

# Attention! Un diable peut toujours en cacher un autre: À propos de l'introduction des images de l'enfer chez les Indiens de l'Altiplano bolivien

Thérèse Bouysse-Cassagne\*

## *Aux arachnées de Dante*

Dans les Andes, le diable fut, bien entendu, l'un des acteurs principaux des images et des danses d'une évangélisation qui postulait a priori la convergence des cultes idolâtres et des intentions démoniaques. On peut donc considérer qu'il n'y a guère de différence entre l'attitude développée par l'Église en Espagne lors des procès inquisitoriaux de celle qu'elle eut à l'égard des Indiens. Dans l'*Édit de la Foi* figurait en effet, une clause relative au monde diabolique métropolitain qui concernera également celui des Andes "... y que tengan o hayan tenido familiares invocando demonios y hecho cercos, preguntandoles algunas cosas y esperando respuestas dellos. O hayan sido brujos, brujas o hayan tenido pacto tacito o expreso con el demonio" (Monteserin, dans Redondo, 1996: 132). Rien cependant n'irait de soi dans la réalité, car si les missionnaires rencontrèrent le démon dans les Andes ce n'est pas tant parce qu'il y apparaissait effectivement que parce qu'ils venaient d'Espagne l'y chercher. Était-il à l'intérieur des idoles ou peint sur les tableaux des églises, et le "diable au corps" était-il le fait des danses indiennes (*taquis*) ou des *diabladas* espagnoles?

Pour comprendre comment les curés d'Indiens parvinrent à introduire les images de l'enfer chré-

tien dans les consciences, il faut tenir compte non seulement de la complexité de leur démarche mais aussi des divers contextes dans lesquels se déployaient les arts de la mémoire des deux parties en présence, de leur capacité d'adaptation et de rencontre, de leur faculté à engendrer des images nouvelles et de considérer qu'il y a là une série de processus créatifs et évolutifs d'une infinie complexité (Bouysse-Cassagne, 1985).

## Une pastorale de la peur

À partir de quelles images les Indiens allaient-ils pouvoir se représenter ce lieu particulier qu'était l'enfer? Serait-il conforme aux représentations peintes ou sculptées du Moyen Âge européen ou du XVI<sup>e</sup> siècle? Quelles images de l'enfer les évangélisateurs allaient-ils introduire sur l'Altiplano? Celles des *Contemptus Mundi*, de saint Ignace, de sainte Thérèse, des catéchismes espagnols, pour n'en citer que quelques-unes?

Forts d'un néojoachimisme qui "relie l'obsession du nouveau monde et sa conversion à un souci angoissé du salut" (de Courcelles, 1996: 223), les évangélisateurs divisaient l'histoire de l'humanité en trois temps qui débouchaient sur un Jugement Dernier fixant inexorablement les limites de la cité de Dieu et celles de la cité du diable. La réécriture chrétienne de l'histoire indienne était donc inséparable de l'eschatologie, et les quatre *novisimos* (mort, jugement, enfer et paradis) constituaient la

\* Directrice de Recherches au CNRS (CREDAL).



Dans l'Enfer de Carabuco, comme dans celui de Caquiaviri (1739), ou de Huaru (1770-1840) peint par Escalante, le dragon aux mâchoires ouvertes, le monstre "dévoreur insatiable de toutes choses" (Évangile apocryphe de Nicodème) est bien là. Il l'est également à Curahuara de Carangas (1608) et à Potosí. Au fantôme de dévoration omniprésent, vient s'ajouter tout l'éventail des peines. Sadisme et pitié se mêlent.

"Ay que de mi que ardiendo que, ay que no pueden sacarme, ay que dolor tanazedo, ay que por siempre he de arder, un ay a quien corresponde, ay que no espero aliviarme, ay que pude ya no puedo, ay que no hay quien volver, ay que grito y me responde ay que a Dios nunca a de ver" (texte écrit à Caquiaviri).

Pierre angulaire de toute la pastorale missionnaire. Aussi les peintres furent-ils tout particulièrement conviés à représenter les images des fins dernières, auxquelles on attribuait des pouvoirs didactiques "... y a cada iglesia haya un juicio pintado y allí se muestre la venida del Señor al juicio, el cielo y el mundo y las penas del infierno" (Guaman Poma, 1980).

Les croyances indiennes concernant la mort étaient incompatibles avec celles des chrétiens: si vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle Avendaño rappelait aux prêtres l'obligation qui leur était faite d'assister les Indiens à l'agonie, c'était parce qu'ils étaient concurrencés par les "ministres diaboliques" et que les Indiens pratiquaient encore leurs rites d'antan. (Avendaño, 1649 [II]: 230).

Le sermonnaire du *Catecismo del Tercer Concilio* de Lima, enseignait tous les signes de la fin du monde qui figurent dans l'Évangile de saint Matthieu: prêche de l'Évangile à toutes les nations, signes dans le ciel, la mer et la terre, guerres, faim, morts, apparition de l'Antéchrist. Et c'est pour cette raison sans doute que,

... une Adoration de l'Antéchrist figure dans l'une des églises les plus importantes de l'altiplano bolivien, à Caquiaviri, et que lors d'une extirpation d'idolâtrie qui eut lieu à Conchucos en 1656 dans le Pérou Central, un des Indiens mis en cause par un extirpateur, répondait spontanément que le Guari, géant barbu, dieu créateur et héros culturel fondateur d'*ayllu* vivant sous terre était en réalité l'Antéchrist (Duviols, 1979: 163).

