IdeAs

Idées d'Amérique

16 | 2020

**Les marges créatrices : intellectuel.le.s afro-
descendant.e.s et indigènes aux Amériques, XIX-XXe
siècle**

Nicomedes Santa Cruz : l'ambivalente reconnaissance d'un intellectuel afro-péruvien

*Nicomedes Santa Cruz: el ambivalente reconocimiento de un intelectual afro-
peruano*

*Nicomedes Santa Cruz: the ambivalent recognition of an Afro-Peruvian
intellectual*

Maud Delevaux

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ideas/8927>

DOI : 10.4000/ideas.8927

ISSN : 1950-5701

Éditeur

Institut des Amériques

Référence électronique

Maud Delevaux, « Nicomedes Santa Cruz : l'ambivalente reconnaissance d'un intellectuel afro-péruvien », *IdeAs* [En ligne], 16 | 2020, mis en ligne le 01 octobre 2020, consulté le 18 octobre 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/ideas/8927> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ideas.8927>

Ce document a été généré automatiquement le 18 octobre 2020.

IdeAs – Idées d'Amérique est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Nicomedes Santa Cruz : l'ambivalente reconnaissance d'un intellectuel afro-péruvien

Nicomedes Santa Cruz: el ambivalente reconocimiento de un intelectual afro-peruano

Nicomedes Santa Cruz: the ambivalent recognition of an Afro-Peruvian intellectual

Maud Delevaux

Introduction

- 1 En 2006, le Congrès péruvien déclara le 4 juin « Jour de la culture afro-péruvienne » dans le dessein de reconnaître officiellement la présence et l'apport de la population descendante d'Africains du Pérou¹. Cette date a été adoptée en hommage à Nicomedes Santa Cruz Gamarra (1925-1992), célèbre poète et intellectuel afro-péruvien, né le 4 juin 1925. Ce choix témoignait de l'identification entre Nicomedes Santa Cruz et la célébration de l'afro-péruvianité. En effet, lorsque l'on aborde les pratiques culturelles afro-péruviennes ou la littérature dite noire du Pérou, « le poète des Amériques »² est un auteur incontournable (Ojeda M., 2003 ; Feldman H., 2009 ; Aguirre C., 2013). Cette reconnaissance n'est ni limitée au monde académique ni à la revendication « afro », plusieurs générations de Péruviens connaissent certaines de ses strophes emblématiques, qui étaient diffusées, dans les années 1960 et 1970, à l'école mais aussi à la radio et à la télévision.
- 2 Pourtant, comme le reconnaît l'historien Carlos Aguirre (*Ibid.*, p. 139), Nicomedes Santa Cruz n'apparaît pas dans les anthologies de poésie péruvienne ou dans l'histoire des intellectuels péruviens du xx^e siècle. Officiellement reconnu et célébré comme « intellectuel noir » notamment par les élites péruviennes, Nicomedes Santa Cruz demeure mis à l'écart de, et par, l'univers académique hégémonique.

- 3 Au sein de cet article, j'analyserai l'ambiguë reconnaissance de Nicomedes Santa Cruz en tant que figure intellectuelle afin d'en examiner les enjeux identitaires et politiques. En retraçant sa trajectoire intellectuelle et artistique, j'étudierai de quelles manières cette « voix afro-péruvienne » contre-hégémonique fut réappropriée pour réélaborer les frontières identitaires liméniennes.

Nicomedes Santa Cruz, poète engagé représentant du « folklore noir » péruvien

- 4 En 1956, Nicomedes Santa Cruz, né et résidant à Lima, ferma son atelier de forgeron pour se vouer à la poésie. Issu d'une famille modeste, à l'âge de 11 ans (1936), Nicomedes Santa Cruz débuta une formation de serrurier, mettant fin à son éducation scolaire. Dès lors, il se consacra à cette activité. Il ouvrit son propre atelier de forgeron en 1953 dans le district liménien de Breña, où sa famille résidait depuis quelques années. Dans ce quartier industriel et ouvrier, il fit la connaissance de Porfirio Vásquez.
- 5 Porfirio Vásquez Aparicio (1902-1971), aujourd'hui reconnu comme le « patriarche de la musique noire » du Pérou, était membre d'une famille originaire d'Aucallama. Ce village était situé dans la vallée de Chancay, à environ 80 kilomètres au nord de Lima. Dans cette région agricole, les esclaves avaient constitué la principale main-d'œuvre des *haciendas*. C'est pourquoi sa démographie était caractérisée par la présence de population afro-descendante. La famille Vásquez bénéficiait d'une grande renommée car plusieurs de ses membres excellaient dans la pratique d'expressions culturelles comme le *zapateo*³ ou encore les *décimas*⁴ (Carbajal J. et Matos Mar J., 1974 : 50). Dans les années 1920, Porfirio Vásquez migra et s'installa à Lima. Il fut employé comme gardien du cynodrome *Lima Kennel Park* jusqu'en 1945 (Santa Cruz N., 1982 : 108). Aimant autant jouer de la guitare, chanter des *marineras*⁵ que *zapatear*, il maintenait et diffusait ces manifestations culturelles à Lima.
- 6 Lorsqu'ils habitaient à Breña, Nicomedes Santa Cruz et Porfirio Vásquez se lièrent d'affection. Au détour d'une conversation, Porfirio Vásquez prononça des *décimas* qui furent une révélation pour Nicomedes Santa Cruz. Ce dernier développait depuis son adolescence, une sensibilité pour l'écriture. Il s'essayait à différentes formes poétiques sans parvenir à être pleinement satisfait de ses compositions (Mariñez P., 2000 : 63). Mais lorsqu'il entendit Porfirio Vásquez improviser une *décima*, Nicomedes Santa Cruz comprit que cette forme poétique serait son principal moyen d'expression.
- 7 Tradition hispanique, la *décima* était une pratique poétique associée à la littérature populaire et orale et à la population dite noire. Cette identification socio-raciale l'excluait du recueil littéraire hégémonique et peu d'intellectuels s'intéressaient à cette expression. Au début du ^{xx}e siècle, il était admis qu'un *decimista* transmettait son savoir à un apprenti présentant des qualités poétiques, qu'il formait sur plusieurs années afin qu'il puisse réaliser ses propres créations et défier des adversaires⁶. Effectivement, cette pratique poétique se réalisait notamment dans le cadre de duels entre deux poètes. Renouant avec cette forme de transmission, Nicomedes Santa Cruz devint le disciple de Porfirio Vásquez de 1949 à 1955.
- 8 Si Nicomedes Santa Cruz n'avait jamais fait de *décimas* (*Ibid.*), cette expression poétique ne lui était pourtant pas inconnue. En écoutant Porfirio Vásquez, il affirma se remémorer de poésies chantées par sa mère et par un compagnon de son quartier

d'enfance (Santa Cruz N., *op. cit.* p. 110). Cette expression lui apparaissait ainsi comme un héritage particulier à la fois familial et socio-culturel qu'il avait oublié jusqu'à ce que Porfirio Vásquez lui rappelle « cette odeur de *décimas* dans laquelle il était né »⁷. Auprès de Porfirio Vásquez, il s'initia alors à tout « un monde noir péruvien » (*Ibid.*, p. 88).

