



**HAL**  
open science

## Le cotopaxi dans la peinture des indiens de Tigua (Équateur)

Jean-Pierre Tardieu

► **To cite this version:**

Jean-Pierre Tardieu. Le cotopaxi dans la peinture des indiens de Tigua (Équateur). Dominique Bertrand. L'Invention du paysage volcanique, Presses universitaires Blaise Pascal, pp.211-225, 2005, Collection volcanique, 2-84516-202-2. hal-04010805

**HAL Id: hal-04010805**

**<https://hal.univ-reunion.fr/hal-04010805>**

Submitted on 2 Mar 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# LE COTOPAXI DANS LA PEINTURE DES INDIENS DE TIGUA (ÉQUATEUR)

par

Jean-Pierre TARDIEU

Dans un travail sur les représentations des volcans andins aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, intitulé *Les Bouches de l'enfer*, j'ai montré la place qu'ils occupaient dans les croyances populaires, héritières de la cosmovision incaïque<sup>1</sup>. Comme *huacas*, ils s'intégraient dans une vision animiste de l'univers, pendant d'une conception élitiste centrée autour du dieu créateur Viracocha. Puissances tutélaires, ces volcans présidaient à la bonne marche du cycle naturel qui assurait la survie des populations dans un fragile équilibre écologique. À l'époque coloniale, la superposition de la « véritable foi » ne changea pas grand-chose à ces représentations, et les indiens restèrent convaincus que tout manquement entraînait d'impitoyables châtements mettant en péril la survie de la communauté. Il se trouve que, de nos jours, la peinture naïve des indiens du village de Tigua, en Équateur, reflète parfaitement cette conception.

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Tardieu, *Les Bouches de l'enfer. Représentations du volcanisme andin (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Volcaniques », 2002.



Document n° 1

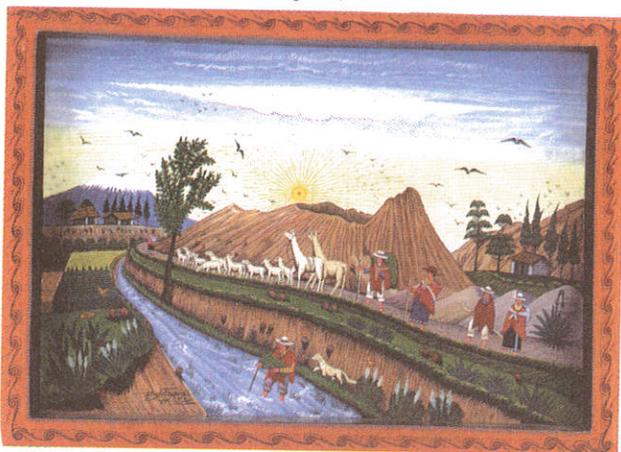
À Tigua, situé au sud-ouest de Quito, à une journée de bus de la capitale, les habitants n'étaient à l'origine que de modestes paysans, élevant lamas et moutons, cultivant maïs et pomme de terre. Ils se distinguaient pourtant par une certaine habileté à décorer leurs masques et tambours de fête avec des motifs relevant de la vie rurale. Un antiquaire folkloriste incita l'un d'entre eux, Julio Toaquiza né en 1946, à consacrer plus de temps à cette occupation. Ainsi, dans les années 70, l'artisan devint artiste et commença à travailler sur des surfaces planes. Avec ses fils et d'autres villageois, il constitua en 1989 une coopérative afin de se procurer les matériaux nécessaires. Ceux-ci, à la vérité, étaient des plus simples : peinture acrylique, achetée dans la capitale, et, à défaut de toile, peau de mouton sommairement tannée et tendue pour sécher sur de rustiques cadres en bois, ce qui explique la petite dimension des œuvres. Comme les bêtes sacrifiées lors des fêtes (mariages et baptêmes) ne suffirent bientôt plus à fournir les supports, il fallut les acheter sur les marchés des villages voisins. De nos jours, cette production a fait la renommée de Tigua, dont le sort s'est bien amélioré.