Certaines de ces images, sans doute parce qu'elles avaient tout autant pour les évangélistes que pour la société andine en crise une fonctionnalité immédiate, furent plus rapidement adoptées que d'autres. Ainsi donc, les vieilles images chrétiennes nées avec les frères mineurs envoyés chez les Tatars, développées au XIII<sup>e</sup> siècle par Roger Bacon —le prophète de l'Antéchrist de Mongolie—, qui portaient l'empreinte de lointains enfers asiatiques et concordaient avec les prophéties de la Sibylle, de Merlin et de Joachim de Fiore, renaissent en Amérique.

Mais les images de l'Antéchrist avaient-elles jamais quitté le sol espagnol?

Si au VIII<sup>e</sup> siècle le Beato de Liebana affirmait que le roi vandale Genséric, *azote de la cristiandad*, était l'Antéchrist, plus tard, au XV<sup>e</sup> siècle (1496), les juifs et leurs erreurs seront stigmatisés dans le livre de Martínez Dampiés intitulé *El libro del Antichristo con la Epistola de Rabbi Samuelis contra Judaeorum errores*. Pendant la lutte entre catholiques et protestants aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, l'Antéchrist permit aux uns de représenter Luther et aux autres le Pape (Caro Baroja, 1995: 345). Et malgré l'interdiction faite sous le Pape Léon X par le Concile de Latran et la bulle *Supernae Majestatis* d'annoncer la venue de l'Antéchrist et le Jugement Dernier, en Espagne comme en Amérique, les sermons cultivèrent les images apocalyptiques et ne se privèrent d'exploiter un genre aux effets faciles et assurés. Vandale, juif, hérétique et maintenant idolâtre, l'Antéchrist était indispensable pour penser son contraire.

Un atlas catalan du XIV<sup>e</sup> siècle, appartenant à la bibliothèque de Charles Quint, qui faisait figurer les tribus dévastatrices du Tatar près de l'Himalaya dans les Monts Caspis, inscrivait dans sa légende: "le grand seigneur prince de Gog et Magog. Il viendra au temps de l'Antéchrist avec une nombreuse suite" (Baltrusaitis, 1981: 184-185).

Le mythe survivait à son époque; il continuait à se répandre dans les terres des atlas et des cartes et, au delà, dans celles du Nouveau Monde. Figure qui représentait l'idolâtrie, figure de l'utopie millénariste, incarnation de Belial, le Prince des Ténèbres, auquel l'Antéchrist fut si souvent identifié, atteignait les Andes. La fable millénariste se propageait en même temps que celle de l'utopie d'une évangélisation primitive construite à partir d'autres figures orientales, celles de saint Thomas et de saint Barthélémy (Bouysse-Cassagne, 1998: 162).

Le catéchisme liménien calculait, bien entendu, l'âge de la terre, l'évaluant à 5 000 ou 6 000 ans, fixant par là-même la fin du monde. Et c'est sans doute parce qu'ils divisaient le temps en cycles s'achevant par des bouleversements cosmiques (*pachacuti*) que les Indiens n'eurent pas de difficulté à assimiler l'idée du Jugement Universel. À tel point que le mot *juicio*<sup>1</sup> remplit aujourd'hui encore le rôle de marqueur entre deux temporalités tout en conservant une partie des fonctions dévolues au monde sens dessus-dessous du pachacuti (O. Harris, 1987: 96).

Je tiens cependant à faire remarquer que cette conception cyclique du temps n'était pas, pour les Indiens, pure métaphysique, comme on l'entend trop souvent, mais qu'elle passait par une mémoire

du corps, et que certaines chorégraphies mettaient en scène le tremblement de terre, symbole du changement cosmique du pachacuti. Le corps devenait alors le dépositaire de la mémoire et de l'histoire. En effet Guaman Poma mentionne une danse des Collas au cours de laquelle les danseurs sautaient et martelaient le sol rapidement afin d'imiter la terre quand elle tremble, bascule et que l'inframonde s'apprête à prendre la place du monde des vivants (Albo, 1995: 30).

Bien que combattue par les évangélisateurs, cette mémoire-là, qui par la voix, le rythme, la cadence, mettait en scène des images et du sens, fut l'une des plus lentes à disparaître<sup>2</sup>. En réalité, l'Église eut, à l'égard de ces rites, deux attitudes. D'une part, les édits et constitutions que les *visitadores* laissaient dans les villages indiens les interdisaient; d'autre part on tenta d'en faire bon usage en les insérant dans les rites catholiques comme le préconisait saint Grégoire; c'est en conformité avec les recommandations de ce dernier que le jésuite Acosta écrivait:

*Procurar que sus fiestas y regocijos se encaminen al honor de Dios y de los santos que los caciques principales y sus indios o las yndias sus propios hijos legitimos que dansen y hagan taquies y huyalla con uaco [...] danzas de españoles y de negros y otras danzas de los yndios an de dansar delante del santissimo sacramento y delante de Virgen María y de los sanctos e las fiestas pasquas y fiestas de las yglesias de otras fiestas que lo manda la Santa Madre Iglesia.*

