

La vision des vaincus : la conquête espagnole dans le folklore indigène

In: Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 22e année, N. 3, 1967. pp. 554-585.

Citer ce document / Cite this document :

Wachtel Nathan. La vision des vaincus : la conquête espagnole dans le folklore indigène. In: Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 22e année, N. 3, 1967. pp. 554-585.

doi : 10.3406/ahess.1967.421550

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1967_num_22_3_421550

HISTOIRE ET TEMPS PRÉSENT

La vision des vaincus :

LA CONQUÊTE ESPAGNOLE DANS LE FOLKLORE INDIGÈNE

Comment les Indiens ont-ils vécu la Conquête espagnole ? Quels furent leurs sentiments, leurs réactions, lors de l'arrivée des hommes blancs ? Comment ont-ils interprété les événements ? Et comment se les représentent-ils aujourd'hui ?

Dès que l'historien se tourne vers le passé, il choisit les faits, les interprète selon l'idéologie de son temps, et les ordonne selon une perspective inévitablement partielle. L'historiographie occidentale étudie généralement la Conquête du seul point de vue des Européens. Elle décrit, par exemple, leur stupéfaction devant la révélation d'un monde inconnu. Mais il existe une autre face des événements. Pour les Indiens, non moins stupéfaits, le choc avec l'ancien monde signifie la ruine de leurs civilisations. Comment ont-ils vécu la mort de leurs dieux ? Certes, jamais nous ne pourrions revivre de l'intérieur les sentiments et la pensée des contemporains de Moctezuma. Mais, dans la mesure où les sources nous le permettent, nous pouvons au moins déplacer notre point d'observation, renverser les perspectives habituelles, et placer au centre de notre intérêt la vision tragique des vaincus : dans le miroir indigène se reflète l'autre visage, le « revers » de l'Occident.

Car ces sources existent. Les Aztèques et les Mayas, dotés déjà d'un système d'écriture, assimilèrent en quelques années l'alphabet latin, et l'utilisèrent pour la rédaction de véritables chroniques, en langue nahuatl, quiché ou cakchiquel. Il en fut de même au Pérou, bien que les chroniques indigènes, rédigées dans un espagnol plus ou moins mêlé de quechua, soient moins nombreuses et plus tardives. Certains de ces textes ont été récemment publiés par Miguel León-Portilla, dans deux ouvrages, « *Visión de los Vencidos* » et « *El Reverso de la Conquista* »¹ : le seul regroupement de ces documents jette un

1. Miguel LEÓN-PORTILLA, *Visión de los Vencidos*, Mexico, 1959. Du même, *El Reverso de la Conquista*, Mexico, 1964.

jour absolument neuf sur la Conquête. Leur exploitation systématique s'impose aujourd'hui aux historiens ¹.

Bien plus : de nos jours encore, quatre siècles après l'arrivée des Espagnols, la Conquête revit dans le folklore indigène. Chaque année, dans certaines régions andines, les paysans se rassemblent sur la place du village, et jouent la « Tragédie de la mort d'Atahualpa ». Au Guatemala la manifestation folklorique la plus populaire n'est autre que la « Danse de la Conquête ». Au Mexique, enfin, des pièces telles que « La Grande Conquête » ou la « Danse des Plumes » font revivre les héros et les événements du xvi^e siècle. Quelle valeur historique doit-on attribuer à ce folklore ? La datation des pièces, dans chaque cas particulier, s'avère difficile, car il s'agit de traditions d'abord orales, transcrites généralement au xix^e siècle. De plus, le folklore rassemble un matériel éclectique, imprégné d'influences espagnoles. Il est probable cependant que la « Danse de la Conquête » (au sens large) remonte au lendemain même des événements : le thème est attesté, dès le xvi^e siècle, dans le théâtre indigène ². Mais pourquoi les Indiens éprouvent-ils le besoin, quatre siècles après, de revivre leur défaite ?

Le folklore permet en même temps de saisir comment la mémoire collective conserve et transmet le souvenir du passé. Si l'on compare en effet les danses actuelles et les chroniques indigènes, on constate à la fois des convergences et des divergences. Il n'est pas étonnant que des faits historiques si lointains apparaissent aujourd'hui déformés : mais ces déformations sont-elles arbitraires, relèvent-elles de la pure fantaisie ? Ou au contraire obéissent-elles à une certaine logique ? Et quelle est cette logique ? Pourquoi telle réinterprétation, et non une autre ? Par exemple, quel rêve de compensation, quelle illusion de revanche l'Indien mime-t-il, quand il joue le rôle de Moctezuma pardonnant à Cortès, ou celui de Pizarre châtié par le roi d'Espagne ? Retenons que le folklore témoigne d'un certain mode de survivance du passé dans le présent, et qu'il constitue une source pour l'histoire des psychologies collectives.

Nous nous proposons de tenter ici une expérience : procéder par

1. Ces documents sont connus depuis longtemps des anthropologues, qui les étudient pour la connaissance des sociétés précolombiennes. Mais les historiens de la période coloniale, arrêtés par l'obstacle des langues et limités au point de vue espagnol, les ont peu consultés : les traductions et publications de Miguel León-Portilla, A. Ma. Garibay, etc., sont d'autant plus opportunes.

2. Cf. Bartolomé de LAS CASAS : « Tenían todas las gentes destas provincias que vamos contando muchas maneras de bailes y cantares ; costumbre muy general en todas las Indias... Lo que en sus cantares pronunciaban era raconar los hechos y riquezas y señorios y paz y gobierno de sus pasados, la vida que tenían antes que viniesen los cristianos, la venida dellos y cómo en sus tierras violentamente entraron... » (*Apológica Historia*, Biblioteca de Autores Españoles, t. CVI, éd. par Juan PEREZ DE TUDELA BUESO, Madrid, 1958, p. 370.)

analyse régressive du présent au passé, et, à travers le folklore actuel, remonter jusqu'à la signification de la Conquête pour les Indiens. Nous devons cependant distinguer deux aspects différents du problème :

1) Le folklore actuel reflète-t-il, au moins partiellement, les réactions indigènes du XVI^e siècle ?

2) La déformation de l'histoire, dans le folklore, relève-t-elle de règles logiques ? En d'autres termes, la « Danse de la Conquête » des Andes, du Guatemala, et du Mexique, c'est-à-dire d'aires géographiques très éloignées, présente-t-elle une certaine unité de structure ?

Ces deux questions conduisent à utiliser une méthode en apparence bâtarde : la critique historique doit vérifier l'authenticité des traditions folkloriques ; l'analyse structurale doit découvrir la cohérence interne du matériel étudié¹. Or nous risquons, en glissant d'un type de démonstration à un autre, d'aboutir à des conclusions abusives. L'entreprise est donc plus qu'hasardeuse, mais nous ne prétendons qu'élaborer des hypothèses de travail, et esquisser des perspectives en vue de recherches ultérieures.



La mort d'Atahualpa, le dernier Inca, exécuté en 1533 sur l'ordre de Pizarre, constitue un thème poétique et chorégraphique largement répandu parmi les Indiens du Pérou et de Bolivie. La géographie de ces manifestations folkloriques est encore mal connue, mais diverses variantes ont été recueillies, et l'on a pu identifier un cycle très ancien, datant sans doute du XVI^e siècle². Un texte très complet, rédigé à Chayanta en 1871, a été publié par Jesús Lara en 1957 : celui-ci conclut que nous sommes en présence d'une pièce authentiquement indi-

1. Claude LÉVI-STRAUSS a ouvert la voie à l'analyse structurale des mythes (*Anthropologie structurale, Le Cru et le Cuit*, etc.). On peut se demander dans quelle mesure l'analyse structurale est applicable au folklore. Celui-ci pose des problèmes particuliers, et diffère de la mythologie par sa nature et sa fonction dans la société. Il ne s'agit donc pas d'assimiler folklore et mythologie. Mais on peut considérer, dans une première approximation, qu'il s'agit dans les deux cas d'un langage, création collective et anonyme de la société. (Cf. également, à propos des contes populaires, les remarques de Cl. LÉVI-STRAUSS dans : « La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp », *Cahiers de l'I.S.E.A.*, 1960.)

2. Cf. Nicolas de MARTINEZ ARZANZ Y VELA, *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (rédigée au début du XVIII^e siècle, sur la base de chroniques du XVI^e siècle). L'auteur décrit les fêtes données à Potosí en 1555 ; huit « comédies » furent représentées : « ... Fué la una el origen de los Monarcas Ingas del Perú... La segunda fué los triunfos de Guayna Capac undécimo Inga del Peru... Fué la tercera de las tragedias la de Cusi Guáscar, duodécimo Inga del Perú... La cuarta fué la Ruina del Imperio Ingal : representose en ella la Entrada de los Españoles al Perú, prisión, injusta que hicieron de Atahualpa, tercio-décimo Inga de esta Monarquía ; los presagios y admirables señales que en el Cielo y Aire se vieron antes que le quitasen la vida ; tiranías y lástimas que ejecutaron los españoles a los indios ; la máquina de oro y plata que ofreció porque no le quitasen la vida, y muerte que le dieron en Caxamarca... »

gène, composée dans un quechua archaïque, et dont la structure rappelle même le théâtre précolombien ¹. Une autre variante, bilingue, mais se rattachant au même cycle, a été recueillie à Oruro en 1942, et publiée par C. H. Balmori en 1955 ². Nous disposons aussi d'une description détaillée, faite par Mario Unzueta dans son roman *Valle* : il s'agit de la danse de Toco ³.