Les peintres de la coopérative trouvent leur inspiration dans les scènes de mœurs locales, représentées très communément sur un fond de pics enneigés. L'évocation des tâches rurales : élevages, cultures, récoltes, se mélange à celles des diverses festivités marquant la vie de l'agglomération : mariages, baptêmes, ou des pratiques traditionnelles : interventions des guérisseurs, etc. Nous ne nous intéresserons ici qu'aux tableaux faisant apparaître un de ces volcans si nombreux dans les Andes équatoriennes, et dont les vendeurs assurent qu'il s'agit du célèbre Cotopaxi. Les dernières éruptions, qui se produisirent le 4 avril 1768 et le

25 juin 1877, laissèrent des traces dans la mémoire populaire, ravivées par les mouvements sismiques qui agitèrent ses alentours le 15 septembre 1944<sup>2</sup>, deux ans avant la naissance de Julio Toaquiza.



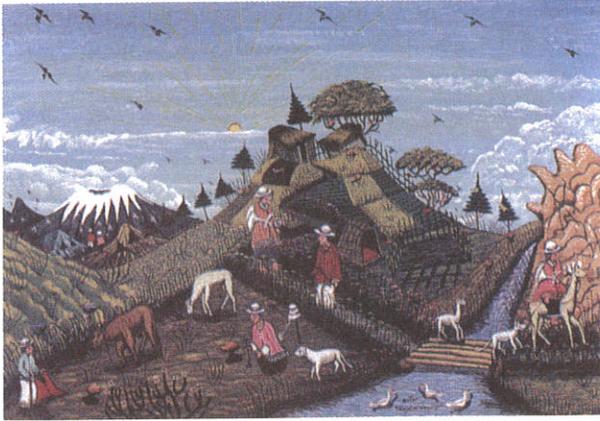
Document n° 2 : *Adoración del Inca al Pacha Camac (Incapac Samai Mañai)*, d'Alfredo Toaquiza, fils de Julio<sup>3</sup>



Document n° 3 : *Vida diaria*, d'Alfredo Toaquiza, fils de Julio

<sup>2</sup> Voir Kolberg, Martínez, Whympfer, Wolf, Yturralde y otros, *Historia de los terremotos y las erupciones volcánicas en el Ecuador. XVI-XX*, p. 83, 130-131, 155.

<sup>3</sup> Les documents 2, 3 et 4 sont tirés d'une brochure éditée par Jean Colvin et Alfredo Toaquiza, intitulée *Pintores de Tigua / Indigenous Artists of Ecuador*, San Francisco,



Document n° 4 : Tableau de Tarjelia Toaquiza, fille d'Alfredo

Le tableau dont je propose l'étude offre une recomposition globalisante du paysage volcanique andin, dont la portée idéologique ne peut nous échapper.

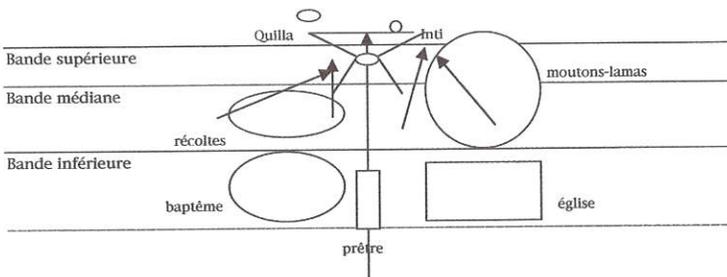


Schéma de composition du document n° 5



Document n°54

Cette recomposition s'effectue autour de deux triangles qui se touchent par leurs sommets, point de rencontre qui devient point de fuite, selon la conception classique de Leon Battista Alberti (v. 1404-1472) reprise en particulier par Léonard de Vinci dans la *Cène*. Mais alors que dans cette œuvre bien connue ce point se trouve être la tête du Christ, dans notre tableau, il correspond à la bouche du volcan d'où s'échappe de la fumée, manifestation d'activité. Elle se trouve donc en situation centrale, mais non principale.