- 9 Animé par le désir de développer sa pratique poétique et de renouveler les thématiques conventionnelles associées à la *décima*, en 1956, il s'affranchit de Porfirio Vásquez et entreprit un voyage le long de la côte péruvienne proposant ses compositions poétiques. Il voyagea jusqu'en Equateur pour aller à la rencontre du « folklore noir ». Au cours de ce périple, sa revendication identitaire « noire » s'éveilla et s'affirma. Il prit conscience de l'« escamotage » (*Ibid.* : 60) par les secteurs hégémoniques d'expressions culturelles qu'il percevait comme « populaires » et « noires ». Constatant l'absence de reconnaissance du « folklore noir », il décida de dénoncer cette « usurpation » et de lutter pour la revalorisation des contributions culturelles de la population ayant une afro-descendance à travers sa poésie.
- 10 À son retour à Lima, Porfirio Vásquez, qui travaillait au sein de la compagnie de théâtre « Pancho Fierro », aida Nicomedes Santa Cruz à intégrer la troupe. Ce dernier devait introduire les différentes scènes par des *décimas*. Le public reçut avec enthousiasme ses créations poétiques et cette expérience l'introduisit dans le monde artistique et intellectuel liménien. Dès lors, Nicomedes Santa Cruz prit part à différents groupes qui interprétaient des répertoires musicaux considérés comme noirs et *criollos*⁸. Il enregistra, dès 1957, des disques de *décimas* avec des artistes établis, dont certains étaient afro-descendants. Il débuta également une carrière de journaliste culturel en publiant un article sur la *marinera* dans le supplément dominical du journal *El Comercio*⁹. Ceci lui permit de se faire connaître, non seulement comme poète, mais également comme spécialiste des expressions culturelles de la région côtière. Cette même année 1958, il fut invité par les étudiants de l'Université San Marcos à présenter la pratique de la *décima* en Amérique latine. Ce texte fut publié postérieurement par *El Comercio*, confirmant l'autorité de sa parole.
- 11 Présent à la radio, publiant régulièrement ses articles et recevant des éloges de la part d'intellectuels liméniens pour ses poésies, Nicomedes Santa Cruz bénéficia, à cette période, d'une visibilité inédite, pour un Afro-péruvien, au sein des espaces hégémoniques de production et de diffusion du savoir. Effectivement, en 1956, soit seulement deux années plus tôt, la compagnie de théâtre « Pancho Fierro », constituée majoritairement d'artistes afro-péruvien(ne)s, avait dû affronter une interdiction de représentation au Théâtre Municipal de Lima à cause de la discrimination socio-raciale. La presse s'était raillée de ces acteurs et avait discrédité leur présence (Feldman H., 2013 : 214), montrant des représentations discriminantes parmi les élites liméniennes et de l'exclusion des artistes afro-descendants des espaces culturels officiels. De la sorte, la prompte reconnaissance de Nicomedes Santa Cruz par la sphère intellectuelle et culturelle liménienne témoignait d'un tournant notamment parce que cet auteur s'affirmait non seulement comme le représentant d'un univers culturel perçu comme côtier et populaire mais il revendiquait l'« héritage africain » au sein de ces expressions.

Revaloriser l'« Afrique » : un positionnement identitaire contre-hégémonique

- 12 L'accueil favorable au travail de Nicomedes Santa Cruz l'encouragea à créer sa propre troupe de théâtre, nommée *Cumanana*, afin de mettre en scène des « traditions noires » du Pérou. Son dessein était de faire reconnaître et de préserver des « expressions traditionnelles » identifiées à la population noire. Pour réaliser ce projet, il entreprit un travail de collecte, de recompilation d'expressions culturelles constituant (selon lui) le « folklore noir » du Pérou. En 1959, sa sœur Victoria Santa Cruz s'unit à *Cumanana* et devint co-directrice de la troupe, annonçant le début d'un « théâtre noir au Pérou » (Feldman H., 2009 : 64).
- 13 Recueillir des expressions culturelles dites traditionnelles et les réintroduire dans l'espace théâtral n'étaient pas une démarche inédite. Bien au contraire, au cours des premières décennies du XX^e siècle, des artistes liméniens appartenant à l'élite avaient déjà entrepris une démarche similaire collectant des chants et des mélodies, particulièrement auprès de « vieux noirs », pour constituer des répertoires culturels *criollos*. Toutefois si le projet de Nicomedes Santa Cruz s'inscrivait en continuité d'une histoire du « théâtre *criollo* », le poète se réappropriait de son discours.
- 14 En effet, ce projet artistique institua et symbolisa une rupture dans la construction identitaire de la population d'ascendance africaine au Pérou. Cette troupe formée d'artistes afro-péruvien(nes) et dirigée par des Afro-péruviens représenta une nouvelle expérience à travers l'identification ethnico-raciale affirmée à la fois dans la composition du groupe et au sein du discours des œuvres. Les créations artistiques (théâtre, danse et musique) de *Cumanana* incarnèrent une prise de conscience identitaire et initièrent l'émergence d'un « mouvement culturel afro-péruvien ».
- 15 En 1960, au théâtre *La Cabaña* de Lima fut inaugurée la première œuvre de *Cumanana*, nommée *Zanahary*, en référence au dieu suprême malgache. Au sein de ses *décimas*, avec ironie et humour, Nicomedes Santa Cruz dénonçait l'intériorisation des préjugés racistes par la population noire et appelait à revendiquer une fierté ethnique. Il insufflait une nouvelle position idéologique et identitaire. Symboliquement, il s'agissait d'une rupture. Le Noir devenait sujet et possédait une voix propre. Et cette voix questionnait l'adoption des valeurs et des représentations dominantes, révélait le racisme et revendiquait la dignité de leur héritage ethnico-culturel. Inspirés par le travail de la compagnie de danse de Katherine Dunham¹⁰, Victoria et Nicomedes Santa Cruz mobilisaient différents référents culturels de la « diaspora afro-descendante » (religion, instruments musicaux afro-caribéens, rituel) et l'imaginaire sur l'Afrique. Ils aspiraient à révéler l'africanité de la population noire du Pérou. Ils dénonçaient et défendaient une véritable libération de la population noire à partir de la reconquête culturelle et mémorielle de leurs « racines africaines » jusqu'alors omises¹¹. Ainsi, les œuvres de *Cumanana* souhaitaient reconnecter les noirs péruviens à leurs « héritages africains » et démontrer l'influence de ces « legs » au sein de la culture péruvienne.
- 16 Malgré un positionnement identitaire politique critiquant les représentations socio-culturelles liméniennes dominantes, la presse soutint le travail de ce groupe de théâtre. L'intellectuel liménien Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), qui avait déjà publié un article sur la poésie de Nicomedes Santa Cruz, reconnut l'apport de la troupe *Cumanana*, considérant son travail comme la première représentation publique authentique du

« folklore noir »¹². Il percevait cette expérience comme une recompilation de « vieux rythmes » réadaptés à l'actualité, qui offrait « qualité et intérêt », notamment pour reconsidérer l'influence des descendants d'Africains dans la société péruvienne (Salazar Bondy S., 1960). L'intelligentsia liménienne reçut avec enthousiasme cette nouvelle proposition artistique. De même, le public acclama chaleureusement les représentations de cette compagnie.