Plus que les images peintes, les techniques du corps indigènes offraient des points de convergence immédiats —quoiqu'ambigus— avec le théâtre religieux espagnol. Et les jésuites (qui connaissaient, après leur expérience dans les colonies portugaises de l'Inde, l'efficacité de ce théâtre d'évangélisation) exportèrent leur savoir-faire en Amérique. Tant et si bien que les diabladas actuelles, des Andes et du Mexique, constituent les restes des intentions propagandistes des évangélisateurs, à l'instar de celles du Levant espagnol ou de l'ancien royaume de Grenade, qui subsistent encore, là où vivaient les plus grandes masses de morisques en voie d'assimilation. Ce théâtre religieux, se fondait sur de vieux *autos sacramentales* joués en Espagne, et au fil du temps des formes de dialogue plus banales et mieux adaptées au contexte américain vinrent se substituer au style primitif des œuvres espagnoles (M. Bataillon, 1949)<sup>3</sup>.

Mais, même lorsque les idées chrétiennes et les concepts andins convergèrent —et c'est en partie le cas du juicio et du pachacuti— leur syntaxe et leur grammaire (c'est à dire leur expression et les symboles qu'elles mettaient en jeu) furent souvent différentes. Aussi faut-il prendre en compte cette confrontation de registres lorsque l'on entend étudier les processus de syncrétisme. Car, c'est en partie la variété des registres qui dictera la multiplicité des stratégies et leur complexité, un même sujet pouvant être adopté ou syncrétisé dans la peinture sans l'être obligatoirement dans la danse —ou inversement. Et si l'on prend pour exemple l'enfer, cette segmentation contredit une vision trop univoque du syncrétisme, de la survivance ou de l'adoption, car c'est toute une mosaïque, composée de pièces non jointives et parfois antagonistes, de pratiques et de représentations, qui a pu se constituer à partir d'un même concept chrétien et dans un même mouvement.

### La résurrection des morts

Le culte aux morts, tel que les Indiens le pratiquaient, mettait —et met encore de nos jours— expressément en doute le dogme fondamental de la Résurrection: "... creen que las animas de los difuntos andan vagueando y tienen necesidad de comida y bebida y ropa por la hambre y sed y frio que pasan" (Arriaga, *Catecismo del Tercer Concilio*). À tel point que Polo de Ondegardo soulignait l'impossibilité pour les Indiens de comprendre ce que les évangélistes leur enseignaient, et qu'il y avait là une sorte de seuil ne permettant pas d'intégrer le message chrétien: "*de que los cuerpos hubiesen de resucitar con las animas nunca lo entendieron*" (Errores y supersticiones)<sup>4</sup>.

Cette impossibilité à nier une tradition liée au culte des morts, à comprendre et à intégrer le message chrétien qui la récusait, démontre à quel point le syncrétisme est difficile à mettre en œuvre puisqu'il est toujours fondé sur une réfutation partielle de la tradition et sur une adoption également partielle de la nouveauté. Il constitue donc à proprement parler un véritable travail psychique et c'est de ce travail, effectué à propos des images de l'enfer dont il sera ici question.

Pour les Indiens du Collao, les âmes des morts, qui enduraient des peines de froid, de faim et de feu, rejoignaient le volcan Coropuna sur la côte Pacifi-

que et le lac Titicaca (désigné sous le nom de Puquina Pampa) ou erraient parmi les vivants. Les ancêtres morts (*malqui*), faisaient l'objet de cultes liés à la germination et à la fécondité de la terre et des mines (Bouysse-Cassagne, 1998: 69-111).

En réalité, le temps calendaire (avec l'alternance de la saison des pluies et de la saison sèche, de la germination et de la fécondité) s'ordonnait autour du culte aux morts. Il en allait de même pour l'espace, car les monuments funéraires servaient fréquemment de marqueurs spatiaux. Les *huancas* (pierres) étaient chargées de représenter les *huaris* fondateurs des ayllus (ceux qui furent assimilés à l'Antéchrist à Conchucos).

De la même façon que les malquis plongeaient leurs racines sous terre, les huacas, images et répliques du mort sur terre, tournées, du côté du soleil levant regardaient vers le monde d'en-haut [...] l'âme du mort visitait alors la pierre, la chevauchait, s'en emparait et répondait aux prêtres qui les consultaient comme des oracles (P. Duviols, 1979: 165).

Les pouvoirs des huancas étaient donc bien supérieurs à ceux des images chrétiennes car les malquis (ou *camaquen*) étaient considérés comme les forces animantes (*camay*) des sociétés humaines et de la nature.

Ce culte des morts, parallèlement à celui des idoles, allait être l'objet de toutes les "sollicitudes" des évangélistes, non pas seulement, comme il a été écrit trop souvent, parce qu'ils voyaient en lui un culte démoniaque, mais bien parce que son abolition pouvait engendrer la déstructuration des sociétés andines.