Le triangle supérieur correspond à la vision cosmique, avec, presque au milieu de sa base, la présence du dieu Inti rayonnant. Dans la

<sup>4</sup> Tableau (14,5 cm x 20,5 cm) appartenant à la collection personnelle de l'auteur de cette communication.

cosmogonie incaïque, il représente le principe de vie, ce qui se conçoit aisément à de telles altitudes où les cultures ne peuvent se pratiquer que sur les versants ensoleillés ou dans les vallées protégées de la froidure des vents. À l'angle droit se situe son épouse Quilla, la lune. Remarquons dès à présent que cette position dominante correspond à celle du « Grand Autel » (Altar Mayor) du temple suprême de Coricancha au Cuzco, probablement détruit lors de la construction du couvent des dominicains, mais dessiné par le chroniqueur Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua, à la différence près que la situation des deux astres est inversée dans le tableau de Tigua<sup>5</sup>.

Cela dit, une seconde remarque s'impose, qui fait appel à la tradition iconographique coloniale andine. Les religieux, franciscains en particulier, initièrent les indiens et les métis à la peinture européenne non seulement dans un but esthétique mais aussi avec une finalité pédagogique, les naturels ayant obligation de fréquenter les églises paroissiales des villages où ils furent regroupés à cet effet par l'administration coloniale. Ainsi naquirent les Écoles du Cuzco (Pérou actuel), de Potosí (Bolivie actuelle), de Quito et de Cuenca (Équateur actuel), qui s'illustrèrent principalement au XVIII<sup>e</sup> siècle par leur raffinement et leur maniérisme, très apprécié de nos jours sur le marché de l'art. Or, ces tableaux, notamment ceux représentant la Trinité, utilisent une composition triangulaire, plus ou moins resserrée, dont le sommet est occupé par le symbole du Saint-Esprit, à savoir la palombe, et les angles de base par le Fils, à sa droite, et le Père, à sa gauche. Le Musée de la Banque Centrale de Quito expose trois tableaux ainsi constitués.

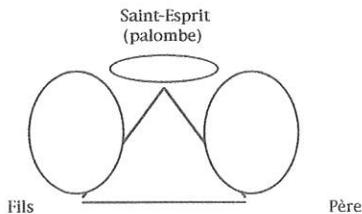
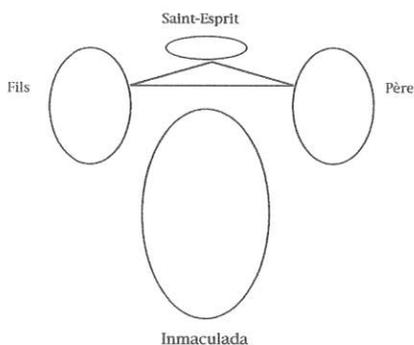


Schéma de composition des « Trinité » de Quito

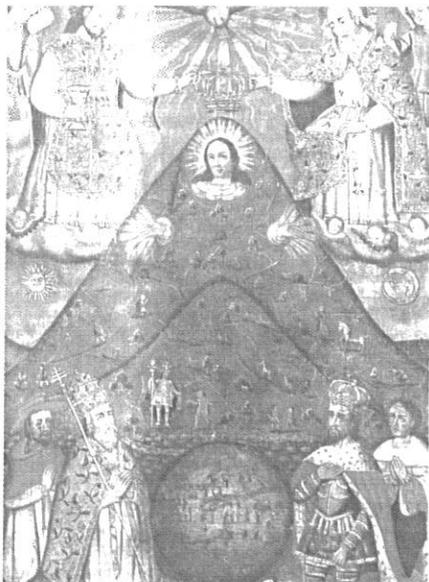
<sup>5</sup> Dans la représentation du chroniqueur, Inti se trouve à la droite de l'œuf cosmique symbolisant Viracocha et Quilla à sa gauche. En-dessous se trouvent les étoiles et les divers éléments terrestres, objets de la vénération des Incas, ainsi que le couple humain. Voir Raymundo Béjar Navarro, *Arquitectura Inka. El templo del Sol o Qorikancha. Cusco, Yáñez, 1990, lámina n°1.*

Remarquons de suite l'inversion du triangle symbolique dans notre tableau, dont le sommet correspond au cratère du volcan. Mais plus intéressantes pour notre sujet sont les toiles consacrées à la Vierge. Disons d'abord qu'elles respectent souvent cette composition, comme par exemple la *Inmaculada Eucarística* se trouvant au couvent des dominicains de Quito.