- 17 Face à ce succès, Nicomedes et Victoria Santa Cruz poursuivirent leur travail théâtral. Nicomedes Santa Cruz réaffirma la nécessité de réaliser des recherches de terrain, semblables à celle des ethnographes, pour recueillir des pratiques culturelles les « plus traditionnelles ». Il réalisa alors des déplacements dans les provinces de la région côtière du Pérou. Lors de son itinérance poétique en 1956, il avait découvert de nombreuses régions et des villages où demeurait une importante population afro-descendante. Il développa l'idée que les pratiques culturelles des Afro-descendants des aires rurales côtières avaient subi peu de modifications, comme si elles avaient été préservées du changement et du métissage. Elles représentaient, selon lui, un corpus traditionnel, où demeurait conservé l'héritage africain.
- 18 La reconnaissance de Nicomedes Santa Cruz comme poète et spécialiste du « folklore noir » et sa présence au sein de divers médias (radio, télévision et presse) lui permirent de publier et d'enregistrer les expressions poétiques et musicales qu'il réunissait, tout comme ses créations. Ces enregistrements réalisés et interprétés uniquement par des artistes afro-péruviens, participaient à délimiter et à identifier un corpus musical et culturel « afro ». Le travail de Nicomedes Santa Cruz et des artistes qui l'accompagnaient consolidaient les frontières de ces expressions. Elles devenaient le socle culturel sur lequel était légitimée une « identité afro-péruvienne ».
- 19 Nicomedes Santa Cruz introduisit et diffusa l'usage du terme « afro-péruvien » pour désigner la population descendante d'Africains au Pérou et ses productions socio-culturelles. Cette désignation lui permettait de valoriser l'héritage africain au Pérou et de le distinguer. Elle fut également, pour cet auteur, le symbole d'une prise de position politique avec la décolonisation de pays africains et les luttes des populations afro-descendantes, qu'il définissait comme « sa position africaniste »¹³. De cette manière, le terme afro-péruvien représentait, pour Nicomedes Santa Cruz, un projet politique identitaire local qu'il associait à « une solidarité internationale avec les mouvements noirs mondiaux »¹⁴. Cette conception se matérialisait dans ses publications et enregistrements. Ainsi, dans un recueil de *décimas* évoquant des thématiques locales, le poète dédia à Patrice Lumumba, leader dirigeant de l'indépendance du Congo, une poésie nommée *Congo libre*. Dans la première édition de l'album *Cumanana* (1964) se trouvait un symbole du *Black Power*, produisant, dans les imaginaires, une assimilation et une identification entre ces divers combats. Amalgamés au « folklore afro-péruvien » apparaissaient références historiques, symboles et créations culturelles de la « diaspora afro-descendante », reconnectant la population noire du Pérou à un ensemble d'histoires et d'expériences « afros ». Ces liens s'intensifièrent et se complexifièrent lorsque Nicomedes Santa Cruz commença à voyager et à tisser des liens avec des intellectuels et artistes afro-latino-américains.
- 20 A partir des années 1960, l'auteur se politisa fortement. Partisan de la révolution cubaine (1959), il prit conscience de porter une « charge identitaire prolétaire » (Mariñez P., *op. cit.* p. 65). Il avait été, pendant plus de vingt ans, ouvrier et connaissait intimement cette condition, qui orientait ses positions idéologiques et politiques. Ces

opinions, qu'il exprimait dans sa poésie, provoquèrent le rejet d'une partie de son public issue de l'oligarchie péruvienne (*Ibid.*, p. 67), ce qui ne limita pas son engagement. Il partit pour le Brésil en 1963, voyage qui fut fondateur. Il y rencontra et se lia d'amitié avec des intellectuels brésiliens, découvrit certaines expressions culturelles et religieuses afro-brésiliennes. Intellectuellement et politiquement, ce séjour au Brésil eut une influence déterminante. Les échanges, les liens et la reconnaissance de la part de penseurs engagés et revendiquant l'africanité au sein des cultures latino-américaines consolidaient son positionnement identitaire afro-péruvien. A son retour au Pérou, il souhaite développer son engagement militant et son discours politique.

- 21 Si les élites liméniennes ne partageaient pas les idéaux politiques de Nicomedes Santa Cruz, son projet culturel continua à recevoir l'appui des secteurs dominants de Lima. En 1964, il entreprit l'enregistrement de l'album « ethnographique » *Cumanana* considéré par l'ethnomusicologue américaine Feldman comme « son héritage musical le plus impérissable et influent » (Feldman H., *op. cit.*, p. 118). Cet album contenait des chants et des poésies accompagnés d'un livret de près de cent pages expliquant les structures rythmiques, les origines de ces genres poétiques et musicaux. Nicomedes Santa Cruz y développa notamment l'histoire de certains genres musicaux, soutenant l'existence de filiations entre les traditions afro-péruviennes et des pratiques culturelles africaines et afro-latino-américaines. *Cumanana* fut présenté par la presse comme « une anthologie du folklore noir »¹⁵ inédite non seulement par son contenu mais également par son format. Pour la première fois au Pérou, des thèmes nationaux, identifiés comme noirs, étaient présentés dans une édition de prestige (double Long Play, livret contenant paroles, explications, photographies, matériel et présentation soignés) généralement réservée à la musique européenne (opéra et musique symphonique)¹⁶.
- 22 Finalement, le poète afro-péruvien accomplit ses desseins fondamentaux : faire du folklore « une lutte pour obtenir une identité culturelle » (Mariñez P., *op. cit.*, p. 97) et mettre en valeur « l'africanité des manifestations culturelles », dont il dénonçait la dissimulation (Santa Cruz N., 2004 : 119). Il mobilisa la reconnaissance et la visibilité qu'il avait conquise pour créer un matériel culturel et un récit identitaire originaux, réintroduisant le référent originel africain pour la population noire du Pérou et démontrant son apport essentiel dans la formation de la culture péruvienne.

