.

BELAÚNDE Luis Elvira, *Kené : Arte, ciencia y tradición en diseño*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 2009.

_____, « Una biografía del chintonte: objeto turístico y vestimenta shipibo-Konibo », in *Por donde hay soplo. Estudios amazónicos en los países andinos*, Lima, Institut Français d'Étude Andines, « Actes & Mémoires de l'Institut Français d'Études Andines », 2011, p. 465-490.

_____, « Diseños materiales e inmateriales: la patrimonialización Del kené shipibo-konibo y De la ayahuasca en el Perú », in *Mundo Amazónico*, número 3, 2012, p. 123-136.

_____, « Movimento e profundidade no kene shipibo-konibo da Amazônia peruana », in *Quimeras em diálogo grafismo e figuração nas artes indígenas*, SEVERI Carlo, ELS Lagrou (dir.), Rio De Janeiro, instituto de filosofia e ciências sociais da universidade federal do rio de janeiro, 2013, p. 199-222.

BERTRAND RICOVERI Pierrette, *Mythes de l'Amazonie. Une traversée de l'imaginaire shipibo*, Paris, L'Harmattan, 2005.

BERTRAND ROUSSEAU Pierrette, « De cómo los Shipibo y otras tribus aprendieron a hacer los dibujos (típicos) y a adornarse », in *Amazonía Peruana*, volume 9, 1983, p. 79-85.

SORIA CASAVARDE María Belén, *Introducción al mundo semiótico de los diseños shipibo-conibo*, Lima, Seminario de Historia Rural Andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004.

ESPINOSA DE RIVERO Oscar, « Ciudad e identidad cultural. ¿Cómo se relacionan con lo urbano los indígenas amazónicos peruanos en el siglo XXI? », in *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 2009, p. 47-59.

_____, « ¿Salvajes opuestos al progreso? », in *¿Indigenismos, ciudadanías?: nuevas miradas*, BELAÚNDE Luisa Elvira, ESPINOSA DE Rivero (dir.), Cusco, Ministerio de Cultura, 2016, p. 12-71.

GARCÍA JORDÁN (auteure et dir.), « Las misiones católicas en la Amazonía peruana: ocupación del territorio y control indígena (1821-1930) », in *La construcción de la Amazonía andina (siglos XIX-XX)*, Quito, Abya-Yala, 1995.

GEBHART-SAYER Angelika, « The Geometric Designs of the Shipibo-Conibo in Ritual Context », in *Journal of Latin American Lore*, volume 11, número 2, Los Angeles, Center for Latin American Studies, 1985, p. 143-175.

GIRARD Rafael, *Indios selváticos de Amazonía Peruana*, México D.F., Libro Mex, 1958.

ILLIUS Bruno, « La "Gran Boa": arte y cosmología de los Shipibo-Conibo », in *Amazonía Peruana*, número 24, Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, Lima, Perú, 1994.

LANDOLT Gredna, *El ojo verde. Cosmovisiones amazónicas*, Lima, Programa de formación de maestros bilingües de la Amazonía peruana

(convenio AIDSESEP-Ministerio de Educación), Asociación Interétnica de Desarrollo de la Selva Peruana (AIDSESEP), Fundación Telefónica, 2000.

MYERS Thomas, « Looking inward: the florescence of Conibo Shipibo art », in *Artifacts and society in Amazonia*, Bonn, Universität Bonn, 2004, p. 127-141.

OTERO MUTÍN Rafael, *Fitzcarrald, pionero y depredador de la Amazonia*, Lima, Pakarina, 2015.

RÍOS CAIRUNA Laureano, *145 diseños shipibo-conibo*, Lima, Seminario de Historia Rural Andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2003.

RUMENHÖLLER Klaus, « Los Shipibo en Madre de Dios: una reseña histórica », in *Madre De Dios: Refugio de pueblos originarios*, CHAVARRÍA María, MOORE Thomas, RUMENHÖLLER Klaus (eds.), Lima, Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAID), 2020, p. 356-375.

TESSMAN Günther, *Los Indígenas del Perú nororiental*, Quito, Abya-Yala, 1999.

VARESE Stefano, *La sal de los cerros. Notas etnográficas e históricas sobre los Campa de la Selva del Perú*, Lima, Universidad peruana de Ciencias y Tecnología, Departamento de Publicaciones, 1968.

VEGA DIAZ Ismal, *Buscando el río. Identidad y estrategias de los migrantes indígenas amazónicos en Lima Metropolitana*, Lima, Terra Nuova, Centro Amazónico de Antropología Aplicada (CAAAP), 2013.

YLLIA MIRANDA María Eugenia, *Transformación e identidad en la estética amazónica. La pintura sobre llanchama del artista bora Víctor Churay Roque*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011.