Document n° 6<sup>6</sup>Schéma de composition de *La Inmaculada Eucarística*

<sup>6</sup> Reproduction tirée de J. Beltrán, P. De Vuyst, M. Rosero, *Conservación del patrimonio artístico del convento de Santo Domingo*, Quito, Ediciones Libri Mundi, 1994, p. 45.

Je m'appuierai cependant sur une œuvre de l'École de Cuenca, portant l'inscription « *Mater ex qua ortus est sol justitiae* », appartenant au même musée, dont je n'ai pu faire une photo. Dans l'angle gauche se trouve le soleil, ce qui semble tout à fait normal, étant donné le symbolisme annoncé ; et dans l'angle droit figure Marie, dont les pieds reposent sur la lune, représentation apparemment classique si l'on se réfère par exemple aux Immaculées espagnoles, comme celles de Murillo. Dès l'instant où l'on sait que le Soleil et son épouse la Lune sont des divinités incaïques, tout porte à croire que les peintres jouaient avec l'ambiguïté des symboles afin de les proposer à la vénération des naturels à travers les pratiques de la plus grande orthodoxie catholique<sup>7</sup>. On interprétera de la même manière le tableau intitulé *La Vierge de Potosi*.

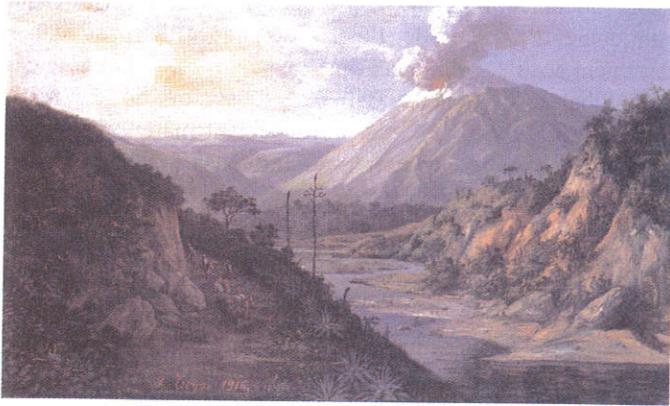


Document n° 78

<sup>7</sup> Nous ne pouvons qu'acquiescer lorsque Leopoldo Castedo rappelle que « *El sol es, de muy antiguo, un simbolo de Cristo, de acuerdo con la profecía de Malaquías 'mas para vosotros los que tenéis mi nombre nacerá el sol de justicia, debajo de cuyas alas está la salvación'* », et que « *el sol y la luna son atributos de la Virgen María : 'Una mujer vestida de sol, y la luz debajo de sus pies'* ». Cependant, faut-il admettre que « *en materia de reinterpretaciones algunos 'indigenistas' a 'outrance' ven soles y lunas como transposiciones prehispánicas* » ? Toujours est-il que ces deux symboles préhispaniques hantent encore de nos jours l'imaginaire indien. Voir Leopoldo Castedo, *Historia del arte iberoamericano*, I. *Precolombino. El arte colonial*, Madrid, Alianza Editorial, p. 425.