Réappropriation et réinterprétation de la revendication identitaire afro-péruvienne

- 23 La réception favorable à l'œuvre de Nicomedes Santa Cruz lui permit d'être une figure emblématique de la vie culturelle de cette période (1956-1970). Cependant cette reconnaissance de la part des secteurs intellectuels fut caractérisée par un certain paternalisme. Les interprétations vis-à-vis de son travail reproduisaient des représentations socio-raciales attribuées aux noirs et réaffirmaient une position subalterne au poète. L'intellectuel liménien Sébastien Salazar Bondy publia un article (1958) intitulé « Nicomedes Santa Cruz, poète naturel ». S'il complimentait la poésie de Nicomedes Santa Cruz, il l'assimilait au domaine de la nature : « Le poète naturel va vers sa forme d'expression par une gravitation spontanée, poussé par la pure nécessité communicative ». Il relevait sa fraîcheur et sa liberté pour l'identifier à une expression improvisée. De même, il la qualifiait de « simple et populaire », idée qui émanait de

l'utilisation du diminutif « *poemita* » (petit poème) qui insinuait que la production de Nicomedes Santa Cruz n'appartenait pas à la « haute littérature ». Ces propos réactivaient certains stéréotypes attribués au groupe ethnico-racial « noir » et participaient à (re)consolider l'identification, voire à la naturaliser, entre culture populaire et afro-péruvianité. Les propos de Sébastien Salazar Bondy étaient représentatifs du regard dominant sur Nicomedes Santa Cruz, considéré comme un artiste autodidacte et un penseur « non académique » (Mathews D., 2016 : 63). Cette perception participa à développer des relations ambiguës entre Nicomedes Santa Cruz et les intellectuels péruviens.

- 24 Effectivement, malgré sa participation active au sein de l'espace politique et culturel, Nicomedes Santa Cruz percevait une certaine incompréhension face à son discours identitaire et ressentait de la jalousie de la part de certains penseurs (Mariñez P., *op. cit.*, p. 69). Le partage d'idées politiques et de projets communs ne lui permirent pas d'intégrer des cercles intellectuels pourtant progressistes. Selon Ojada (*op. cit.*, p. 9), cet « isolement » témoignait de la discrimination vécue par le poète. En fait, cette ségrégation latente réaffirmait son appartenance à la marge et délimitait sa reconnaissance.
- 25 Ainsi, le soutien et la valorisation des œuvres de Nicomedes Santa Cruz ne signifiaient pas une pleine adhésion à ses positions identitaires. Bien au contraire, les critiques, bien qu'élogieuses, participèrent à affaiblir la portée militante de son projet identitaire. La dénonciation du racisme ou encore l'affirmation culturelle « afro » étaient souvent passées sous silence. En parcourant les articles sur l'expérience théâtrale *Cumanana*, nous pouvons observer cette réappropriation du propos des œuvres de cette compagnie.
- 26 Le texte de Salazar Bondy¹⁷ sur le premier spectacle de *Cumanana* attestait de l'apport de la « présence du noir (...) dans la composition ethnique nationale et son influence dans la définition de la personnalité péruvienne », néanmoins il n'évoquait pas la dimension politique et différenciatrice de la représentation de cette compagnie. L'auteur comparait Nicomedes Santa Cruz aux « anciens chanteurs *criollos* » et s'il reconnaissait la mise en scène d'un « corpus traditionnel », il ne l'identifiait pas à un héritage africain. Il affirmait ainsi que : « beaucoup de la tradition a été obstinément conservée par les gens de couleur de la ville et de la campagne, au point de constituer, comme Luis E. Valcárcel l'a noté une fois, le mode de transmission le plus tenace de nombreux traits de nette souche hispanique ».
- 27 En 1961, un article de l'écrivain et compositeur César Miro¹⁸ (1907-1999) définit Nicomedes Santa Cruz comme « le *decimista* qui portait dans sa voix les intimes accents d'un génie qui appartenait presque au passé ». Il employa des termes appuyant cette inscription historique : « vieil auteur liménien » pour définir le père de Victoria et Nicomedes Santa Cruz. En citant leurs parents, il affirmait revivre les « temps agités » de la Confédération (1839), du bandit León Escobar symboles de l'histoire du XIX^e siècle. Or, leurs parents ne vécurent pas à cette période, mais à partir de l'homonymie des patronymes entre des militaires de la première moitié du XIX^e siècle¹⁹ et la famille Santa Cruz Gamarra, il les rattachait à ce siècle passé. À travers les œuvres contemporaines de la famille Santa Cruz, l'auteur réalisait une mise en abyme d'une histoire du XIX^e siècle, où Lima apparaissait comme la ville *criolla* originelle.
- 28 Ainsi, au sein des représentations de la compagnie *Cumanana*, les groupes hégémoniques liméniens discernaient une mise en scène de leur histoire et y

retrouvaient leur tradition. Le discours identitaire « afro » était ignoré pour percevoir dans ces expériences artistiques et culturelles une reconnexion avec l'« histoire *criolla* » et montrer sa vitalité notamment parmi les pratiques de la population dite noire. Cette interprétation et cette appropriation de ce projet culturel « afro » témoignaient des questionnements identitaires de certains secteurs liméniens face à un contexte de transformations socio-culturelles de la capitale produites par la migration interne.

- 29 Depuis le début du ^{xx}e siècle, au Pérou, se développait un mouvement migratoire des aires rurales vers les villes côtières. Or, à partir des années 1940, cet exode rural s'accéléra et s'affirma. Les populations de toutes les régions du Pérou migraient jusqu'aux centres urbains côtiers. Entre 1940 et 1957, la population liménienne passa de 533 000 à 1 370 000 habitants. Ces flux migratoires générèrent l'expansion de Lima.
- 30 Si les migrants s'établissaient dans les quartiers existants de la capitale, l'intensification des vagues de migration, et le développement illimité des bidonvilles modifièrent profondément la physionomie de la ville. De la sorte, la migration interne et l'urbanisation de Lima sont considérées comme des dynamiques sociales majeures de l'histoire péruvienne du ^{xx}e siècle. Au regard des Péruviens, les flux de migration marquèrent et signifièrent une transformation définitive du « visage de Lima » (Cosamalón J., 2017 : 159). Cette migration fut interprétée par les Liméniens comme une prise de possession de l'espace liménien par la population andine (*Ibid.*, p. 166).
- 31 À partir des années 1950, s'élabora l'idée d'une transformation inévitable de Lima et de la perte définitive de la « Lima *criolla* ». La « musique *criolla* » et plus particulièrement le vals²⁰, considéré comme un genre musical populaire liménien, furent mobilisés par les élites liméniennes pour exprimer ce sentiment de disparition d'une ville où se conservaient des coutumes héritières d'une histoire coloniale (Borras G., 2010). La nostalgie pour l'« Arcadie coloniale » (Salazar-Bondy S., 2018) participa à élaborer l'image d'une Lima originelle mythifiée, sur laquelle s'érigait le discours identitaire *criollo*. Or, au sein de cet imaginaire, des représentations de la population noire avaient été élaborées.