La représentation coïncide avec une fête chrétienne : à Oruro en l'honneur de la Vierge du Socavón ⁴, pendant le Carnaval, du dimanche matin au lundi matin ; à Toco lors de la fête du Saint-Esprit, du 1^{er} au 3 juin. Selon la description de Mario Unzueta, la danse est exécutée sur la place centrale, au milieu de la foule des spectateurs ; ceux-ci sont tenus à distance par deux jeunes garçons, porteurs de masques diaboliques et armés de tridents. L'accompagnement musical est exécuté à l'aide d'instruments indigènes, flûtes et tambourins. Les acteurs sont partagés en deux groupes : d'un côté les Indiens, à une vingtaine de mètres les Espagnols. Les *ñustas*, princesses indiennes qui forment le chœur, portent des robes blanches et brodées, ainsi qu'une couronne de papier doré ; pour rehausser leur prestige, elles mettent des lunettes de soleil ; à Oruro elles sont en outre munies de parapluies. L'Inca, costumé de façon plus ou moins fantaisiste, a pour attribut un sceptre orné de tresses de laine rouge, dont il frappe, au début de l'action, une plaque de métal ; à Oruro il porte une sorte de hache dont la forme rappelle les dessins de Poma de Ayala. Le devin Huaylla Huisa est constamment accompagné d'un acteur revêtu d'une peau d'ours ; à Oruro c'est un chien qui est mentionné. En face, les Indiens jouant le rôle des Espagnols s'accoutrent de casques semblables à ceux du temps de la Conquête, de cuirasses du temps de l'Indépendance, ou simplement d'uniformes de l'armée actuelle ; ils sont armés de sabres, de bâtons et de fusils de chasse.

Nous résumons le drame d'après la variante de Chayanta, la plus riche et la plus expressive de la vision indigène ⁵ :

L'action commence par l'annonce d'une menace. Atahuallpa raconte aux *ñustas* un rêve qui l'a troublé :

1. C'est pourquoi nous commençons par l'analyse de cette pièce : *Tragedia del Fin de Atawallpa*, trad. et intr. par Jesús LARA, Cochamba, 1957. L'auteur, dans son introduction, conclut : « En resumen, no es improbable que este *wanka* hubiese sido compuesto en los primeros años de la conquista por algun *amauta* que hubo sobrevivido a la catastrophe » (p. 59).

2. *La Conquista de los españoles*, Drama indigena bilingue quechua-castellano, trad. et intr. par Clemente Hernando BALMORI, Tucuman, 1955.

3. Mario UNZUETA, *Valle*, Cochabamba, 1945. Cf. le chapitre : *La Fiesta del Señor de Kanata*, pp. 132-146.

4. *Socavón* désigne une galerie de mine (Oruro est l'un des centres miniers les plus importants de Bolivie).

5. Notre résumé est relativement détaillé, en raison de la qualité du document, et parce que la pièce constitue notre exemple de référence.

pendant deux nuits successives, il a vu le Soleil, son père, voilé par une fumée noire, tandis que le ciel et les montagnes flamboyaient comme le plumage du *pillku*¹ ; un *wak'a*² lui annonçait un événement inouï : l'arrivée de guerriers vêtus de fer, venus pour détruire son royaume. La princesse Qhora Chinpu lui suggère de faire appel au grand-prêtre pour interpréter son rêve : si le présage funeste est confirmé, qu'il rassemble ses guerriers, pour repousser les envahisseurs.

Atahuallpa ordonne donc au devin Huaylla Huisa d'aller dormir dans sa demeure d'or pour interpréter le rêve. Pendant ce temps, l'Inca évoque ses ancêtres : Manco Capac fils du Soleil, et Viracocha qui, le premier, annonça la venue des hommes barbus. Il jure de répandre des lacs de sang pour repousser les ennemis. Huaylla Huisa, à son retour, confirme le danger : il a rêvé que des hommes barbus arrivaient, par mer, sur des bateaux de fer. L'Inca lui ordonne alors d'aller scruter l'horizon, en compagnie de l'ours. Le devin observe le lointain, en tous sens, mais ne découvre rien, et décide de s'endormir à nouveau. Intervient alors le chœur, qui annonce que les ennemis sont arrivés. Des épisodes complexes se succèdent : Huaylla Huisa, difficilement tiré du sommeil, se rendort. Il est réveillé une deuxième fois, encore plus difficilement, par Kishkis (après trois vains efforts du chœur, de Sairi Túpaj, et de Challkuchima). Le devin confirme l'arrivée des hommes barbus, et il les décrit minutieusement, tout en exprimant sa terreur et sa stupefaction. Mais l'Inca espère encore.

Dans la deuxième partie du drame, ont lieu des rencontres préliminaires entre Indiens et Espagnols. Une première entrevue met en présence Huaylla Huisa et Almagro. Le prêtre demande à celui-ci pourquoi les hommes rouges et barbus envahissent le pays. Almagro, en guise de réponse, « remue seulement les lèvres »³. Felipillo traduit ces paroles silencieuses, et déclare que les Espagnols, envoyés par le Seigneur le plus puissant de la terre, sont venus à la recherche d'or et d'argent. Apparaît alors le Père Valverde, qui l'interrompt : les Espagnols arrivent pour faire connaître le vrai Dieu. Finalement, Almagro remet au devin une lettre pour l'Inca.

Alors se déroule une longue série d'épisodes, dont le

1. Il s'agit d'un oiseau au plumage rouge (Jorge A. LIRA, *Diccionario kkechuwá-español*, Tucuman, 1945, p. 752).

2. Lieu sacré, idole, etc...

3. Le jeu de scène est explicitement indiqué dans le manuscrit, et se trouve répété tout le long de la pièce : nous reviendrons sur ce point dans l'analyse qui suit.

thème unique est la stupéfaction et l'incompréhension des Indiens devant la mystérieuse « feuille de maïs » qu'Almagro adresse à l'Inca. Celle-ci circule de main en main, mais personne ne peut déchiffrer son message muet. Atahuallpa, Huaylla Huisa, Sairi Túpaj, Challkuchima, Khishkis, Inkaj Churin échouent successivement. Sur ordre de l'Inca, Huaylla Huisa s'endort de nouveau, d'un sommeil profond.

Une dernière rencontre préliminaire met en présence Sairi Túpaj et Pizarre. L'Inca a confié à son dignitaire, ses insignes royaux (fronde, hache et serpents d'or) ainsi que l'ours. Sairi Túpaj menace Pizarre et le somme de quitter le pays. Pizarre « remue seulement les lèvres » ; Felipillo traduit que les Espagnols sont venus pour ramener l'Inca, ou sa tête, au roi d'Espagne. Sairi Túpaj ne comprend pas, et suggère à Pizarre de parler lui-même à l'Inca. Après le retour de Sairi Túpaj au palais, Atahuallpa décide de rassembler ses guerriers, afin de repousser les envahisseurs.

La troisième partie du drame commence brusquement avec l'irruption de Pizarre dans le palais d'Atahuallpa. (A Oruro et à Toco, les Espagnols se précipitent en tirant des coups de feu.) L'Inca résiste d'abord, et menace Pizarre. Celui-ci, toujours remuant les lèvres (et traduit par Felipillo), somme l'Inca de le suivre jusqu'à Barcelone. Atahuallpa change soudain d'attitude et se rend : les Espagnols lui lient les mains, et le cœur se lamente sur son sort. Atahuallpa offre à Pizarre or et argent, dont il recouvrira la plaine jusqu'à la limite du tir de sa fronde. Pizarre exige que la plaine entière soit recouverte. Atahuallpa d'abord s'indigne, puis accepte tout ce qu'on lui demande, et supplie qu'on le laisse en vie. Pizarre refuse.

La tragédie atteint son point culminant : Atahuallpa prend congé des siens, il lègue ses insignes royaux aux princesses et aux dignitaires. Son fils Inkaj Churin veut mourir avec lui : Atahuallpa lui fait promettre de se retirer à Vilcabamba avec ses fidèles, et de refuser la domination espagnole ; un jour leurs descendants, se souvenant que ce pays fut celui d'Atahuallpa, leur père et unique seigneur, chasseront les ennemis barbus.

Atahuallpa se tourne ensuite contre Pizarre et lance une malédiction : celui-ci restera éternellement souillé par son sang, et jamais les sujets de l'Inca ne lui accorderont un regard. Le père Valverde exhorte Atahuallpa d'accepter le baptême et de confesser ses péchés. L'Inca ne comprend pas. Le Père Valverde lui présente alors la Bible : « Elle ne me dit absolument rien », dit Ata-

huallpa. Le Père Valverde l'accuse alors de blasphème, et demande son châtimeut, tout en lui accordant l'extrême-onction. Pizarre accourt et transperce Atahuallpa de son épée.

La dernière partie de la tragédie est constituée par les lamentations du chœur et des fidèles de l'Inca : le monde entier participe à la mort d'Atahuallpa. Le chœur lance à son tour une malédiction contre Pizarre. La scène finale met en présence le roi d'Espagne et Pizarre : celui-ci offre à son souverain la tête et le *llautu*¹ d'Atahuallpa. Le roi d'Espagne s'indigne du crime, fait l'éloge de l'Inca, et annonce à Pizarre qu'il sera châtié. Celui-ci maudit son épée, et le jour qui l'a vu naître. Puis il tombe à terre, mort.

A travers ces épisodes souvent confus, une composition relativement simple apparaît : 1) des rêves annoncent l'arrivée des Espagnols ; 2) des rencontres préliminaires ont lieu au niveau des serviteurs et des lieutenants ; 3) l'épisode central met en présence le chef indien et le chef espagnol ; 4) la mort du chef indien est suivie de lamentations, le roi d'Espagne surgissant comme une sorte de *deus ex machina* pour châtier Pizarre.