<sup>8</sup> Pour une interprétation du tableau, que nous ne pouvons exposer ici, voir Monique Alaperrine-Bouyer, *La Vierge guerrière. Symbolique identitaire et représentations*

Revenons à notre tableau. L'ambiguïté disparaît apparemment dans le triangle inférieur. Il est constitué par les versants stylisés d'une ravine (*quebrada*), lieu d'implantation des villages andins. L'illusion de la profondeur est suscitée par leur écartement qui, de façon paradoxale, diminue progressivement pour aboutir au volcan, si l'on effectue un prolongement imaginaire. Le procédé pourrait sembler ingénu, s'il n'était utilisé plus habilement par des peintres reconnus pour un sujet semblable. J'en veux pour preuve un tableau élaboré en 1916 par Rafael Troya, qui consacra nombre de ses œuvres aux Andes équatoriennes, intitulé *Tungurahua en erupción*.



Document n°89

Mais l'effet se double pour notre tableau d'une portée spirituelle. Ce volcan, malgré le panache de fumée s'échappant de son cône, n'a rien de menaçant. Il ne fait nullement penser aux terribles conséquences de l'éruption du Nevado del Ruiz pour le village d'Armero en Colombie, il y a quelques années, mises en scène en 1992 par le romancier Germán Santamaría dans *No Morirás*<sup>10</sup>. Au contraire, il semble présider à l'heureuse destinée de la communauté, tel un vieillard chenu, selon l'idéalisation littéraire proposée par l'indigéniste péruvien Ciro Alegría,

*du pouvoir au Pérou (XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Sorbonne Nouvelle-Paris III, CRAEC, Travaux et documents, n° 1, 1999.

<sup>9</sup> Alexandra Kennedy Troya, *Rafael Troya. El Pintor de los Andes Ecuatorianos*, Quito, Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1999, p. 82.

<sup>10</sup> Germán Santamaría, *No Morirás*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra Ltda, 1992. Le roman a été porté à l'écran par Jorge Alí Triana.

dans son roman *El mundo es ancho y ajeno*, publié en 1941. C'est ainsi en effet que Rosendo Maqui, *alcalde* de la communauté de Rumi, perçoit la montagne éponyme, qu'il ne manque pas de consulter en cas de besoin. Le romancier, de cette façon, évoque l'animisme de la culture indigène qui coexiste avec les pratiques chrétiennes superficiellement assimilées<sup>11</sup>.

En somme la fumée sortant du cône dénoterait simplement la vivacité du volcan, dont l'activité dans le passé fertilisa les terres environnantes cultivées par le village. Rien à voir donc, avec la vision de Rafael Troya, présentée ci-dessus ou apparaissant dans ses tableaux consacrés au Cotopaxi [document n° 9], au Chimborazo [document n° 10] ou à l'Antisana [document n°11<sup>12</sup>] : la présence humaine n'y est évoquée que bien timidement, lorsqu'elle l'est, dans un milieu souvent stérile, manifestement hostile, voire menaçant. Le peintre, engagé par le géologue Alphons Stübel et le botaniste Wilhelme Reiss, lors de leur mission en Équateur entre 1870 et 1874, fut profondément marqué par le désir de réalisme des scientifiques allemands qui influença son œuvre postérieure, élaborée à partir des travaux effectués sous leur contrôle. Celui-ci, insiste sa biographe, s'exerça à travers l'influence du Français Jean-Baptiste Deperthes, dont l'ouvrage théorique sur la peinture paysagiste<sup>13</sup> fut traduit en espagnol à la demande précise de Stübel qui appréciait ses directives sur la fidélité de la représentation de la nature dans tous ses détails<sup>14</sup>. Et pourtant, nous nous trouvons en face d'imposants volcans, que la forte nébulosité empêche la plupart du temps d'apercevoir entièrement. ...

À vrai dire, la communauté peinte par l'artiste indigène fait abstraction de la force destructrice du volcan, ou plutôt fait en sorte qu'elle ne se manifeste pas. Essayons d'aller plus loin dans l'interprétation de ce tableau, pour montrer que derrière l'apparente ingénuité se manifeste une véritable cosmovision.

Pour ce faire, venons-en à la composition du triangle inférieur délimité ci-dessus. Il est constitué de trois bandes parallèles.