Aux yeux des Indiens, dans un premier temps du moins, le dogme de la résurrection resta lettre morte et le pouvoir des images chrétiennes qui concurrençait le pouvoir des huancas et des malquis, contesté. J'en veux pour preuve le dernier conseil donné par Manco Ynca dans sa retraite de Vitcos à ces sujets:

... os diran que adoreis a lo que ellos adoran, que son unos paños pintados, los quales dizen que es Viracochan que le adoreis como a guaca el qual no es sino paño... porque como beis las vilkas hablan con nosotros y al sol y a la luna bemoslos por nuestros ojos y lo que esos dizen no lo vemos bien.. por fuerza o por engaño os an de hazer adorar lo que ellos adoran quando mas no pudieredes, hazedlo delante dellos y por otra parte no olvideis nuestras xerimonias ... (Ynstrucion del Ynga don Diego de Castro Titu Cusi 1570: 27).

Comble de l'ironie, ces paroles proférées par l'Inca renvoyaient mot pour mot la balle aux évangélistes, reprenant à leur compte celles du Christ à l'égard des incroyants:

... los ydolos y simulachro de los gentiles son de oro y plata, de cobre, de piedras y maderos, fabricados, y obrados por la mano de los hombres. Tienen boca y no hablan, ojos y no ven, oydo y no oyen, no huelen aunque tienen nariz. Y teniendo manos no palpan, y teniendo pies no andan ... (J. de Oré, 1992 [1598]: 222).

Mais pour comprendre le dernier message de Manco, il faut se rappeler que le rôle de la peinture —comme celui de l'écriture— occidentale fut, dans les Andes, fondamentalement différent de celui qu'elles jouèrent au Mexique. Dans les Andes, les techniques occidentales instaurent, de fait, un nouveau type de relation aux objets. En rompant radicalement avec la matérialité de ceux-ci, elles introduisaient une relation beaucoup plus neutre avec le support, ce qui n'était pas le cas à l'époque préhispanique, où tissus, orfèvrerie et plumes tiraient leur sens de leur matérialité même (Bouysson-Bey, 1997: 115). Aussi, c'est au premier degré qu'il faut entendre les remarques de l'Inca.

On comprend mieux par conséquent que, lorsque les gens de Conchucos assimilent leurs morts à l'Antéchrist, ils ne font pas que répéter un cliché adopté des évangélistes; ils énoncent à proprement parler l'existence d'un contre-pouvoir qui se situe du côté de leurs morts et de leurs huacas et qui, dans cette société de l'oralité, s'exprime comme un pouvoir de parole et d'échange avec les vivants<sup>5</sup> —celui qui est précisément dénié aux images<sup>6</sup>. Aussi, comme il sera dit plus loin, les figures des ancêtres continueront-elles à exister comme figures transcendantes, bien que sous l'effet de l'évangélisation, elles soient en partie rabattues sur l'image du démon.

Le *Catecismo menor* et le *Catecismo mayor del Tercer Concilio* (1584-1585) qui débutaient par un préambule intitulé *Errores contra la Fe* contenant les textes d'Arriaga et de Polo de Ondegardo, déjà cités, établissaient clairement les points de la foi chrétienne relatifs à la mort. Elle apparaît dans ce texte<sup>7</sup> comme une peine (non comme un châtement) due au péché originel qui affecte tous les hommes. L'âme est immortelle et immédiatement après la mort, elle est amenée par les anges devant le Christ, la sentence est alors prononcée. Ainsi, le Jugement

Dernier est un examen, au cours duquel saint Michel pèse les âmes<sup>8</sup>.

On retrouvera cette image de la pesée des âmes sur une peinture murale du *Jugement Dernier* de l'église de Curahuara de Carangas (1608-1722), d'une facture assez conventionnelle, qui confirme une vieille ascendance médiévale. On peut également y voir un Christ en majesté assis sur un arc-en-ciel (que l'on retrouvera d'ailleurs dans le *Jugement* peint par Holguín à San Lorenzo de Potosí, 1708). Contrairement au Mexique où, comme l'a démontré Gruzinski (1990), les peintures des *tla-cuilos* "... s'adaptèrent à la situation coloniale tout en continuant à véhiculer des messages anciens", celles des Andes resteront très proches des images de la Renaissance ou du Moyen Âge; c'est particulièrement le cas des images du Jugement et de l'enfer sur l'Altiplano, dont la plupart d'ailleurs ne furent pas peintes par des artistes indigènes.

### L'indicible et l'impensable

Si pratiques et croyances amérindiennes étaient l'œuvre du démon, il ne fut en rien aisé d'ouvrir une brèche, ne fût-ce que linguistique, dans les croyances indiennes, d'autant que c'est dans les langues autochtones que des équivalences aux termes 'jugement', 'diable', 'péché', 'enfer' devaient être trouvées. Même en forçant les mots, un immense décalage exista entre les termes chrétiens et les notions véhiculées par la terminologie *quechua* ou *aymará* utilisée pour les traduire.

C'est le terme *supay* (qui désignait en *quechua* 'l'âme du mort' et que Bertonio appelle également 'ombre' ou 'fantôme') qui fut choisi pour traduire 'diable' dans les langues missionnaires<sup>9</sup> (Taylor, 1980: 10). En *aymará*, c'est également *supay* qui fut utilisé lors de l'évangélisation alors, que dans cette langue, *hahuari*, terme beaucoup plus proche de *huari* ('ancêtre'), désignait jusqu'ici l'âme du mort. À la lumière de ces faits linguistiques, on comprend mieux l'impasse conceptuelle dans laquelle se trouvaient les Indiens et leur impossibilité d'accepter la résurrection. Sans doute est-on en droit de penser que les évangélistes auraient pu, comme il le firent dans d'autres cas, conserver le vocable espagnol *diablo*, ou forger un néologisme, sans chercher un équivalent dans les langues indiennes; mais ce serait sans compter avec leur désir d'en finir avec le culte des morts et avec les "ministres diaboli-

ques”, leurs rivaux les plus immédiats, ceux qui savaient faire parler les huacas.