Ce fonds commun comporte néanmoins des variantes, qui parfois s'éclairent mutuellement. Prenons pour exemple l'épisode, en apparence si étrange, du profond sommeil de Huaylla Huisa. A Toco, après plusieurs sommeils divinatoires, le devin reste à terre, mort, et tous les efforts pour le réveiller échouent. L'épisode de Chayanta apparaît donc comme une version affaiblie de celui de Toco. Or le devin joue un rôle de médiation : entre les Indiens et les Espagnols (dans sa mission d'ambassadeur), entre le présent et l'avenir (en tant qu'interprète des songes), entre les dieux et les hommes (puisqu'il est également prêtre). Que signifie donc la mort, ou le « sommeil profond », du médiateur² ?

D'autre part, un épisode a lieu à Oruro, que l'on ne rencontre pas, du moins sous cette forme, dans les autres versions : après la scène au cours de laquelle la « feuille de maïs » passe vainement de main en main, Apu Inca rassemble les guerriers, et repousse Almagro. A Chayanta,

1. « Le symbole de la dignité impériale était le *llautu*, tresse de différentes couleurs faisant cinq ou six fois le tour de la tête et retenant sur le front une frange en laine, la *maskapaicha*, dont chaque élément passait dans un petit tube d'or. » (A. MÉTRAUX, *Les Incas*, Paris, 1962, p. 75.)

2. A Oruro, le thème du sommeil profond est absent ; au début de l'action, l'Inca sait que des guerriers barbus arrivent, sans qu'il ait rêvé. Le devin n'a donc pas à interpréter les prémonitions de son roi. Cependant (comme à Chayanta et à Toco), il voit les Espagnols dans son sommeil (dont il s'éveille sans difficulté). Son rôle d'intermédiaire, à Oruro, subsiste donc, mais sous une forme atténuée. Il semble que lorsque l'idée de médiation est fortement marquée, elle « meurt » (ou s'endort profondément) ; lorsqu'elle est faiblement marquée, elle « survit ».

après l'entrevue de Sairi Túpaj avec Almagro, Atahualpa se contente de rassembler les guerriers, mais il n'a pas le temps de livrer bataille. Si l'on examine les deux variantes de plus près, on constate qu'elles reposent sur un thème commun : la victoire des Indiens sur les Espagnols, ce thème étant affaibli à Chayanta. Mais les deux épisodes se situent, dans les deux variantes, au même moment de l'action : après les rencontres préliminaires. La victoire sur les Espagnols (réelle à Oruro, virtuelle à Chayanta) préfigure en quelque sorte le châtiment de Pizarre, après la rencontre des deux chefs. Il semble que le même thème, plus ou moins clairement exprimé, se répète à différents moments de l'action, suivant les mêmes séquences. Or le châtiment de Pizarre n'est-il pas lui-même l'anticipation, ou le symbole, de l'expulsion finale des Espagnols, qu'annonce Atahualpa ? Il est significatif qu'à Oruro, après la mort de l'Inca, le chœur prie pour la résurrection de celui-ci ¹. Et qu'à La Paz, selon une information du D^r Vellard ², la représentation se terminait précisément par la résurrection et le triomphe d'Atahualpa. Trouvons-nous ici la trace d'un messianisme latent ?

Il est cependant prématuré de dégager la signification de la tragédie : jusqu'à présent nous avons seulement décrit la pièce, et esquissé une comparaison entre ses variantes ³. Introduisons maintenant des références historiques : en effet, certains thèmes, ou certains détails, rappellent des faits attestés par les chroniques. Ainsi, le long épisode des rêves prémonitoires, et l'évocation par Atahualpa de la prophétie de son ancêtre Viracocha, prennent place dans une tradition authentique ⁴. De même l'Inca, avant de mourir, ordonne à son fils de se réfugier à Vilcabamba : ce détail fait songer à la révolte effective de Manco Inca (en réalité demi-frère d'Atahualpa). Nous nous attarderons plus particulièrement sur trois thèmes remarquables : 1) la description des Espagnols par les Indiens ; 2) la non-compréhension entre les adversaires ; 3) la portée cosmique de la mort d'Atahualpa.

Lors de leur arrivée, les hommes barbus furent considérés, selon les chroniques, comme les fils du dieu Viracocha ⁵ : or c'est par la dénomination de « seigneur Viracocha » que l'Inca, dans la pièce, s'adresse à Pizarre. De fait, dans la tragédie comme dans les chroniques, les mêmes signes définissent l'étrangeté des Espagnols : la barbe, les vêtements de fer, les animaux inconnus, et surtout le mystérieux langage

1. *Nusta* : « Señor eterno, al joven poderoso Inca, ven si, hazlo resucitar », *La Conquista de los Españoles*, p. 100.

2. Cité par C. H. BALMORI, *op. cit.*, p. 47.

3. Nous n'avons cité que deux exemples. D'autres variantes portent soit sur le nom d'un personnage (Apu Inca pour Sairi Túpaj), soit sur un détail de l'action (à Oruro, l'Inca meurt fusillé, de même que Pizarre).

4. Cf. GARCILASO DE LA VEGA, *Commentarios reales de los Incas*, éd. Rosenblat, Buenos Aires, 1945, t. I, pp. 268-269.

5. Du moins par le parti de Huascar.

écrit. Lorsque le devin Huaylla Huisa voit en rêve les envahisseurs, il les décrit de la manière suivante : « Les hommes barbus et hostiles arrivent, par-dessus la mer, dans de grands navires de fer. Ils viennent formant une foule rouge. Ils portent trois cornes pointues, comme les cerfs ; leurs cheveux sont poudrés de farine blanche. Et à la mâchoire ils portent des barbes entièrement rouges, comme de grandes touffes de laine. Et ils ont dans les mains des frondes de fer extraordinaires, au pouvoir secret, qui au lieu de lancer des pierres vomissent un feu brûlant. Et à leurs pieds ils ont d'étranges étoiles de fer ¹ ». Or des traits semblables se trouvent déjà chez Titu Cusi et Poma de Ayala :

« Decían que habían visto llegar a su tierra ciertas personas muy diferentes de nuestro hábito y traje, que parecían viracochas, que es el nombre con el cual nosotros nombramos antiguamente al Criador de todas las cosas, diciendo Tesci Viracochan, que quiere decir principio y hacedor de todos ; y nombraron desta manera a aquellas personas que habían visto, lo uno porque diferenciaban mucho nuestro traje y semblante, y lo otro porque veían que andaban en *unas animalias muy grandes, las quales tenían los pies de plata* : y esto decían por el rrelumbrar de las herraduras. Y tambien los llamaban ansi, *porque les habían visto hablar a solas en unos paños blancos como una persona hablaba con otra*, y esto por el leer en libros y cantas, ... y tambien *porque tenían yllapas, nombre que nosotros tenemos para los truenos*, y esto decían por los arcabuçes, porque pensaban que eran truenos del cielo ². »

« Y que de día y de noche hablaban cada uno con sus papeles — *quilca* — y que todos eran amortajados, toda la cara cubierta de lana, y que se le parecía sólo ojos, y en la cabeza traía unas ollitas colorado — *arimanca* — *suriuayta* — que traían las pijas colgadas atrás larguísimos de encima las espadas y que estaban vestidos de plata fina... Y así quedaron espantados con la nueva nunca oída y así mandó Atahuallpa Inca que le diesen servicios de mujeres a ellos y a sus caballos ³. »

1. *Tragedia del Fin de Atawallpa*, pp. 86-88. Lorsque nous avons eu accès à un document à travers une traduction (dans le cas présent du quechua en espagnol, dans l'édition de Jesús Lara), nous le citons en le traduisant à notre tour en français. Mais lorsque nous avons affaire à une source rédigée en espagnol, nous la citons dans la version originale.

2. Diego de Castro TITO CUSI YUPANGUI INCA, *Relación de la Conquista del Perú y Hechos del Inca Manco II*, éd. Lima, 1916, pp. 8-9. C'est nous qui soulignons.

3. Guaman POMA DE AYALA, *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, éd. Paris, 1936, foja 381 (cité par Miguel León-Portilla, dans *El Reverso de la Conquista*, pp. 143-144). Un autre thème est souligné de façon obsédante dans la Tragédie d'Atahuallpa : la cupidité des Espagnols. On se rappelle la scène au cours de laquelle le P. Valverde contredit Almagro, pour annoncer que les Espagnols viennent faire connaître le vrai

L'écriture est donc l'un des signes les plus frappants de la supériorité espagnole. Sur ce thème se greffe celui de la non-compréhension. L'on se rappelle l'épisode de la « feuille de maïs » : Atahualpa, intrigué par le message d'Almagro, le porte à son oreille, écoute attentivement, et avoue qu'il n'entend rien. Puis la lettre passe vainement de main en main ; tandis qu'elle circule, l'Inca et ses dignitaires en font, en des termes presque identiques, une description étonnante : « Vue de ce côté, c'est un grouillement de fourmis. Je la regarde de cet autre côté, et il me semble que ce sont les traces que laissent des pattes d'oiseaux sur les rives boueuses du fleuve. Vue ainsi, on dirait des cerfs, mis la tête en bas, et les pattes en l'air. Et si on la regarde seulement ainsi, elle ressemble à des lamas qui baissent la tête, et à des cornes de cerf. Qui pourrait comprendre cela ? Non, non, il m'est impossible, seigneur, de le deviner ¹. » L'épisode est répété, plus brièvement, lorsque le Père Valverde présente la Bible à Atahualpa : celle-ci reste muette pour l'Inca. Or cette scène rappelle étrangement l'événement historique de Cajamarca : lors de l'entrevue entre Pizarre et Atahualpa, le Père Valverde offrit effectivement une Bible à l'Inca. Celui-ci prit le mystérieux objet, l'ouvrit, l'écouta, n'entendit rien. Furieux, il le jeta à terre. Ce fut le signal du massacre ².