L'imaginaire socio-culturel « *criollo* » : de la construction de l'« altérité noire » à l'instrumentalisation de « *lo afro* »

- 32 Pendant la période coloniale, dans une ville qui réunissait l'élite aristocratique la plus importante de l'Amérique hispanique (Flores Galindo A., 1991 : 19), l'esclavage urbain représenta une caractéristique du mode de vie de Lima, symbolisant le statut social et économique des individus. Selon le recensement de 1634, les Africains et leurs descendants représentaient 52.90 % de la population liménienne (Bowser F., 1977 : 411). La présence des Africains était donc une des particularités démographiques de Lima. Or, au ^{xix}e siècle, la concentration historique de la population descendante d'Africains se maintint à Lima. Ainsi, en 1876, 38.3 % de l'ensemble de la population ayant une ascendance africaine résidait dans cette ville (Stockes S., 1987 : 190). Si un projet d'homogénéisation ethnique tendit à assimiler les descendants d'Africains au groupe dit « métis », il ne limita pas la construction de représentations spécifiques à cette population qui identifiait les secteurs populaires liméniens.

- 33 Ainsi, au XIX^e siècle, dans la Lima républicaine, les secteurs hégémoniques présentaient, à travers la littérature, la presse, des textes scientifiques mais aussi la peinture ou encore photographie, le descendant d'Africain comme le représentant du « bas peuple » : indigent, analphabète, condamné aux métiers peu prestigieux socialement, irrationnel et apolitique. La production de ces images articulait condition économique, marginalisation socio-politique, attributs moraux essentialisés et les définissait comme caractères naturels de la « population noire ». La racialisation des descendants d'Africains au Pérou, à travers l'élaboration de cet imaginaire social, soutint et raffermi l'exclusion et la domination de cette population.
- 34 La construction de la Lima républicaine et sa modernisation furent alors appropriées par les autorités et les élites liméniennes qui souhaitaient légitimer leur position socio-économique. Ces groupes privilégiés développèrent des discours de distinction culturelle qui les identifiaient à l'idée de « civilisation moderne ». Ils voulaient rompre avec la « Lima coloniale » et lutter contre un héritage socio-culturel hispanisant qui freinait, selon eux, l'avènement d'une société illustrée. En contraste, immoralité et immobilisme socio-culturel endiguaient les secteurs populaires. Le Noir affecté par la pauvreté, visage de la plèbe liménienne, décrite comme une « masse immorale et dangereuse », apparaissait alors en marge de cette modernisation. Selon ces représentations, par sa condition socio-raciale essentialisée, le Noir représentait celui qui maintenait et reproduisait des pratiques d'une Lima passée. Il était considéré comme celui qui portait les vestiges d'un mode de vie hérité de l'époque coloniale. La racialisation du Noir participa donc à le distinguer socio-culturellement. À travers ces récits, les secteurs dominants liméniens élaborèrent une relation paradoxale face à ces expressions socio-culturelles. Tout en définissant les frontières de cet héritage colonial présenté comme particularisme de la ville, les groupes dominants s'en distinguaient en le reléguant aux secteurs populaires et noirs.
- 35 À la fin du XIX^e siècle, cette ambivalence se complexifia. Les élites politiques et intellectuelles liméniennes entreprirent la revalorisation de ces coutumes perçues comme surannées. Des manifestations culturelles, comme le carnaval ou les combats de coqs, autrefois dénoncées comme des marques de l'oppression culturelle hispanique, puis comme les expressions « barbares » de la plèbe, formèrent, dès lors, un « univers culturel *criollo* » original et unificateur.
- 36 Cette réhabilitation de ces coutumes par des secteurs dominants ne les dissocia pas de leur identification aux secteurs populaires notamment à la population dite noire, qui apparaissait comme celle qui conservait les expressions les plus anciennes. Sans considérer les significations données par les descendants d'Africains à leurs pratiques culturelles, elles furent réinterprétées et réappropriées comme un corpus dépositaire d'une histoire culturelle liménienne.
- 37 Réifiée et subordonnée, à Lima, l'altérité noire fut ainsi chargée d'enjeux de tradition, d'histoire et d'identité pour l'« identité *criolla* ». Ainsi, malgré l'existence d'un profond racisme, qui légitimait des relations de domination, de discrimination et de stigmatisation, des descendants d'Africains, principalement musiciens et/ou danseurs, bénéficiaient de reconnaissance officielle et d'une autorité en tant que porteurs d'expressions socio-culturelles traditionnelles. Les processus de construction de cette identité socio-culturelle de Lima, définie comme *criolla*, et de l'« altérité noire » produisirent une valorisation ambivalente des descendants d'Africains.