On remarque cependant, que sous la rubrique ‘diable’, les dictionnaires aymará et quechua distinguent le diable proprement dit du *demonuelo* ou *diablillo* qu’ils assimilent à l’*espantajo* ou à la *máscara*. Procédant par analogie avec leurs propres rites, ceux des diabladas avec les masques portés lors des fêtes religieuses, les évangélistes diabolisaient dans un même mouvement le culte des ancêtres et les images véhiculées par les rituels dansés et chantés des anciens taquis (Estenssoro, 1992: 359).

Pour désigner l’enfer, en quechua et en aymará, les missionnaires choisirent respectivement *ucupacha* et *mancapacha*, termes qui évoquent ce qui est secret et sous le monde intermédiaire constitué par la Terre.

Or ces deux univers étaient inséparables dans une conception indienne où vivants et morts entretenaient de constantes relations. Ces termes autochtones qui se limitent à suggérer la profondeur (celle des grottes ou des rivières) ne prenaient pas en compte la longueur et la largeur de l’enfer qui constituent ses deux autres dimensions<sup>10</sup> dans les *Exercices spirituels* de saint Ignace. En conséquence, le *Catecismo del Tercer Concilio*, qui est à la base de tout l’enseignement religieux dans les Andes, et qui fut fort influencé par les jésuites, qui le rédigeaient dans sa presque totalité, développait des images du monde infernal que les vocables aymará et quechua ne parvenaient pas à exprimer à eux seuls. Il y avait donc un déficit de sens du côté de la terminologie employée par les missionnaires qui rendait l’enfer difficilement compréhensible et que seules les descriptions, les métaphores et les images pouvaient essayer de combler.

L’enfer est présenté dans le catéchisme, comme un lieu situé dans les profondeurs de la terre “*todo oscuro y espantable*”, où l’homme endure des milliers de tourments: feu, supplice, obscurité, cris, pleurs, plaintes, visions d’horreurs, fiel, odeurs insupportables, et le pire de tous les châtimement, le châtimement éternel. Ou comme il est écrit: “... *gemir llorar, gritar rabiar y siempre arder*”. La vision de l’enfer est par conséquent beaucoup plus proche de celle de saint Ignace que de celle des confessionnaires espagnols de la même époque<sup>11</sup>. Mais en même temps que l’on décrit les peines de feu, de froid, de soif et de faim des condamnés, on se rapproche, sans le vouloir, des images de la mort indienne, celles de Puquina Pampa et du volcan Coropuna, elles-mêmes

si voisines des premières images chrétiennes de l’enfer —celles des bouches de feu des volcans de la Méditerranée italienne— (Bouysse-Cassagne, 1998).

Le lexique colonial retint pour désigner le mot péché le terme *hucha*. Comme l’a démontré G. Taylor, ce mot correspond en quechua à un registre qui n’a rien à voir avec celui de la faute individuelle. Il exprime la non-observation des règles et des rites (qui a pour conséquence la mort ou la maladie du coupable ou de ses proches) (Taylor, 1987: 29-30). Il convient toutefois de considérer qu’à partir du moment où le péché devenait individuel et où les rites collectifs (*taquis*) étaient taxés d’idolâtres, l’enfer chrétien pouvait, du moins théoriquement, être pour les évangélistes un excellent moyen de déstabilisation de la société indienne.

Comme on l’aura compris, faire surgir des images du diable et de l’enfer de l’imagination des Indiens (celle-ci étant, selon le terme de Loyola, la faculté de se représenter des images) constituait malgré tout une tâche malaisée. Pour les aider, le catéchisme passe en revue les péchés et applique une peine spécifique à chacun d’entre eux: pour les ivrognes “*alli pasareis crueles tormentos y sed ravisosa como perros*”; pour la luxure, “*el alma sera asada en las brasas del infierno, como se quemaron las de Sodoma y Gomorra*”. Si les idolâtres, les ivrognes, les concubins n’encourent que des châtimements corporels, c’est sans doute parce que l’on supposait que la peur des souffrances (peines de sens) était plus à même de convaincre les Indiens que l’évocation trop abstraite de la peine de dam, relevant d’une souffrance morale. Présente dans les catéchismes espagnols, celle-ci fut, je le pense, intentionnellement omise dans les Andes si bien que se retrouve déniée implicitement aux Indiens toute forme de souffrance interne —regret, tristesse, solitude, absence—, afin de privilégier les supplices et les images édifiantes, celles qui ne s’adressent qu’à l’intelligence du corps<sup>12</sup>.