Le thème de la non-compréhension entre Indiens et Espagnols est constamment mis en évidence, à Chayanta, par les jeux de scène : quand un Espagnol ouvre la bouche, c'est seulement pour « remuer les lèvres ». Aucun son n'est émis. Felipillo traduit : illustration de la coupure entre deux mondes. Dans la variante d'Oruro, les hommes barbus parlent en espagnol, les Indiens en quechua. Le thème de la séparation est dans ce cas affaibli dans le registre de l'expression, mais transposé et renforcé dans le déroulement de l'action : lors de la rencontre entre Almagro et Huaylla Huisa, les deux interlocuteurs déclarent explicitement qu'ils ne se comprennent pas. Et lorsque Pizarre se trouve en présence de l'Inca, il s'irrite de la langue barbare de celui-ci ; dans sa colère, il le condamne à mort : l'exécution d'Atahualpa résulte directement de l'insurmontable fossé qui sépare Indiens et Espagnols.

Or l'Inca était le principe de vie des hommes et de l'univers : sa mort a une portée religieuse et cosmique. Fils du Soleil, il protégeait ses sujets de son ombre, il faisait parler les montagnes, et son souffle mettait le monde en mouvement ³. A sa mort, le fleuve se teint de sang, la tempête se déchaîne, les montagnes s'écroulent, le ciel porte

Dieu : la réplique résume à elle seule toute l'idéologie de Poma de Ayala, qui reproche essentiellement aux Espagnols d'avoir trahi leur mission chrétienne, pour ne songer qu'à la recherche de l'or.

1. *Tragedia del Fin de Atawallpa*, pp. 100-101.

2. POMA DE AYALA, *op. cit.*, foja 385 ; GARCILASO DE LA VEGA, *Historia General del Perú*, éd. Rosenblat, Buenos Aires, 1944, t. I, p. 73.

3. *Tragedia del Fin de Atawallpa*, pp. 178-180.

ANNALES

le deuil¹. Une élégie anonyme, datant sans doute du xvi^e siècle, confirme cette participation de la nature² : les précipices et les rochers entonnent des chants funèbres, les larmes se joignent en torrents, le Soleil s'obscurcit, la Lune malade rétrécit, tout se cache, tout disparaît, et le temps lui-même se réduit à un clin d'œil³. Le monde se trouve orphelin, abandonné, et dépérit. Les sujets de l'Inca, dominés par des étrangers, condamnés au martyre, seuls, mènent désormais une vie errante et opprimée ; ils le supplient d'étendre vers eux « ses mains magnanimes »⁴ : ombre qui protège, désormais absente. Atahualpa apparaît donc comme le médiateur par excellence : il assure l'harmonie de l'univers. La mort du devin Huaylla Huisa préfigurait la sienne. Mais la mort de l'Inca entraîne une rupture cosmique.

La tragédie signifie donc une triple disjonction : entre Indiens et Espagnols, entre l'Inca et ses sujets, entre la Terre et le Soleil. Cette disjonction résulte à la fois de la disparition du médiateur, et de la domination espagnole. Seul un événement aussi inouï rendra au monde l'harmonie perdue : le retour de l'Inca. On comprend pourquoi le thème messianique se trouve esquissé dans la tragédie : il y trouve une place logique. Un mythe, secrètement répandu parmi les Indiens du Pérou et de Bolivie, raconte qu'après la mort d'Atahualpa la tête de celui-ci fut tranchée, portée au Cuzco, et enterrée. Mais sous terre, la tête grandit, un corps pousse. Quand celui-ci sera complètement reconstitué, l'Inca sortira de terre, les Espagnols seront chassés, et l'ancien

1. *Ibidem*, pp. 178-179.

2. Il s'agit de l'élégie *Apu Inca Atawallpaman*, traduite par José Ma. ARGUEDAS, et reproduite dans *El Reverso de la Conquista* (pp. 181-186). L'élégie semble se rattacher au cycle de la mort d'Atahualpa, et notamment aux lamentations du chœur.

3. *Ibidem*, pp. 182-183 :

« El sol vuelvese amarillo, anochese,
misteriosamente ;
... la muerte del Inca reduce
al tiempo que dura una pestañada.
... la madre Luna, transida, con el rostro enfermo,
empequeñece.
Y todo y todos se esconden, desaparecen,
padeciendo.
... Y los precipicios de roca tiemblan por sú amo,
canciones funebres entonando... »

4. *Ibidem*, pp. 185-186 :

« Bajo extraño imperio, aglomerados, los martirios,
y destruidos ;
perplejos, extraviados, negada la memoria,
solos ;
muerta la sombra que protege,
lloramos ;
sin tener a quién o a dónde volver,
estamos delirando.
... tus magnanimas manos
... extiéndelas... »

Empire rétabli¹. On ignore si le mythe d'Inca-ri se rattache explicitement au drame populaire, mais on ne peut nier la cohérence du folklore indigène².



Au Guatemala, comme dans les Andes, le folklore conserve le souvenir de la Conquête espagnole : Tecum Uman fait figure de héros national³. Les faits sont ici mieux connus, de nombreux manuscrits ont été recueillis : par une coïncidence remarquable, ceux-ci se trouvent concentrés dans la région Quezaltenango, près des lieux mêmes où se déroula, en 1524, la bataille entre Tecum Uman et Alvarado. C'est sur ces hautes terres chargées d'histoire que le folklore vit le plus intensément : à partir de ce foyer, la « Danse de la Conquête » s'est diffusée dans le reste du pays (voir la carte ci-dessous).

La représentation a lieu, généralement, lors de la fête du saint local. Les acteurs, d'après les exemples cités par Barbara Bode⁴, récitent leur rôle en espagnol. Tous portent des masques : parfois les Indiens, curieusement, ont comme les Espagnols la peau rose et une barbe blonde. Mais tandis que les masques indiens sourient, les masques espagnols, affublés d'un long nez, grimacent horriblement. Quant au héros Tecum, il revêt, au cours de l'action, trois masques différents : le premier de couleur sombre, orné d'une énorme moustache ; le deuxième de couleur blanche, les sourcils broussailleux, le regard effrayant, qu'il porte pendant la bataille ; enfin un masque mortuaire jaune, les yeux révulsés, la bouche et le front sanglants ; mais les trois masques portent un signe identique : un quetzal gravé sur le front. Les costumes sont fabriqués pour la circonstance. Les Indiens revêtent un large manteau de velours rouge, orné de brocart, de franges dorées, de pièces de monnaie et de petits miroirs ; chaussent des sandales et des bas de coton ; portent enfin une lourde coiffure de plumes : celle de Tecum, comme ses masques, est ornée d'un quetzal. Le costume espagnol se compose d'une veste et de pantalons de velours rouge, ainsi que de bottes noires. Les Indiens sont armés d'une lance, et font

1. Cf. José Ma. ARGUEDAS, « Puquio, una cultura en proceso de cambio », *Revista del Museo Nacional*, tomo XXV, pp. 184-232, Lima. Cf. également A. MÉTRAUX, *Les Incas*, Paris, 1962, p. 186.

2. Nous n'avons pas fait référence aux multiples mouvements messianiques qui eurent effectivement lieu après la Conquête, pendant toute la période coloniale, parce que notre analyse se situe pour le moment au seul niveau des structures mentales. Mais il convient évidemment de rappeler cet arrière-plan religieux et social.

3. Cf. Ricardo CASTANEDA PAGANINI, *Tecum-Uman, héroe nacional de Guatemala*, Guatemala C. A. 1956.

4. Barbara BODE, *The Dance of the Conquest of Guatemala*, New Orleans, 1961. L'auteur a consulté 64 manuscrits, qui présentent de faibles variantes. La carte que nous reproduisons indique leur localisation (p. 290).

Illustration non autorisée à la diffusion

Carte des manuscrits de la « Danse de la Conquête » et des « morerías ».
(Barbara BODE, *op. cit.*, p. 290.)

tinter à chaque geste une plaque d'étain ornée de rubans. Les Espagnols portent une épée et un pistolet de bois, peint d'argent. Autres accessoires : la hachette rouge du devin Ajiz ; la petite poupée qu'il porte, double de lui-même ; le drapeau espagnol, rouge et jaune ; le drapeau guatémaltèque, bleu et blanc ; le sceptre du roi Quiché ; le cercueil de Tecum. La musique est exécutée à l'aide de deux types d'instruments : tambourins et hautbois ¹.

L'organisation de la danse suit des règles précises. Elle donne lieu à de véritables institutions indigènes, et même à un type particulier de commerce, d'une intensité inégalée dans le reste de l'Amérique : ce qui donne la mesure des activités folkloriques au Guatemala. La tradition est conservée par un *maestro*, souvent de grand prestige, qui détient un ou plusieurs manuscrits, et dont la fonction se transmet le plus souvent de père en fils. Son rôle consiste à enseigner la danse aux acteurs ; lorsque les habitants d'un village décident de donner une représentation, ils font appel à lui, et ses services sont rétribués. En revanche, la fonction de *director*, ou organisateur de la danse, entraîne de nombreuses dépenses : il héberge le *maestro* pendant son séjour, les répétitions ont lieu dans sa maison, il fournit alors boisson et nourriture aux danseurs. Ceux-ci paient les leçons du *maestro*, et la location de leurs costumes. En effet, le folklore a donné naissance à un actif artisanat : costumes, masques et autres accessoires sont fabriqués dans des ateliers spécialisés, les *morerías*, qui louent leurs articles jusque dans des villages éloignés. Il est vrai que ces fabriques se sont développées surtout au siècle dernier, qu'elles utilisent une matière première souvent importée, et que leur production n'exprime pas toujours une authentique inspiration indigène. Le nom même de *morería* doit sans doute son étymologie à la danse *Moros y Cristianos*, d'origine espagnole. La tradition autochtone a donc subi de profondes altérations.