Intéressons-nous d'abord à la partie gauche de la bande supérieure, au-dessus et au-dessous de la bouche du volcan. C'est l'espace où sont

<sup>11</sup> « *En el fondo de sí mismo, creía que los Andes conocían el emocionante secreto de la vida. [...] El cerro Rumi era a la vez arisco y manso, contumaz y auspicioso, lleno de gravedad y de bondad. El indio Rosendo Maqui creía entender sus secretos físicos como los suyos propios* », in *El mundo es ancho y ajeno*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 9 et 10.

<sup>12</sup> A. Kennedy Troya, *op. cit.*, p. 82, 92-93, 97, 102.

<sup>13</sup> M.J.B. Deperthes, *Teoría del Paisaje*, Quito, Imprenta Nacional, 1874.

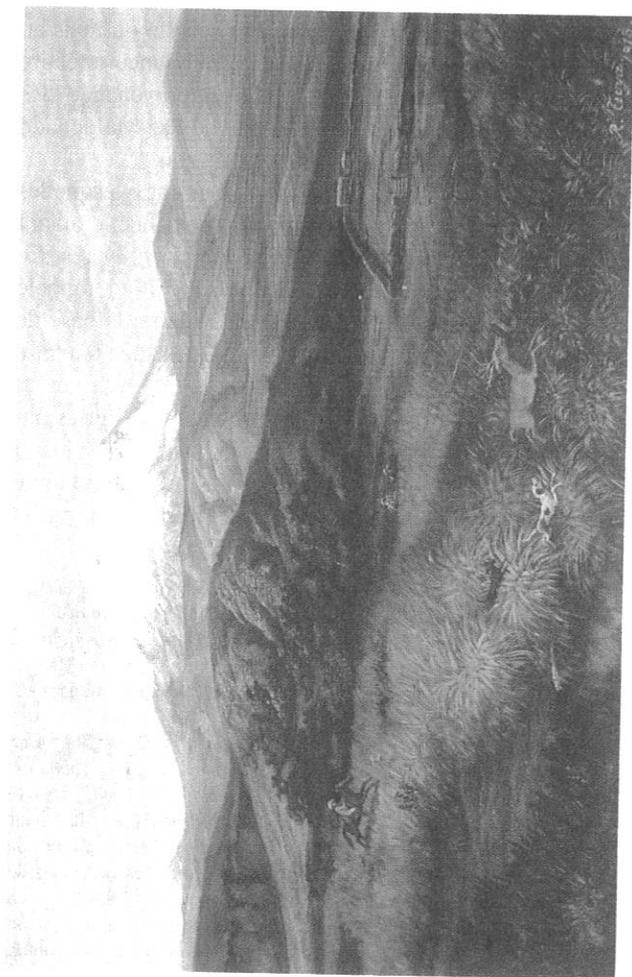
<sup>14</sup> Pour plus de détails, on consultera le chapitre consacré par A. Kennedy Troya au nouveau genre paysagiste et à l'illustration scientifique en Équateur, *op. cit.*, p. 75-90.



Document n° 9



Document n° 10



Document n° 11

représentés lamas, moutons et bergers, selon une perception logique, puisque ces animaux vivent en effet de préférence dans l'*altiplano* et les *punas*. La direction du regard tant des animaux que de leurs maîtres est significative. L'intervention protectrice de la *huaca* était sollicitée par l'offrande de multiples lamas, comme le fait apparaître par exemple l'évocation du Chimborazo effectuée par Fray Juan de Paz Maldonado entre 1578 et 1582 dans *Relación del pueblo de Sant Andrés Xunxi* que j'ai présentée dans *Les Bouches de l'enfer*<sup>15</sup>.

La partie droite de la bande médiane représente la récolte du maïs au fond de la *quebrada*. Elle n'aurait pu s'effectuer si la puissance tutélaire de la *huaca* n'avait protégé les champs des gels en provenance des hauteurs, selon la conception des ouailles de Fray Juan de Paz Maldonado sans aucun doute communément partagée dans un tel milieu.