- 38 De la sorte, au cours des années 1940, face aux mutations sociales, les groupes dominants tentèrent de réaffirmer *lo criollo* comme identité originelle et caractéristique de Lima. Un secteur culturel et artistique issu des élites liméniennes eut alors recours aux expressions socio-culturelles considérées comme noires. En effet, pour renouer avec les formes culturelles pensées comme les plus « authentiques », cette élite artistique s'intéressa et mit en valeur des expressions culturelles dites noires. La reconnaissance et la visibilité de Nicomedes Santa Cruz s'inscrivirent au sein de ce processus de renégociation et réaffirmation des frontières identitaires de la capitale. L'histoire du poète autodidacte et sa revendication ethnique et culturelle furent finalement réappropriées pour revitaliser le corpus socio-culturel *criollo* et réactiver le rôle de la population noire comme conservatrice d'une histoire socio-culturelle.
- 39 Cette instrumentalisation du discours et du travail de Nicomedes Santa Cruz fut favorisée par la quête identitaire de l'auteur qui rejoignait celle des secteurs liméniens dominants. En effet, son engagement identitaire avait été motivé par un sentiment de perte culturelle interprétée comme conséquence des nouvelles dynamiques socio-culturelles produites par la migration.
- 40 Selon Nicomedes Santa Cruz, il était évident qu'à Lima de nombreuses traditions étaient en train de disparaître. Il soutenait qu'il avait vécu, à travers son histoire personnelle, une déconnexion du legs culturel familial. Issu d'une « famille noire » de Lima, l'habileté artistique de certains de ses aïeux était reconnue. D'ailleurs, la mère de Nicomedes Santa Cruz lui avait fait connaître, lorsqu'il était enfant, un répertoire de chants et de poésie. Sa connaissance de ces manifestations culturelles perçues comme noires n'étaient pas uniquement liée à une transmission familiale, mais elle était également attachée à son espace de vie. En effet, Nicomedes Santa Cruz reconnaissait l'importance d'avoir vécu son enfance à La Victoria, district liménien défini comme *criollo* et noir, où il fut sensibilisé à ces expressions culturelles.
- 41 Toutefois, pour des raisons de santé, sa mère cessa de chanter et de faire de la poésie et la famille déménagea dans un quartier plus métissé, menant, pour Nicomedes Santa Cruz, à un abandon progressif de ces pratiques socio-culturelles. Cette expérience personnelle de rupture culturelle lui apparut comme représentative des transformations sociales vécues par la population liménienne. Ainsi, Nicomedes Santa Cruz soutint qu'« en 1958, je réalise, soudain, que toute cette tradition dont nous avons hérité va disparaître ; que nos enfants ne vont plus s'intéresser au *fiestejo*²¹, à la *zamacueca*²², à la *marinera*, ni aux *décimas*, ni à rien ». Idéalisant la Lima de son enfance, en écho aux évocations nostalgiques des élites, il énonça qu'au cours des premières décennies du *xx^e* siècle : « Lima était une enclave, qui était plus liée aux Caraïbes qu'au reste du Pérou, parce qu'elle avait développé, pendant trois-cents ans entre des murailles une culture mulâtre. Il n'y avait pas de gens de la montagne » (Mariñez P., *op. cit.*, p. 18). De la sorte, en écho avec le discours hégémonique, il attestait de l'impact de la migration au sein de ces changements culturels (Santa Cruz N., 1982 : 98). Nicomedes Santa Cruz affirmait alors la disparition de la Lima de sa jeunesse, qui devenait « andine » (Nicomedes Santa Cruz cité dans Mariñez P., 2000 : 18) et l'oubli d'un ensemble de « pratiques noires ». Ce fut cette prise de conscience, qui l'incita à créer *Cumanana* afin de conserver ce « folklore ».
- 42 De plus, s'inscrivant, semblablement au discours dominant, dans une quête des traditions face aux transformations culturelles de Lima, Nicomedes Santa Cruz appelait à une conception dichotomique entre modernité et tradition, qui s'était construite sur

un imaginaire socio-racialisé. De la sorte, lors des mises en scène théâtrales de *Cumanana* et au sein de différentes images produites par le récit identitaire afro-péruvien, l'appartenance à une condition socio-économique pauvre était affirmée, renouvelant la centralité de l'identification entre marginalité et ascendance africaine comme signe d'authenticité culturelle. L'inscription de son travail dans cette trame narrative hégémonique réitérait le rôle de « conservateur culturel » attribué aux noir(e)s qui reposait sur la naturalisation de leurs conditions socio-culturelles et économique (faible éducation, métiers dévalorisés, appartenance aux quartiers marginalisés). De ce fait, Nicomedes Santa Cruz ne questionna pas les logiques de racialisation du descendant d'Africain, permettant aux secteurs hégémoniques d'instrumentaliser le récit afro-péruvien selon leurs intérêts mémoriels et identitaires.

Conclusion

- 43 La réappropriation du projet identitaire et culturel afro-péruvien au sein du discours *criollo* assura une visibilité sans précédent au travail de Nicomedes Santa Cruz. Le poète accéda ainsi à des espaces hégémoniques de production et de diffusion du savoir et de la culture dont la population afro-péruvienne était jusqu'alors exclue. Toutefois cette reconnaissance ne signifia pas une pleine adhésion à sa revendication culturelle. Bien au contraire, elle impliqua un constant contrôle de sa voix à travers des processus d'omission, de réinterprétation et son maintien dans les marges sociales et culturelles auxquelles étaient identifiés les noirs.
- 44 En valorisant l'œuvre de Nicomedes Santa Cruz, les élites souhaitaient raviver le rôle de porteur d'une mémoire socio-culturelle liménienne conféré aux noirs, pour réaffirmer une identité *criolla*. En effet, à Lima, l'identification de la population dite noire à une appartenance sociale marginale participa à la définir comme celle qui conservait des expressions culturelles liméniennes populaires et anciennes, qui semblaient disparaître face aux transformations sociales de la ville. Le projet de Nicomedes Santa Cruz fut donc célébré et reconnu tant qu'il participait à la revitalisation de *lo criollo*.
- 45 Si Nicomedes Santa Cruz dénonçait des rapports de domination *criolla* autour des pratiques culturelles, dont il réaffirmait les origines africaines, la mobilisation de représentations de l'imaginaire local liménien, notamment autour de l'altérité noire, maintint une ambivalence au sein du discours identitaire afro-péruvien. Cette ambiguïté permit aux secteurs hégémoniques d'instrumentaliser la figure et le propos de Nicomedes Santa Cruz.
- 46 Toutefois, malgré cette dépolitisation, par l'élite liménienne, de la parole du poète, il fit résonner ses rimes et ses chants au sein de divers espaces de pouvoir, conquérant une forme d'autorité. Ainsi, sa revendication de l'« héritage culturel noir » au sein de la société péruvienne participa à définir un corpus culturel afro-péruvien considéré comme singulier et légitime par les générations suivantes d'Afro-descendants du Pérou.

BIBLIOGRAPHIE

- Aguirre, Carlos, « Delito, raza y cultura: El desarrollo de la criminología en el Perú (1890-1930) », *Diálogos en Historia*, vol 2, 2000, p.179-206
- Aguirre, Carlos, « Nicomedes Santa Cruz: la formación de un intelectual público afroperuano », *Histórica*, vol 37 (2), 2013, p.137-168
- Arrelucea Barrantes, Maribel et Cosamalón, Jesús, *La presencia afrodescendiente en el Perú: Siglos XVI-XX*, Lima, Ministerio de Cultura, 2015
- Arrom, José Juan, « Criollo: definición y matices de un concepto », *Hispania*, vol 34 (2), 1951, p. 172-176.
- Borras, Gérard, *Chansonniers de Lima. Le vals et la Chanson criolla (Lima 1900-1936)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (PUR), 2009
- Borras, Gérard, « La musique l'espace urbain et les enjeux de la mémoire. Lima au XX^e siècle », *Amerika*, vol 1, 2010
- Bowser, Frederick, *The African Slave in Colonial Peru, 1524-1650*, Mexico, Siglo Veintiuno, 1977
- Capone, Stefania, *Les Yoruba du Nouveau Monde. Religion, ethnicité et nationalisme noir aux Etats-Unis*, Paris, Karthala, 2005
- Cosamalón, Jesús, « Los últimos esclavos. Africanos en Lima según el censo de 1860 », in Eduardo Huarag Álvarez (éd.), *Los afrodescendientes en el Perú Republicano*, Lima, Instituto Riva Agüero-P.U.C.P., 2014, p.9-44
- Cosamalón, Jesús, *El Juego de las apariencias: la alquimia de los mestizajes y las jerarquías sociales en Lima, siglo XIX*, Lima / Mexico, Instituto de Estudios Peruanos, El Colegio de México, 2017
- Delevaux, Maud, *Construire l'altérité : représentations et narratives identitaires des Afro-péruviens au sein du contexte liménien*, Thèse d'ethnologie, Université Paris Nanterre, 2018
- Durand, José, « Décimas peruanas de la guerra del Pacífico », *Revista de la Universidad Católica*, n° 6, 1979, p.79-106
- Feldman, Heidi Carolyn, « The Black Pacific: Cuban and Brazilian Echoes in the Afro-Peruvian Revival », *Ethnomusicology*, vol 49 (2), 2005, p.206-231
- Feldman, Heidi Carolyn, *Ritmos Negros del Perú: Reconstruyendo la herencia musical africana*, Lima, Instituto de Etnomusicología, IEP, 2009
- Feldman, Heidi Carolyn, « Escenificando la negritud en la Lima de mediados del siglo XX: las compañías Pancho Fierro y Cumanana », in Carlos Aguirre et Aldo Panfichi (éds.), *Lima siglo XX: Cultura, socialización y cambio*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013, p.199-234
- Flores Galindo, Alberto, *Aristocracia y plebe*, Lima, Mosca Azul Editores, 1991 [1984]
- Gómez, Luis, « Lo criollo en el Perú republicano: breve aproximación a un término elusivo », *Histórica*, vol 31 (2), 2007, p.115-166
- Gootenberg, Paul, *Población y etnicidad en el Perú republicano (siglo XIX). Algunas revisiones*, Lima, IEP, 1995