Mais en même temps, d'incontestables survivances émergent dans l'appareil rituel qui entoure la fête. Celle-ci, bien que chrétienne, s'accompagne de cérémonies religieuses, ou *costumbres*, de caractère païen. Les informateurs les décrivent de la manière suivante : « Tous les *costumbres* ont lieu à minuit. Ajiz et les autres danseurs gravissent la montagne, Chanchobox, où vivent les *encantos* (esprits) Tecum Uman, roi Quiché, roi Ajiz. Ils brûlent du copal, et prient les dieux de la montagne de leur permettre d'exécuter la danse, et en particulier de jouer le rôle des *encantos*. Les danseurs font cela pour que rien ne leur arrive. Lors du premier voyage à la montagne, ils récitent le calendrier maya pour choisir le jour de la seconde *costumbre*. Ensuite, quinze jours environ avant la danse, ils retournent tous auprès d'un autel dressé

1. Pour cette description, cf. Barbara BODE, *op. cit.*, pp. 213-214.

sur la montagne. Ajiz brûle de l'encens, les autres dansent autour de lui, et lui offrent un poussin et de l'eau-de-vie. La troisième fois, ils se rendent à la montagne avec leurs masques, et transportent leurs costumes dans des paquets. Des cierges sont allumés sur les paquets, et Ajiz exécute la cérémonie de l'encens. Ceci se passe huit jours environ avant la danse. Pendant les mois de répétition les danseurs doivent aussi allumer des cierges chez eux ¹. » — Que signifient ces rites ? Dans quelle mesure y a-t-il syncrétisme entre le christianisme et l'ancienne religion indigène ? Il convient maintenant d'interroger directement la danse.

L'action commence à Utlán, au palais du vieux roi Quiché. Celui-ci se montre inquiet : il a reçu un message de Moctezuma, qui lui annonce l'arrivée d'hommes aux armes magiques ; ceux-ci vont mettre fin à son empire. Les *Malinches* (princesses formant le chœur) le réconfortent. Les jeunes fils de Quiché préconisent la résistance, et se rendent à Xelajú (Quezaltenango) pour prévenir Tecum.

A Xelajú, les caciques indiens assurent Tecum de leur fidélité, et se préparent à combattre les Espagnols. Tous se rendent à Utlán auprès du roi Quiché. Celui-ci rapporte qu'un rêve lui a annoncé la mort de Moctezuma, et que le même sort l'attend. Il confie son étendard à Tecum, qui jure de vaincre et retourne dans son palais, suivi des caciques.

La scène se transporte dans le camp espagnol. Alvarado annonce qu'il va conquérir le pays, et imposer le baptême aux Indiens. Ses officiers, les uns après les autres, lui promettent fidélité. Alvarado envoie à Xelajú deux ambassadeurs, Carillo et Cardona, pour proposer aux Indiens le baptême ou la guerre. Intervient alors le chœur des *Malinches* : « Volcan superbe, montagne féconde, pourquoi t'humilies-tu devant les armes étrangères ? Vomis le feu qui brûle dans tes entrailles, et embrase tes oppresseurs. Vive le roi Quiché, mort aux Espagnols ! ² »

Les ambassadeurs espagnols rencontrent les jeunes princes, fils de Quiché, qui s'étonnent de leur étrange visage, et leur ordonnent de rebrousser chemin. Puis un dialogue plus aimable s'engage, et les ambassadeurs, à la vue des *Malinches*, déclarent qu'ils resteraient volontiers dans ce pays. Les deux Espagnols rencontrent ensuite le sorcier Ajiz, et celui-ci, sans difficulté, va annoncer à Tecum que « deux fils du Soleil » désirent

1. Barbara BODE, p. 233.

2. B. BODE, p. 255.

lui parler. Tecum accepte de les recevoir, à condition qu'ils se fassent bander les yeux : il leur est interdit de contempler le « Roi de tout Quezaltenango ». Ajiz transmet cet ordre aux ambassadeurs, et les menace de sa magie.

Carillo et Cardona, les yeux bandés, sont conduits devant Tecum ; ils sollicitent la permission de s'asseoir ; mais celui-ci refuse. Ils transmettent alors leur message : Tecum doit accepter le baptême, sous peine de perdre son royaume. Tecum s'indigne : le roi nommé Don Carlos doit être « quelque fou en délire »¹ ; il chasse brutalement les ambassadeurs.

Au retour de Carillo et Cardona, la colère des Espagnols éclate, et ils se préparent au combat. Tecum de son côté ordonne à son lieutenant Zunum et au sorcier Ajiz de se rendre à Utatlán pour informer Quiché des événements. Ajiz a peur, et Zunum part seul. Il trouve Quiché en pleurs, terrifié, qui déclare transmettre son commandement à Tecum. Les *Malinches* chantent pour reconforter le vieux roi.

La scène de nouveau se transporte à Xelajú : Tecum raconte un rêve troublant. Il a vu une colombe à la tête des Espagnols, qui triomphait de son armée ; il s'est lui-même envolé trois fois dans les airs, trois fois il est retombé, et son cœur s'est scindé en deux parties sanglantes. Malgré ce funeste présage, Tecum entraîne ses guerriers au combat.

La pièce atteint alors son paroxysme : la bataille se déroule dans la plaine du Pinal, et déjà la terre est rouge de sang. Tecum s'afflige : deux fois déjà il a pris son vol ; il tente de trancher la tête d'Alvarado, mais

1. *Op. cit.*, p. 256 :

« Vete y di a tu Capitan
 Que no somos Mejicanos
 Que ha de vencer con astucia
 Y a fuerza de buen soldado
 Que si ha creído persuadirme
 A sus locos entusiasmos
 Pronto me tendrá al frente
 Contestándole a flechazos
 Que mis Dioses son mejores
 Que ese su sacrificio
 Que son de metal muy fino
 No como el suyo de palo
 Y que ese rey que me dice
 Que se intitula Don Carlos
 No tiene que ver conmigo
 Ni con ningún mi vasallo
 Que sin duda es algún loco
 Que estará ahora delirando. »

ne réussit qu'à abattre son cheval. C'est alors qu'Alvarado tue Tecum.

Soudain, se produit un « coup de théâtre », toute l'atmosphère change : Zunum, successeur de Tecum, arrête le combat, décide de recevoir le baptême, et tous les Indiens suivent son exemple. Le corps de Tecum est enterré dans la montagne, et les *Malinches* pleurent le sang répandu.

D'Utatlán, le roi Quiché envoie les jeunes princes auprès d'Alvarado, pour lui annoncer qu'il veut se convertir. Alvarado accueille aimablement les messagers, les prie de s'asseoir, et tente même de les retenir. Les Espagnols se rendent ensuite à Utatlán, où le roi Quiché les reçoit avec humilité, se déclare vassal du roi d'Espagne, et rapporte que le Saint-Esprit lui est apparu en rêve, sous la forme d'une colombe. Alors les anciens adversaires se réconcilient, les Indiens reçoivent le baptême dans l'enthousiasme général. La pièce se termine par des louanges aux saints et à la Vierge.

La structure de la « Danse de la Conquête » semble plus complexe que celle de la « Tragédie d'Atahuallpa ». L'on retrouve bien le thème des rêves prémonitoires (partagé entre Quiché et Tecum), et l'épisode des rencontres préliminaires (notamment entre le sorcier et les ambassadeurs) ; de même, la mort du héros indigène coïncide avec le sommet du drame. Mais ensuite, paradoxalement, Indiens et Espagnols fraternisent, et le dénouement glorifie la religion chrétienne. Une sorte de distorsion se produit au moment de la mort de Tecum : tout se passe alors comme si une autre pièce commençait. De fait, la dernière partie rappelle de façon frappante la danse *Moros y Cristianos*, qui célèbre la victoire des chrétiens sur les infidèles, et que les Espagnols ont introduite dès le lendemain de la Conquête¹. Cependant, les deux traditions ne sont pas arbitrairement juxtaposées : la « Danse de la Conquête », malgré son apparente hétérogénéité, constitue un ensemble cohérent. Considérons, par exemple, un simple détail : dans la première moitié de la pièce, Tecum reçoit les ambassadeurs d'Alvarado avec mépris, il ne leur permet pas de s'asseoir, puis il les renvoie brutalement ; dans la deuxième moitié de la pièce, le même thème se répète, mais inversé : Alvarado reçoit les ambassadeurs de Quiché avec honneur, il leur offre spontanément de s'asseoir, puis il tente de les retenir. Une logique interne commanderait-elle les épisodes de la danse ?