La bande inférieure se subdivise en deux parties égales entre lesquelles se trouve le prêtre. Ce dernier semble donc en position détachée, d'autant qu'il donne le baptême à un nouveau-né emmaillotté dans des langes. Ce baptême correspondrait tout naturellement au renouveau spirituel, rappelé par la flamme du cierge. Cependant l'ecclésiastique se situe à la base de l'axe vertical du tableau<sup>16</sup>. Il a donc au-dessus de lui la puissance tutélaire qu'est le volcan, et le dieu Inti.

Cette situation donne à voir la supériorité des protections offertes par les croyances traditionnelles sur celles de la religion importée. Même si cette dernière n'est pas contestée, loin de là, elle n'offrirait somme toute qu'une garantie supplémentaire. L'église paroissiale qui occupe la partie

<sup>15</sup> Fray Juan de Paz Maldonado, *Relación del pueblo de Sant Andrés Xunxi para el Muy Ilustre Señor Licenciado Francisco de Anuncibay, del Consejo de su Majestad y su oydor en la real Audiencia de Quito*, in Marcos Jiménez de la Espada, *Relaciones geográficas de Indias. Perú*, Edición y estudio preliminar por José Urbano Martínez Carreras, Madrid, Ediciones Atlas, 1965, BAE CLXXXIV, p. 261-262. Voir texte et traduction dans J.-P. Tardieu, *Les Bouches de l'enfer*, *op. cit.*

Le sacrifice des lamas blancs et sans tache offerts au dieu soleil est évoqué par Martín de Murúa dans *Historia general del Perú* (1590), chap. 27 : « *De las cosas que sacrificaban los indios* » ; voir l'édition de Manuel Ballesteros, Madrid, *Historia*, 16, 1987, p. 420. Cristóbal de Molina (m. 1585) traite de ces mêmes sacrifices effectués en mai pour « *Intiraimi* », dans *Relación de las fábulas y ritos de los incas* ; voir l'édition de Henrique Urbano, Madrid, *Historia*, 16, 1989, p. 67. Mais il y avait d'autres occasions de sacrifices, comme l'importante fête de « *Capacraimi* » en décembre, où s'effectuait, en concordance avec le cycle agraire, ce qui correspondrait à l'initiation des enfants selon Martín de Murúa : « *En estas fiestas se dedicaban los muchachos hijos del Ynga, y les ponían los pañetes y horadaban las orejas, armándolos caballeros* », *op. cit.*, p. 450.

<sup>16</sup> La symétrie axiale, fort utilisée dans la peinture des écoles andines (voir Leopoldo Castedo, *op. cit.*, p. 425), a peut-être influencé indirectement l'auteur de notre tableau.

gauche de la bande est d'ailleurs fermée. S'il ne faut pas accorder une valeur absolue aux proportions en matière de peinture naïve, celles de l'édifice lui donnent une présence secondaire qu'il serait vain d'ignorer au regard des éléments appartenant aux bandes supérieures. Notons que les réjouissances, au son des *quenás* et des tambours, motivées par la cérémonie catholique, ont déjà commencé. On se demandera si elles ne correspondent pas davantage à la fin des récoltes, décrite juste au-dessus dans la bande médiane. L'accomplissement du cycle agraire, indispensable à la perpétuation du cycle social, est l'effet de la protection du volcan, dont la médiation auprès du dieu Inti est mise en exergue par la composition du tableau.

Cette représentation naïve d'une scène composite de la vie rurale dans les Andes équatoriennes prouve donc que, malgré l'acculturation chrétienne séculaire, se maintiennent de vieilles croyances en cohérence avec le milieu ambiant. Elles sont la manifestation de peurs ancestrales dans un espace écologique profondément hostile à l'être humain qui avait besoin pour survivre se s'allier les puissances de la nature les plus menaçantes, en l'occurrence, les volcans. Le pinceau du peintre indigène traduit en fait une mentalité métisse où ressurgit le substrat culturel incaïque, grâce à l'ambiguïté des symboles. À Tigua, la naïveté des artistes, qui n'est pas contrôlée comme le fut le maniérisme des écoles de peinture andine du XVIII<sup>e</sup> siècle, frôle donc la subversion.