Les sermons se chargeaient aussi de mettre en scène à travers toute une série d’*exempla* les tourments de l’enfer; les prédicateurs, notamment les jésuites, faisant preuve d’emphase comme le recommandaient les traités d’oraison espagnols<sup>13</sup>. La présence physique obsédante du diable (alors que celui-ci se doit théoriquement d’être absent de l’enfer qui n’est que le vide de Dieu) deviendra manifeste dans la peinture de l’enfer de Caquiaviri où des centaines de diables à queue et à cornes menacent, enchaînent, tenaillent, écrasent, torturent les con-

damnés, ou dans celui de Potosí où le Malin se fait dragon et diable à tête de coq et à la longue barbe. Et bien que la XXV<sup>e</sup> session du Concile de Trente ne traitât pas du purgatoire, ce dernier fut mentionné dans la quatrième partie du *Catecismo mayor* ainsi que dans le sermonnaire. Les tourments qui y sont endurés sont une réplique de ceux de l'enfer, mais ils sont temporaires; au demeurant, c'est un même terme, *manquhue pacha*, qui désigne le purgatoire et l'enfer. Et c'est, cette fois-ci, une image brûlante et familière aux populations de l'Altiplano qui permet de se le représenter, puisqu'il est dépeint comme le four où le feu purifie le minerai d'or ou d'argent.

### Peindre l'enfer

Mais, l'enfer des catéchismes et des sermons ne pouvait construire à lui seul l'angoisse et la peur indienne. Pour que les mots deviennent compréhensibles, il fallait en installer les images au sein même des églises. Une fois les pratiques rituelles et les coutumes indiennes répertoriées comme idolâtres, elles seraient assimilées aux sept péchés capitaux et à leurs images. C'était pourtant sans compter, une fois encore, avec l'ambiguïté fondamentale des représentations picturales.

Ainsi, dès le début de l'évangélisation, les jésuites choisirent-ils de faire peindre dans la première église qu'ils bâtirent au Cuzco<sup>14</sup>, le thème des fins dernières:

*... y ha avido notables mudanças y conservaciones de yndios con la consideracion de juicio y gloria y penas de los condenados que esta todo pintado por las paredes de esta iglesia y capilla y particularmente con las penas y castigos que en el infierno tienen los vicios y pecados de los yndios que estan alli bien dibujados por sus especies y diferencias (Gisbert, 1977: 91).*

En œuvrant de la sorte, l'ordre de saint Ignace se situait dans le droit fil d'une conception instrumentale de l'image qu'il avait mise en œuvre à partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et qui estimait que la vision effroyable de l'enfer était, plus que tout autre, apte à réveiller les consciences<sup>15</sup>.

Ces enfers andins n'ont rien à voir avec les illustrations des *Imágenes de la Historia Evangélica*, l'œuvre classique du jésuite majorquin Jerónimo Nadal (1593), qui définissait le modèle des images

de la Contre-Réforme. Et, alors même qu'en Espagne dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle on assiste à un certain retrait de la représentation de l'enfer, dont on considère qu'elle dévoie le regard, les Indiens seront amenés à reconnaître dans les images de l'Altiplano tous les supplices et les peines des damnés. Ici, à nouveau, l'image remplissait sa fonction "d'écriture des illettrés", selon l'expression de Grégoire le Grand. Elle permettait mieux que les mots des catéchismes la connaissance de la foi. Moyen d'enseignement des mystères, elle restait fidèle à sa vocation médiévale. Mais en définitive, plus qu'une illustration de réalités tangibles, les images andines sont une mise en scène convenue des archétypes du péché car rares, il faut le dire, sont les images de l'enfer où les Indiens sont représentés.

Le thème des vices et des vertus, grandement exploité dans la peinture andine, remonte à une tradition iconographique fort ancienne en Espagne, où dès le V<sup>e</sup> siècle, un auteur chrétien, Prudence, entreprit de rédiger un livre qui, sous le titre de *Psychomachie*, décrivait la lutte des vices et des vertus. Les illustrations de cet ouvrage qui circulèrent pendant tout le Moyen Âge<sup>16</sup> (A. Grabar, 1994: 328) à l'instar des peintures mozarabes du Beato de Liebana (X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècle) — dont certaines constituent, comme on l'a vu, des commentaires de l'eschatologie ou de l'Apocalypse — influencèrent constamment les œuvres romanes et gothiques occidentales. Il ne faut donc pas chercher d'innovations thématiques dans les peintures du Jugement Dernier ou de l'enfer dans les Andes, mais bien la continuité d'une tradition ibérique fort ancienne qui fournit des ouvrages et des représentations iconographiques de référence.

Les grandes œuvres picturales andines sont tardives, mais non dépourvues du caractère édifiant souhaité dès les prémisses de l'évangélisation; si elles répondent à des stéréotypes, c'est du côté de la tradition médiévale espagnole et des expressions les plus fantastiques de l'art européen, celui de Jérôme Bosch, qu'il faut les chercher. L'influence du Flamand fut considérable en Espagne, on le sait, car non seulement Marguerite d'Autriche, régente des Pays-Bas, possédait une *Tentation* de ce peintre, mais Philippe II lui-même était fasciné par ses tableaux (Bouysse-Cassagne, 1998: 535).

Quand López de los Ríos peint l'*Enfer* de Carabuco (1684) ou le *Jugement Dernier*, la porte d'entrée de l'habitable souterrain est la gueule du féroce ravisseur qui saisit entre ses crocs des proies humai-

nes. Dans l'*Enfer* de Carabuco, comme dans celui de Caquiaviri (1739), ou de Huaro (1770-1840) peint par Escalante, le dragon aux mâchoires ouvertes, le monstre "dévoreur insatiable de toutes choses" (Évangile apocryphe de Nicodème) est bien là. Il l'est également à Curahuara de Carangas (1608) et à Potosí. Au fantasme de dévoration omniprésent, vient s'ajouter tout l'éventail des peines. Sadisme et pitié se mêlent.