Avant de poursuivre notre analyse, nous devons nous arrêter à une difficulté : malgré les indices relevés ci-dessus, les influences espa-

1. R. RICARD, « Contribution à l'étude des fêtes « Moros y Cristianos au Mexique », *Journal de la Société des Américanistes*, XXIV, 1932, pp. 51-84.

gnoles sont tellement évidentes, que l'on peut se demander si le fonds indien reste suffisamment authentique, et si en définitive la comparaison avec le folklore andin se justifie. C'est pourquoi, comme nous l'avons fait pour la « Tragédie d'Atahuallpa », nous devons recourir à des références historiques, et rechercher dans quelle mesure le folklore guatémaltèque conserve les traditions attestées par les chroniques indigènes. Or l'on retrouve dans les *Titulos de la Casa Ixquin Nehaib*¹ le récit de la bataille entre Tecum Uman et Alvarado :

« Y el capitán Tecum, antes de salir de su pueblo y delante de los caciques, mostró su valor y su ánimo y luego *se puso alas con que volaba* y por los dos brazos y piernas, *venía lleno de plumeria* y traía puesta una corona, y en los pechos traía una esmeralda muy grande que parecía espejo, y otra traía en la frente, y otra en la espalda, venía muy galan. *El cual Capitán volaba como águila y era gran principal y gran nagual...*

Y luego el Capitan Tecum alzó el vuelo, que venía hecho águila lleno de plumas que nacían de sí mismo... El cual Capitan Tecum venía de intento a matar al Tunadiú que venía a caballo y le dió al caballo por darle al Adelantado y le quitó la cabeza al caballo con una lanza. No era la lanza de hierro sino de espejuelos y por encanto hizo esto este capitán.

Y como vido que no había muerto el Adelantado sino el caballo, *torno a alzar el vuelo para arriba*, para desde allí venir con la mayor fuerza a matar al Adelantado. Entonces el Adelantado lo agardó con su lanza y lo atravesó por el medio a este Capitán Tecum...² »

On constate que le récit des *Titulos* et la « Danse de la Conquête » décrivent exactement le même épisode : Tecum lutte couvert de plumes, incarnant un aigle³ ; au cours de la bataille, il prend deux fois son vol, et tue le cheval d'Alvarado⁴ ; enfin il meurt, après son deuxième vol, frappé d'un coup de lance. Le folklore guatémaltèque conserve donc, au moins partiellement, la tradition indigène relative à la Conquête⁵.

1. *Titulos de la Casa Ixquin Nehaib*, in *Crónicas indígenas de Guatemala*, éd. par Adrian Recinos, Guatemala, 1957. Ce document a été rédigé, en quiché, dès la première moitié du XVI^e siècle. Mais il n'en subsiste qu'une traduction espagnole du début du XVIII^e siècle.

2. *Ibid.*, pp. 86-90. C'est nous qui soulignons.

3. Rappelons que l'acteur jouant le rôle de Tecum porte une coiffure et des masques ornés d'un quetzal.

4. La danse mentionne la mort du cheval, mais estompe le fait que, pour Tecum, cavalier et monture constituent un seul être.

5. Autre thème : celui de la folie. On se rappelle que Tecum, lors de la rencontre avec les ambassadeurs, considère le dénommé Don Carlos comme « quelque fou déli-

TABLEAU 1

<p>TRAGÉDIE D'ATAHUALLPA (I)</p>	(1)	Rêves d'Atahualpa : attitude de résistance	(2)	Rencontres préliminaires : non-compréhension (disjonction)	(3)	Victoire des Espagnols (précédée d'une défaite d'Almagro)	(4)	Mort d'Atahualpa (exécuté)	(5)	Mort de Pizarro	(6)	Message : disjonction entre Indiens et Espagnols	(7)	Espoir messianique (lamentations sur la mort d'Atahualpa)
	<p>DANSE DE LA CONQUÊTE (II)</p>	Rêves de Quiché, puis de Tecum ; crainte de Quiché, résistance de Tecum	Rencontres préliminaires : dialogue (conjonction)	Victoire des Espagnols	Mort de Tecum (au combat); Quiché survit	Alvarado survit	Message : conjonction entre Indiens et Espagnols	Absence d'espoir messianique (louanges à la Vierge Marie)						

TABLEAU 2

<p>DANSE DES PLUMES (IV)</p>	(1)	Rêves de Moctezuma ; présages	(2)	Rencontres préliminaires (dialogue, mais conflit)	(3)	Moctezuma ne se soumet pas, ne se convertit pas	(4)	Victoire des Indiens
	<p>DANSE DE LA GRANDE CONQUÊTE (III)</p>	Absence de rêves	Absence de rencontres préliminaires	Cuahtemoc ne se soumet pas, ne se convertit pas ; Moctezuma se soumet, se convertit	Victoire des Espagnols			

DANSE DES PLUMES (IV)	(5) Moctezuma survit	(6) Cortès meurt symboliquement	(7) Cortès pardonné (après avoir été menacé)	(8) Message : conjonction entre Indiens et Espagnols (avec supé- riorité indienne)
	DANSE DE LA GRANDE CONQUÊTE (III)	Cuauhtemoc meurt ; Moctezuma survit	Cortès survit	Cuauhtemoc maudit (après avoir été pardonné)

TABLEAU 3

TRAGÉDIE D'ATAHUALLPA (I)	(1) Rencontres préliminaires (rencontres réelles, mais absence de dialogue)	(2) Atahuallpa résiste ; offre son or (contraint) ; refuse le baptême	(3) Pizarre vainc Atahuallpa ; (victoire espagnole)	(4) Atahuallpa captif	(5) Atahuallpa maudit Pizarre	(6) Pizarre tue Atahuallpa	(7) Mort de Pizarre	(8) Message : disjonction réelle ; supériorité espagnole
	DANSE DES PLUMES (IV)	Rencontres préliminaires (dialogue, mais rencontres imaginaires)	Moctezuma résiste ; offre son or (spontané- ment) ; refuse le baptême	Moctezuma vainc Cortès (victoire indienne)	Cortès captif	Moctezuma pardonne à Cortès	Moctezuma fait grâce à Cortès	Mort symbolique de Cortès

Mais comment l'apport espagnol est-il intégré ? Comparons le folklore andin et le folklore guatémaltèque : dans ce dernier, la fusion des deux traditions, indienne et espagnole, transforme la distribution des personnages, et inverse le message de la pièce. La « Tragédie d'Atahualpa » comportait deux protagonistes : l'Inca et Pizarre ; la « Danse de la Conquête » compte non deux, mais trois rôles principaux : le roi Quiché (Quecab), Tecum Uman, et Alvarado. Or l'introduction de Quecab dans la pièce constitue un anachronisme, car il régna dans la deuxième moitié du xv^e siècle, et non au moment de la Conquête. Pourquoi cette adjonction ? Tout se passe comme si la fonction du chef indigène se dédouble en deux personnages opposés : le vieux roi Quiché, terrifié à l'approche des Espagnols, se soumet, reçoit le baptême, se réconcilie avec Alvarado, et survit ; tandis que le jeune roi Tecum, confiant en son armée, conduit le combat contre les Espagnols, refuse le baptême, et meurt. Ces deux rôles, symétriques et inverses, introduisent dans la pièce deux significations contradictoires : Tecum exprime la disjonction entre Indiens et Espagnols, Quiché incarne la conjonction. Mais la première disparaît avec la mort de Tecum, tandis que la seconde triomphe avec la conversion de Quiché.

La transformation du message¹ modifie aussi le déroulement de l'action. Certains thèmes, si frappants dans la « Tragédie d'Atahualpa », n'apparaissent ici qu'estompés. Ainsi l'étrangeté des Espagnols n'est relevée que deux fois, très brièvement : Quiché craint la foudre des « fils du Soleil »², et les deux jeunes princes s'étonnent du « visage étrange » des ambassadeurs³. Mais le dialogue avec ceux-ci s'établit sans difficulté : le thème de la non-compréhension disparaît. Une seule trace : les ambassadeurs doutent, un instant, qu'Ajiz puisse transmettre leur message à Tecum : « Écoute, si tu en es capable ; va, et dis

rant ». Or, dans le *Chilam Balam de Chumayel*, une rupture est introduite dans le monde par la folie des Espagnols : « C'est seulement à cause du temps fou, à cause des sacerdotes fous que la tristesse est entrée en nous, que le christianisme est entré en nous. Parce que les très chrétiens sont arrivés ici avec le véritable dieu ; mais ce fut le commencement de notre misère, le commencement du tribut, le commencement de l'aumône, la cause de la misère d'où est sortie la discorde occulte, le commencement des rixes avec les armes à feu, le commencement des offenses, le commencement de la spoliation, le commencement de l'esclavage par les dettes, le commencement des dettes collées aux épaules, le commencement de la bagarre continuelle, le commencement de la souffrance... » (*Livre de Chilam Balam de Chumayel*, trad. Benjamin Péret, Paris, 1955, p. 56.) Il est vrai que le *Chilam Balam* exprime les réactions des Mayas du Yucatan, et que la « Danse de la Conquête », dans le présent exemple, appartient au folklore des Mayas Quichés, des hautes terres du Guatemala.

1. Atahualpa se soumet à Pizarre, et accepte de fournir tout l'or qu'il demande. D'autre part le roi d'Espagne intervient pour le venger. Mais Atahualpa refuse le baptême, et sa mort détruit l'harmonie du monde : en aucun cas la pièce andine ne saurait être interprétée comme une réconciliation entre Indiens et Espagnols, et comme une glorification du christianisme.

2. Barbara BODE, *op. cit.*, p. 252.

3. *Ibid.*, p. 255.

à ton roi que nous voulons lui parler »¹. Mais Ajiz joue parfaitement son rôle d'intermédiaire. Le langage et l'action préparent donc la conjonction finale : au dénouement l'espoir messianique, exprimé dans le folklore andin, se trouve exclu ; tout se termine par des louanges à la Vierge Marie.

On relève donc, entre la « Tragédie d'Atahuallpa » et la « Danse de la Conquête », un ensemble de corrélations et d'oppositions, que résume le tableau 1, I (p. 572)².