- Hobsbawm, Eric et Ranger, Terence (dir.), *L'invention de la tradition*, Paris, éd. Amsterdam, 2006 [1983]
- Mariñez, Pablo, *Nicomedes Santa Cruz. Decimista, poeta y folklorista afroperuano*, Lima, Municipalidad Metropolitana de Lima, 2000
- Mathews, Daniel, *La ciudad cantada*, Lima, Cedet, 2016
- Matos Mar, José et Carbajal, Jorge, Erasmo, *yanacón del valle de Chancay*, Lima, IEP, 1974
- Miro, César, « La familia Santa Cruz », *El Comercio*, Lima, 1961
- Oboler, Suzanne, *El mundo es racista y ajeno: orgullo y prejuicio en la sociedad limeña contemporánea*, Lima, IEP, 1996
- Ojeda, Martha, *Nicomedes Santa Cruz. Ecos de África en el Perú*, Woodbridge, Tamesis, 2003
- Oliart, Patricia, « Temidos y despreciados: Raza y género en la representación de las clases populares limeñas en la literatura del siglo XIX », in Narda Henríquez et Maruja Barrig (éds.), *Otras Piel. Género, historia y cultura*, Lima, Fondo Editorial P.U.C.P, 1995, p. 73-87
- Oliart, Patricia, « Poniendo a cada quien en su lugar: estereotipos raciales y sexuales en la Lima del siglo XIX », in Aldo Panfichi et Felipe Portocarrero (éds.), *Mundos interiores. Lima 1850-1950*, Lima, Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico, 2004, p. 261-288
- Orlove, Benjamin, « Putting Race in Its Place: Order in Colonial and Postcolonial Peruvian Geography », *Social Research*, vol 60 (2), 1993, p. 301-336
- Portocarrero, Gonzalo, *Rostros criollos del mal: cultura y transgresión en la sociedad peruana*, Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2010
- Rohner, Fred, « Centros musicales de Lima y Callao. Prácticas sociales y musicales criollas en la Lima contemporánea. El caso de la Catedral del criollismo en el contexto de los centros musicales y peñas limeños », in Carlos Aguirre et Aldo Panfichi (éds.), *Lima siglo XX: Cultura, socialización y cambio*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013, p. 267-296
- Rohner, Fred, « Literatura afro en el Perú. Nicomedes Santa Cruz y la esquividad del canon », in Eduardo Huarag Álvarez (éd.), *Los afrodescendientes en el Perú Republicano*, Lima, Instituto Riva Agüero-PUCP, 2014, p.65-83
- Salazar Bondy, Sebastián, « Nicomedes Santa Cruz, poeta natural », *La Prensa*, Lima, 1958
- Salazar Bondy, Sebastián, « Poesía, canciones y danzas negras », *El Comercio*, Lima, 1960
- Salazar Bondy, Sebastián, *Lima l'horrible*, Paris, Editions Allia, 2018 [1964]
- Santa Cruz, Octavio, *Mi tío Nicomedes*, Lima, Ediciones noche de sol, 2015
- Santa Cruz Gamarra, Nicomedes, « Ensayo sobre la Marinera », *El Comercio*, Lima, 1958
- Décimas y poemas, antología*, Lima, Campodónico Ediciones, 1971
- Santa Cruz Gamarra, Nicomedes, *La décima en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1982
- Santa Cruz Gamarra, Nicomedes, *Obras Completas*, Libros en red, 2004, tomes 1 et 2
- Santa Cruz Gamarra, Victoria, « El conjunto nacional de folklore », *Folklore: Reencuentro del hombre con sus raíces*, n° 1, 1978. p. 14-17
- Santa Cruz Gamarra, Victoria et Santa Cruz Gamarra, Nicomedes, « Malató. Programa de un espectáculo teatral », Lima, Teatro Manuel Ascencio Segura, 1961

Stokes, Susan, « Etnicidad y clase social: los afro-peruanos de Lima, 1900-1930 », in Steve Stein (comp.), *Lima Obrera*, Lima, El Virrey, 1987, Tome 2, p. 173-252

Velásquez Castro, Marcel, *Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775-1895)*, Lima, Fondo Editorial de la U.N.M.S.M, 2005