Partout c'est l'enfer, salle de torture, laboratoire de la douleur du corps, qui est donné à voir dans de multiples scènes compartimentant l'espace de très grands tableaux ou de peintures murales qui occupent souvent tout un bas-côté de l'église. Parfois de courtes inscriptions en castillan ou en latin servent à commenter les péchés, paroles attribuées aux torturés, exclamations, ou encore banderole qui se déploie de part en part du tableau (comme à Huaro et à Caquiaviri) et qui fait résonner la longue plainte du condamné qui parcourt l'église. La voix alors dilate l'espace, prolonge la douleur des corps et permet de percevoir l'éternité du temps:

*Ay que de mi que ardiendo que, ay que no pueden sacarme, ay que dolor tanazedo [sic] ay que por siempre he de arder, un ay a quien corresponde, ay que no espero aliviarme, ay que pude ya no puedo, ay que no hay quien volver, ay que grito y me responde ay que a Dios nunca a de ver.* (Texte écrit à Caquiaviri.)

Chaudrons, grils, roues, serpents dévorateurs animent les scènes, et c'est sur le bruit de fond de ces machines infernales éternellement en mouvement que se détache la voix humaine. Mais, une fois encore, l'inventaire des instruments de torture ne fait preuve d'aucun exotisme, il est le même que celui des visions de sainte Thérèse et des représentations xylographiques du XV<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>.

Le péché et son châtement sont peints dans des vignettes qu'illustrent de courtes scènes de type *costumbristas*, comme au théâtre. À Caquiaviri, les trompettes des diables soufflent dans les oreilles du *músico deshonesto*; on arrache la langue du *murmurador mentiroso*, pendant que le *regalón perezoso* vomit, que le *blasfemador* est châtié, le *goloso* embroché, le *soberbio* pendu à l'envers...; tandis qu'à Curahuara, un diable barbu aux pieds de reptile fait tourner la roue des sept péchés —*pereza, envidia, gula, ira, lujuria, avaricia, soberbia*—, mouvement perpétuel du mal, éternité de la douleur.

Entre les corps convulsés des suppliciés, toute la panoplie des monstres et des chimères se déploie: à

Caquiaviri, des diables aux ailes de chauve-souris, des animaux fantastiques, mi-oiseaux mi-humains, des hommes-troncs tiennent dans leur bouche une queue serpentiforme, comme dans les arbres de vie dérivés des miniatures orientales<sup>18</sup>. À Potosí il y a des diables à tête de bouc; un monstre (la colère) à tête de cochon, aux oreilles d'âne et aux crocs acérés; un autre (l'envie) la tête couverte d'un masque d'où s'échappent des serpents...

Comme au Mexique, et sans doute pendant plus longtemps encore, la peinture andine fut l'adjuvant nécessaire à la prédication post-tridentine. L'Église andine du XVI<sup>e</sup> siècle, comme l'Église primitive en rupture avec le polythéisme, fut amenée à élaborer "une doctrine des images", qui reproduisait vis-à-vis des divinités païennes l'attitude qu'elle avait eue aux premiers temps de la chrétienté lorsque saint Paul évoquait "la colère de Dieu" contre ceux qui "ont quitté la gloire du Dieu indestructible pour des images à effigie d'homme destructible, d'oiseaux, de quadrupèdes et de reptiles" (Épître aux Romains, 1, 23); ou lorsque Tertullien reprochait aux hommes de "prendre des pierres pour des dieux". Cependant, les *Ordonnances* du Vice-roi Toledo ou les écrits du dominicain Meléndez, qui proscrivaient toutes ces représentations animalières païennes, ne considéraient pas les effets pervers que pouvait engendrer l'introduction de nouveaux monstres, d'êtres fantastiques, de démons, d'allégories dans les images de l'enfer chrétien. Jamais on ne songea que les Indiens pourraient y voir des parents proches des figures "de volatiles, d'animaux terrestres et marins" qui leur étaient interdites. Pourtant c'est la monstruosité des uns et des autres, leur capacité de création infinie, de dédoublement qui constitua le ciment de la rencontre des monstres chrétiens de l'enfer et des divinités indiennes et qui présida à une production nouvelle de sens.

J'ai apporté la preuve, dans une étude récente (Bouysse-Cassagne, 1998), qu'un être hybride mi-poisson, mi-humain, fut chargé de représenter l'ancienne divinité Tunupa. Si l'on rencontre encore au XIX<sup>e</sup> siècle cette divinité terrassée par l'archange saint Michel, dans une peinture de l'église de Curahuara de Carangas, c'est bien parce que, dans la lutte sans merci que se livraient le Bien et le Mal, l'ancien dieu avait pu conserver sous ses habits démoniaques quelques-unes de ses anciennes caractéristiques formelles de dieu-poisson.

Dans l'art occidental, à la fin du Moyen Âge, le monde était envahi par des dragons revêtus d'ailes de chauves-souris et de crêtes, et certains de ces

attributs passèrent même sur les griffons, les basilics, les sirènes et les centaures. Les marges gothiques foisonnaient en créatures hybrides, en bêtes marines ailées et dentées, qui étaient issues d'enfers exotiques: ceux de l'Orient et en particulier ceux de la Chine, où foisonnaient les hommes aux ailes de chauves-souris<sup>19</sup>.