Notons cependant que le message explicite de la pièce peut ne pas être perçu comme tel aujourd'hui. Les Indiens actuels l'interprètent moins comme glorification du christianisme et d'Alvarado, que comme hommage à l'héroïque résistance de Tecum. Francisco Javier Garcia, le seul *maestro* qui ait pu faire imprimer son manuscrit, traduit ce sentiment : « *La Conquista* rappelle aux Indiens de sang pur le temps où les troupes espagnoles, non pas plus fortes, mais mieux armées, n'eurent d'autre mission que détruire... Sans que l'on sache depuis quand, la conquête du Royaume Quiché est représentée chaque année comme un tribut dû à la résistance que les ancêtres opposèrent aux envahisseurs »³. Entre les transformations du folklore, et sa signification réelle dans la praxis, se creuse un décalage⁴.



Le folklore mexicain compte, lui aussi, de nombreuses Danses de la Conquête : mais elles semblent se rattacher à des traditions très différentes les unes des autres. Cette variété fait problème : il est difficile d'isoler, sans arbitraire, un cycle caractéristique, suffisamment attesté par plusieurs variantes. Nous nous proposons seulement de citer deux exemples, délibérément choisis à des fins de comparaison.

Premier exemple : la « Danse de la Grande Conquête », manuscrit

1. *Ibid.*, p. 255.

2. Horizontalement, le tableau résume les séquences dans leur ordre syntagmatique ; verticalement, les colonnes indiquent les relations paradigmatiques.

3. Francisco Javier GARCIA, *El Baile de la Conquista*, Quezaltenango, 1934. Cité par Barbara Bode, *op. cit.*, p. 232.

4. Écoutons aussi Clemente Tuy (dix-neuf ans, fabricant de costumes à Sololá) : « l'histoire vient du Royaume Quiché et du Royaume de Tecum Uman de Quetzaltenango... Les deux royaumes s'allièrent pour faire front aux Espagnols, et repousser Pedro de Alvarado. La première bataille eut lieu sur l'un des fleuves de Quezaltenango. Il y eut de nombreux assauts. Alvarado avançait. Un des caciques entra en lutte avec Alvarado, mais ne put le repousser. Tecum entra en lutte. Au moment où Tecum combattait, il croyait qu'Alvarado et son cheval ne formaient qu'un seul corps. La lance de Tecum traversa le corps du cheval, qui tomba mort. Alvarado se releva pour lutter corps à corps. Il rassembla toute sa force pour tuer Tecum. Un Quetzal traversa le ciel, le quetzal tomba, il mourut aussi... ». (Cité par Barbara Bode, *op. cit.*, p. 232.) On retrouve dans ces paroles l'étrange écho des chroniques anciennes.

nahuatl trouvé à Jicotepec, aujourd'hui Villa Juarez (État de Puebla) ¹. La pièce fut jouée dans la langue indigène, pour la dernière fois, en 1894. Les acteurs récitent aujourd'hui leur rôle en espagnol :

Cortès s'adresse à Moctezuma : il n'est pas venu pour faire la guerre, mais pour révéler la religion chrétienne. Moctezuma l'accueille avec des paroles de paix. Cortès loue la puissance de Charles-Quint : celui-ci ne veut dépouiller Moctezuma ni de ses trésors, ni de son empire ; mais qu'il abandonne le culte des idoles, et accepte le baptême. Moctezuma se soumet et se convertit avec enthousiasme, ainsi que ses vassaux.

Mais le prince Cuauhtemoc se révolte : « Empereur Moctozuma, Grand Roi : tu ne mérites plus ce titre, tu n'as plus le droit de porter la couronne, car tu as perdu courage, car tu as peur. Les Espagnols ne racontent que mensonges, ils se moquent de toi. Tu t'es rendu, mais moi je ferai la guerre. Je ne veux pas que nos dieux périssent. J'ai dans la main flammes, bruit, cendres, fumée, sable, poussière, vents, tempêtes : je chasserai les Espagnols. Qu'ils rentrent chez eux, ou qu'ils meurent ². » Moctezuma répond : « Ne parle pas ainsi, mon fils. » Cuauhtemoc tire son épée, se précipite vers Cortès, et le frappe au visage. Cortès répond : « Pour l'honneur de mon Roi, je te pardonne. »

Cuauhtemoc appelle aux armes, et la bataille s'engage. Elle constitue le sommet du drame. Le chœur prie les saints de donner la victoire aux Espagnols. Le miracle a lieu : Cuauhtemoc est tué, son aveuglement le conduit en Enfer.

L'issue du combat a prouvé la puissance du Dieu chrétien. Moctezuma exprime à nouveau son amour pour le Christ, et la pièce se termine par des louanges à Cortès : « Que celui qui nous a rejoint ici, nous rejoigne aussi au Paradis. Vive don Fernando ! »

On voit que cette danse porte elle aussi la marque du cycle *Moros y Cristianos*. Sa structure rappelle partiellement celle de la danse guatémaltèque : comme dans cette dernière, la fonction du chef indien se dédouble, pour signifier la soumission avec Moctezuma, la révolte avec Cuauhtemoc.

Cette opposition, malgré les déformations évidentes, reflète les faits historiques, et illustre l'attitude effective des deux rois. Le discours de Cuauhtemoc, notamment, témoigne de sa fidélité aux dieux mexicains.

1. « Danza de la Gran Conquista », trad. par Byron Mac Affee, *Tlalocan*, 1952.
2. Le discours de Cuauhtemoc est ici résumé.

De même, dans les *Coloquios de los Doce*, les prêtres indiens, interrogés par les Franciscains, considèrent le christianisme comme mensonge, et pleurent la mort de leurs dieux : « Laissez-nous donc mourir, laissez-nous donc périr, car nos dieux déjà sont morts... Vous nous dites que nos dieux ne sont pas vrais. C'est une parole nouvelle que vous nous dites ; elle nous trouble, elle nous chagrine... Car nos ancêtres, ceux qui ont été, ceux qui ont vécu sur terre, n'avaient pas coutume de parler ainsi... Et maintenant nous détruirions l'ancienne règle de vie ?... Nous ne pouvons pas rester indifférents, nous ne pouvons vraiment pas le croire, nous ne l'acceptons pas pour vérité, même si cela vous offense ¹. »

Avant de poursuivre l'analyse de cette pièce, citons le deuxième exemple mexicain : la « Danse des Plumes », publiée en 1902 par J. F. Loubat ². Cette pièce présente les traits les plus curieux : c'est elle qui déforme le plus la réalité historique ; mais en même temps, elle rend un son authentiquement indigène.

Au début de l'action, Moctezuma se montre troublé. Malintzin lui propose son oracle et l'ombre de Cortès apparaît. Moctezuma et l'image de Cortès se défient. Après cette scène, le vrai Cortès, suivi de ses officiers, pénètre dans le palais de Moctezuma, et reçoit leurs serments de fidélité. Puis la troupe se retire. Moctezuma reprend alors la parole, et s'inquiète des voix étranges qu'il vient d'entendre. Ses vassaux l'avertissent que la terre, l'eau, le ciel, les astres annoncent la fin de son empire. Mais Moctezuma garde espoir : « Je tiens le monde en mon pouvoir. » Néanmoins il décide de dormir sur son trône, en compagnie de Malintzin, pour connaître l'avenir.

1. *Libros de los Coloquios de los Doce*, in Walter LEHMANN, *Sterbende Götter und Christliche Heilsbotschaft*, Stuttgart, 1949, p. 102.

2. J. F. LOUBAT, « Letra de la « Danza de Pluma » de Moctezuma y Herman Cortès con los Capitanes y reyes que intervinieron en la Conquista de Mexico », *Congrès international des Américanistes*, Paris, 1902. J. F. Loubat décrit ainsi la fête à laquelle il a assisté : « Le 27 février 1900, Son Excellence Monsieur le Général Martin Gonzalez, gouverneur de l'État de Oaxaca, voulut bien me donner à Cuilapam, au pied du Mont Alban, une fête indienne.

Dix-huit Indiens partagés en deux camps et costumés de façon plus ou moins fantaisiste, les uns en Indiens du temps jadis, les autres en officiers espagnols, personnifiaient les uns Moctezuma et ses chefs, les autres Fernand Cortès et ses *conquistadores* ; ils nous récitèrent un long poème, entremêlé de danses, et connu dans le pays sous le nom de *Danza de Pluma*. Ce poème est ainsi nommé à cause d'une partie du costume porté par les Indiens, représentant Moctezuma et ses chefs : une haute coiffure en plumes, allant en s'épanouissant, et affectant au-dessus d'une petite couronne la forme d'une grosse citrouille. A quelle époque remonte ce poème, il m'a été impossible de le savoir ; de même que je n'ai pu connaître l'origine de la fête. J'ai pu seulement apprendre que la *Danza de Pluma* remontait à une époque fort ancienne, et qu'elle était exécutée à certaines fêtes de l'année. »

Ses vassaux décrivent les rêves de Moctezuma. Ce sont des présages funestes : les eaux gonflent et montent jusqu'au ciel ; une étoile inconnue brille le matin ; un aigle tente de pénétrer dans le palais. Mais peut-être ces signes doivent-ils seulement prévenir Moctezuma pour qu'il se défende. Pendant ce temps, Cortès, suivi de sa troupe, pénètre une deuxième fois dans le palais. Ses officiers renouvellent leurs serments. Avant de se retirer, Cortès contemple Moctezuma endormi : celui-ci parle dans son sommeil, et se demande quels sont les dieux qui lui apparaissent.

Puis il se réveille brutalement, furieux : quel homme, « tenant la foudre en sa main » a osé le menacer ? Malintzin tente de le calmer, et Moctezuma décide de se rendre au temple pour offrir des sacrifices aux dieux. Les Espagnols font alors leur troisième entrée dans le palais. Cortès décide d'envoyer Alvarado comme ambassadeur auprès de Moctezuma, pour l'exhorter à recevoir le baptême.