NOTES

1. Au Pérou, la présence de population afro-descendante date de la colonisation espagnole. Pendant toute la période coloniale, les colons espagnols déportèrent des Africains réduits en esclavage afin de garantir une main-d'œuvre pour l'exploitation des terres agricoles de la côte pacifique et pour le service domestique des centres urbains plus particulièrement de Lima. En 1854, l'esclavage fut aboli au Pérou.
2. En 1974, Nicomedes Santa Cruz fut reconnu comme « le poète des Amériques » par Léopold Sédar Senghor (Mariñez P., 2000 : 33).
3. Danse exécutée par les claquements des pieds.
4. D'origine hispanique, il s'agit d'une pièce poétique composée de 10 vers octosyllabiques. Les rimes, définies par le poète espagnol du siècle d'or Vicente Espinel (xvi^e siècle), sont de types abbaaccddc. La pratique de la *décima* s'étend dans l'ensemble de l'Amérique latine et plus particulièrement dans les espaces ruraux et parmi la population afro-descendante. Au Pérou, elle était d'ailleurs pratiquée de manière intensive par cette population sur l'ensemble de la côte péruvienne.
5. Nom donné à un genre musical et chorégraphique en hommage à la marine péruvienne pendant la guerre du Pacifique. Actuellement, tout en ayant des particularités régionales, cette danse est pratiquée dans tout le pays.
6. Au sujet de la formation des disciples des *decimistas*, voir Santa Cruz N. (1982 : 98-100).
7. <http://www.nicomedessantacruz.com/espanol/1925.htm> (à la rubrique Porfirio Vásquez). Peter Elmore, Federico Cárdenas, «Yo nací en olor de décimas», *Revista de la Semana*, Lima, 17 juillet 1983.
8. Le terme *criollo* (créole) désigne, dans ce contexte un ensemble d'expressions socio-culturelles caractéristiques de Lima et la région côtière du Pérou. Il est admis que ces pratiques sont héritières des expressions culturelles des différents groupes en contact (Espagnols, Africains et Indigènes) néanmoins, selon la période, l'identification entre certains legs hispaniques et « *lo criollo* » (ce qui est créole) a représenté un enjeu identitaire.
9. « Ensayo sobre la Marinera », *El Comercio*, Lima, 1 juin 1958.
10. Katherine Dunham (1909-2006), danseuse et anthropologue afro-américaine, consacra ses recherches à l'étude de l'héritage culturel des populations descendantes d'Africains. Après avoir passé dix-huit mois dans les Caraïbes, où elle avait été initiée au Vodou en Haïti, elle intégra son savoir ethnologique à ses chorégraphies, enrichissant la danse moderne de mouvements africains et caribéens. En 1940, elle fonda la première compagnie de « danses noires ». Elle fut donc une des premières figures de la valorisation des pratiques culturelles afro-américaines aux Etats-Unis et à l'étranger notamment à travers les tournées de son école (Capone S., 2005 : 91-93). En 1951, la compagnie de Katherine Dunham se présenta au Théâtre de Lima. Cette représentation marqua Victoria et Nicomedes Santa Cruz (Feldman H., 2009 :63-64).
11. Toutefois, depuis les années 1930, Fernando Romero (1905-1996), marin (Marine de guerre) et historien liménien, étudiait déjà la population noire du Pérou. Ses recherches novatrices démontraient l'apport de certaines pratiques originaires d'Afrique au sein de la culture côtière péruvienne. Nicomedes Santa Cruz ne valorisa pas le travail de Fernando Romero certainement parce que ce dernier était un « *criollo* blanc », assimilé à un univers socio-culturel hégémonique.

12. Article intitulé « Poesía, canciones y danzas negras », *El Comercio*, Lima, 16 mars 1960.
 13. Entretien de Nicomedes Santa Cruz par Axel Hesse, Lima, 1978.
 14. Entretien de Nicomedes Santa Cruz par Axel Hesse, *Ibidem*.
 15. *Expreso*, Lima, mardi 2 février 1965.
 16. Face au succès de cet album, il fut réédité en 1965 (2^e édition) et en 1970 (3^e édition).
 17. *El Comercio*, Lima, 16 mars 1960.
 18. « La Familia Santa Cruz », *El Comercio*, Lima, 27 avril 1961.
 19. César Miro faisait référence aux militaires et hommes d'État : Andrés de Santa Cruz 1792-1865 et Agustín Gamarra 1785-1841.
 20. Genre musical venu d'Europe diffusé dans toute l'Amérique. Il a été réadapté dans le répertoire *criollo* dont il est emblématique.
 21. Danse afro-péruvienne exécutée par un couple. Cette danse est emblématique du répertoire afro-péruvien.
 22. Genre musical dansé symbolique des pratiques musicales de Lima au XIX^e siècle, attribué à la population noire. Cette danse serait l'origine de la *marinera*.
-

RÉSUMÉS

« Chantre de la négritude » au Pérou, Nicomedes Santa Cruz, Afro-péruvien originaire de Lima, est actuellement considéré comme un symbole de la revendication identitaire afro-péruvienne. Cet article explore la trajectoire de cet intellectuel : sa découverte de la poésie, sa quête identitaire, sa défense et sa revalorisation du « folklore noir » et son engagement politique. En retraçant et en analysant son parcours et sa reconnaissance au sein du monde culturel et intellectuel liménien des années 1960-1970, cette étude vise à comprendre les enjeux identitaires complexes sous-jacents à la visibilité du poète. La figure de Nicomedes Santa Cruz permet alors d'éclairer le rôle symbolique de l'« identité noire », qui incarnant les marges sociales, participe, dans le contexte péruvien, à la définition de représentations culturelles hégémoniques.

« Cantor de la negritud » Nicomedes Santa Cruz, Afroperuano originario de Lima, es considerado actualmente como un símbolo de la reivindicación de la identidad afroperuana en el Perú. Este artículo explora la trayectoria de este intelectual : su descubrimiento de la poesía, su búsqueda de identidad, su defensa y revalorización del « folklore negro » y su compromiso político. Al recorrer y analizar su itinerario y su reconocimiento dentro del mundo cultural e intelectual de Lima en los años 60 y 70, este estudio pretende entender las complejas cuestiones de identidad que dificultan la visibilidad del poeta. La figura de Nicomedes Santa Cruz aclara así el papel simbólico de la « identidad negra », que encarna los márgenes sociales y participa, en el contexto peruano, en la definición de representaciones culturales hegemónicas.

Nicomedes Santa Cruz, Afro-Peruvian from Lima, is currently considered as a symbol of the Afro-Peruvian identity. This article explores the trajectory of this intellectual: his discovery of poetry, his quest for identity, his defense and revaluation of "black folklore" and his political commitment. By retracing and analyzing his journey and his recognition within the cultural and intellectual world of Lima in the 1960s and 1970s, this study aims to understand the complex identity issues underlying the poet's visibility. The figure of Nicomedes Santa Cruz thus makes it possible to reveal the symbolic role of the "black identity", which embodies the social margins

and participates, in the Peruvian context, in the definition of hegemonic cultural representations.

INDEX

Mots-clés : Nicomedes Santa Cruz, intellectuel, folklore, identité noire, Afro-péruvien, Lima

Palabras claves : Nicomedes Santa Cruz, intelectual, folklore, identidad negra, afro-peruano, Lima

Keywords : Nicomedes Santa Cruz, intellectual, folklore, black identity, Afro-Peruvian, Lima

AUTEUR

MAUD DELEVAUX

Maud Delevaux est docteure en ethnologie de l'Université Paris Nanterre et chercheure affiliée à l'IFEA (UMIFRE 17 CNRS/MAEDI-USR 3337 América latina) et au LESC (UMR 7186, CNRS/Université Paris Nanterre). Elle est l'auteure d'une recherche sur les processus de construction des représentations et des narratives identitaires de la population afro-descendante du Pérou.
maudelevaux@gmail.com