Quelques-uns de ces motifs, qui figurent également dans les tableaux des enfers de l'Altiplano, peuvent être comparés à ceux des textiles boliviens (tout spécialement ceux de la région de Potolo, où l'on peut voir des monstres à tête de coq et aux ailes membraneuses) sans qu'il soit possible de dire s'il s'agit là de reformulation de motifs anciens, de survivances, ou d'adoption de formes occidentales<sup>20</sup>.

On ne peut s'empêcher de se demander cependant si ces monstres, que Cereceda (comm. pers., *Premier Congrès d'Ethnohistoire andine*, Buenos Aires, 1990) et Desrosiers (1987 et 1997) considèrent comme "préhispaniques", ne furent pas copiés des parements d'autels, des étendards, des vêtements espagnols ou plus directement des images des églises. La question est d'autant plus justifiée que l'ayllu connu aujourd'hui sous le nom de Potolo (autrefois Habacaya) est une formation coloniale: non seulement il est issu des réductions toledanes de 1590, mais ses terres furent dès le XVII<sup>e</sup> siècle la propriété des haciendas (A. Klemola, 1997: 63, 64-75).

L'Europe regorgeait alors de *camocas* et de *tair-taires* venus de la Chine; rien ne surpassait le prestige de ces tissus aux yeux des Européens fortunés et tout donne à penser qu'ils passèrent dans les Indes occidentales et furent au goût des Indiens. Si l'hypothèse d'une coïncidence entre images indiennes et images chrétiennes s'avérait pertinente, il ne faudrait pas perdre de vue l'origine orientale de ces dernières. Les formes dérivées des enfers orientaux qui privilégiaient les animaux fantastiques, étant sans doute les plus à même de se substituer ou de se combiner à celles des Andes précoloniales, comme on le verra.

D'autres exemples infernaux peuvent compléter ces rapprochements. Les démons à seins de femme sont très fréquents au Moyen Âge; on les voit surtout au XV<sup>e</sup> siècle dans la gravure et ils figurent dans les dessins du dramaturge zurichois Jacques Ruof (1539) car le costume du diable dans les *Mystères* comportait souvent une poitrine flasque (Baltrusaitis, 1981: 156). Or, des divinités à gros seins, les *hapinunus*, faisaient également partie, si l'on en croit Santa Cruz Pachacuti, du répertoire "démoniaque" qui peuplait l'imaginaire des Indiens de l'Alti-

plano (Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, 1993: figs. 1, 3, 9, 15).

Rien ne leur interdisait, par conséquent, de se perpétuer sur des masques et des déguisements de Carnaval semblables à ceux qui existait en Europe. Et les fêtes de Carnaval, qui privilégiaient des valeurs opposées à celles transmises par l'Église, fournirent, en effet, un lieu d'expression à tout un bestiaire où, sous et sur le masque, survécurent les anciens dieux. Ainsi, doit-on voir dans les diables gastrocéphales, que l'on retrouve dans les dessins du Carnaval de Potosí de d'Orbigny (repris par Mercado, 1991: 110)<sup>21</sup>, les avatars des vieux monstres des enfers du Moyen Âge décrits par Pierre de Lancre dans son tableau de *l'Inconstance des mauvais anges et des démons* (1612) (Baltrusaitis, *ibid.*: 184).

Mais en se répandant dans les Andes, ces têtes déplacées qui figuraient sur la poitrine d'un personnage grotesque appelé *Caricari* prenaient soudain l'aspect d'un soleil joufflu orné de rayons d'or. Car, jadis, lors des taquis, les danseurs ornaient leurs poitrines de médailles en forme de lune ou de disque solaire. Et l'on peut voir un de ces grands pectoraux solaires briller encore sur la poitrine de l'Inca don Carlos Guainacapac, dans l'un des splendides tableaux de l'ensemble que constitue la procession du Corpus de l'église de Santa Ana du Cuzco (XVII<sup>e</sup> siècle). Prohibés par l'Église, ces ornements continuèrent à être portés par les Incas et les nobles pendant les fêtes chrétiennes avant d'être reproduits sous des formes grotesques.

C'est donc bien, à la convergence des formes idolâtres et chrétiennes que l'on doit au soleil de s'être perpétué sous les traits d'un masque gastrocéphale. Cependant on aurait tort de considérer que cette continuité formelle — qui devint fonctionnelle pendant les processions — est indépendante de l'ensemble des contextes dans lesquels elle s'exprime.

De plus, si le Carnaval, grâce à l'inversion des valeurs qu'il suppose, permet aux masques "diaboliques" de maintenir quelques-uns des anciens symboles iconiques attachés aux dieux préhispaniques sous des formes plus ou moins syncrétisées, c'est au prix non seulement d'une perte formelle partielle (c'est le cas entre autre, du symbole solaire), mais également d'une perte de sens. Et rien ne nous assure par ailleurs, et surtout pas un jugement fondé sur des a priori, que toutes ces formes, lorsqu'elles perdurèrent, continuèrent longtemps à être pensées et perçues au moyen de catégories préhispaniques.