La première rencontre réelle entre Espagnols et Indiens met en présence le page d'Alvarado et Teuhtlilli : après quelques paroles de défi, celui-ci va prévenir son souverain, qui accepte avec empressement de recevoir l'ambassadeur. Alvarado baise les pieds de Moctezuma, et celui-ci le fait asseoir à sa droite. L'ambassadeur transmet son message, et l'attitude de Moctezuma change brutalement : il renvoie Alvarado.

Pendant que celui-ci fait route vers son camp, il rencontre l'indienne Cihuapilli, appelée aussi Marina : celle-ci le prie de la conduire auprès de Cortès. Alvarado lui accorde des paroles aimables, et continue son chemin. De retour à son camp, il rend compte de sa mission à Cortès, qui se prépare au combat. Puis, sur l'ordre de celui-ci, il retourne chercher Marina, qui devient la compagne de Cortès. Moctezuma, de son côté, décide aussi d'envoyer un ambassadeur : il offre aux Espagnols or et argent pour qu'ils se retirent. Teuhtlilli, reçu avec honneur, transmet son message : Cortès le chasse.

Enfin Moctezuma et Cortès se rencontrent réellement. L'Indien demande à l'Espagnol quel est son but. Cortès répond qu'il est venu lui offrir le baptême. Moctezuma le menace et s'indigne : « Tu prétends que mes dieux sont faux ? Jusqu'où va ton insolence ! » La bataille s'engage. Cortès est vaincu, il se rend. Moctezuma le jette en prison, mais recommande qu'on le traite avec

respect. Cortès reconnaît sa folie, il souhaite la mort ¹. Mais Moctezuma lui fait grâce, et le libère. Cortès remercie Moctezuma, et le supplie de lui pardonner ².

La « Danse des Plumes » tout d'abord déconcerte, notamment par son dénouement : que signifie ce renversement de la réalité historique ? Le folklore n'obéit-il ici qu'à la seule fantaisie ?

Remarquons que la « Danse des Plumes », en apparence si éloignée de l'histoire, met en œuvre certains thèmes attestés par les chroniques. Ainsi les rêves de Moctezuma s'appuient sur des présages : étoile inconnue, inondation, aigle s'efforçant de pénétrer dans le palais ; or, les documents indigènes du xvi^e siècle décrivent des phénomènes analogues, pendant les années précédant la Conquête ³. D'autre part Moctezuma, comme Cuauhtemoc dans la pièce précédente, et comme les prêtres indiens des *Coloquios*, s'indigne lorsque Cortès prétend que ses dieux sont faux. Enfin, l'épisode du ralliement de Cihuapilli (Marina) ne rappelle-t-il pas le rôle joué par Malintzin, compagne de Cortès ? Mais si la pièce conserve le souvenir de croyances ou de faits réels, pourquoi l'histoire apparaît-elle au total si déformée ?

Commençons par comparer les deux exemples mexicains. On constate que la « Danse des Plumes » et la « Danse de la Grande Conquête » expriment le même message (la réconciliation entre Indiens et Espagnols). Mais le sens de celui-ci diffère : dans un cas, la conjonction traduit la supériorité indienne ; dans l'autre, la supériorité espagnole. De fait, si on analyse les deux danses plus en détail, on relève

1 *Ibid.*, pp. 260-261 :

« Ya muy bien conozco en mí
Tu afable intencion,
Pues perdi la ocasión
Por mi loco pensamiento.
... Me causa mayor cuidado
Viéndome aprisionado,
Sólo morir apetezco ! »

2. *Ibid.*, p. 261 :

« Agradezco tu piedad
Y pido que me perdones. »

3. L'étoile inconnue pourrait correspondre au premier présage selon les informateurs de Sahagun (la colonne de feu) : « Diez años antes de venir los hombres de Castilla primeramente se mostro un funesto presagio en el cielo. Una como espiga de fuego, una como llama de fuego, una como aurora : se mostraba como si estuviere goteando, como si estuviera punzando en el cielo... Y de este modo se veía : allá en el oriente se mostraba : de este modo llegaba a la medianoche. Se manifestaba : estaba aún en el amanecer : hasta entonces la hacia desaparecer el sol. » (B. de SAHAGUN, *Historia General de las Cosas de Nueva España*, éd. Porrúa, Mexico, 1956, vol. 4, p. 81.) L'inondation correspond au cinquième présage : « Hirvió el agua : el viento la hizo alborotarse hirviendo. Como si hirviera en furia, como si en pedazos se rompiera al revolverse. Fue su impulso muy lejos, se levantó muy alto. Llego a los fundamentos de las casas ; y derruidas las casas, se anegaron en agua. Eso fue en la laguna que está junto a nosotros. » (*id.*, vol. 4, p. 82). Le présage du vol de l'aigle est plus difficile à identifier.

une série remarquable de corrélations et d'oppositions. Prenons trois exemples :

1) Moctezuma, dans la « Danse des Plumes », joue le même rôle que Cuauhtemoc, dans la « Danse de la Grande Conquête » : tous deux résistent aux Espagnols, et refusent le baptême. Mais le premier remporte la victoire, et survit ; le second subit la défaite, et meurt.

2) Cortès vainqueur survit. Il semble qu'il en soit de même pour Cortès vaincu. Notons, cependant que, jeté en prison, il souhaite mourir : ne s'agit-il pas d'une mort symbolique ?

3) L'hypothèse précédente, en apparence fragile, est confirmée par une troisième corrélation. On se rappelle que, dans la « Danse de la Grande Conquête », Cuauhtemoc gifle Cortès, et que celui-ci lui pardonne. La scène paraît inexplicable : pourquoi ce pardon ? La difficulté s'éclaire si l'on compare les deux pièces : elles répètent point par point le même thème, mais en l'inversant. Cuauhtemoc (chef indien) reçoit, avant le combat, le pardon de Cortès (qu'il refuse) ; vaincu, il meurt maudit (il va en Enfer). Au contraire Cortès (conquérant espagnol) subit, avant le combat, les menaces de Moctezuma ; vaincu, il reçoit son pardon (qu'il accepte avec gratitude) : puisqu'il est pardonné, sa mort logiquement n'est que symbolique.

Au total, il apparaît que la « Danse de la Grande Conquête » (malgré l'influence du cycle *Moros y Cristianos*) et la « Danse des Plumes » se situent dans un rapport de transformation, dont les termes sont résumés par le Tableau 2 (voir pages 572-573).

Dès lors, nous pouvons étendre notre comparaison. En effet, le rapprochement des Tableaux 1 et 2 permet d'établir une correspondance ; si l'on désigne la « Tragédie d'Atahualpa » (péruvienne), la « Danse de la Conquête » (guatémaltèque), la « Danse de la Grande Conquête » (mexicaine), et la « Danse des Plumes » (mexicaine) par les signes I, II, III et IV, on peut dire que : I est à II comme IV est à III. Or, II et III paraissent homologues (dédoublement du chef indien, conjonction finale, etc.). Quel est donc en définitive le rapport entre I et IV ? Peut-on découvrir une structure plus large où prendraient place les quatre pièces analysées ?

Revenons sur ce qui ne semblait être qu'un détail : l'opposition entre la malédiction de Cuauhtemoc et le pardon de Cortès. Le thème évoque d'autres épisodes dont le sens, dans un contexte plus large, s'enrichit :

1) Atahualpa, chef indien, supplie Pizarre de lui laisser la vie ; mais celui-ci le tue et reçoit sa malédiction. (Inversement Cortès, conquérant espagnol, souhaite la mort ; mais Moctezuma lui fait grâce et lui accorde le pardon).

2) Atahualpa, après sa mort, est pleuré par les Indiens, loué par le roi d'Espagne : c'est-à-dire béni par les uns, implicitement pardonné par l'autre. Tecum, de façon analogue, reçoit une sépulture glorieuse : soit un pardon symbolique. (Tandis que Cortès, effectivement pardonné, connaît une mort symbolique.)

3) Pizarre ainsi que Cuauhtemoc meurent maudits.

4) Quiché et Moctezuma (dans III) survivent et vont au Paradis, de même Cortès (dans III).

Les deux oppositions : vie/mort, et pardon (ou bénédiction)/malédiction réunissent donc tous les protagonistes des quatre pièces dans un système où toutes les possibilités se trouvent réalisées ¹ :

	Cuauhtemoc (III)	Pizarre (I)	Atahualpa (I) Tecum (II)	Cortès (IV)	Quiché (II) Moctezuma (III)	Alvarado (II) Cortès (III)
Espagnol : + /Indien : —	—	+	—	+	—	+
Vie : + /Mort : —	—	—	—	(—)	+	+
Pardon : + /Malédiction : — ..	—	—	(+)	+	+	+

Les corrélations précédentes ne concernent que le destin des acteurs. Mais, plus généralement, acteurs et action constituent un langage au moyen duquel un message est transmis. Comparons donc maintenant les quatre pièces du point de vue de leur signification : nous avons vu que toutes illustrent une conjonction entre Indiens et Espagnols, sauf I qui exprime une disjonction ; et que toutes démontrent la supériorité espagnole, sauf IV qui mime une supériorité indienne. Soit également un système où toutes les possibilités sont réalisées :

	I	II	III	IV
Conjonction : + /disjonction : —	—	+	+	+
Supériorité indienne : + /supériorité espagnole : —	—	—	—	+

Le tableau ci-dessus confirme bien que les quatre pièces peuvent être regroupées deux à deux : 1) les deux pièces centrales (II et III) se

1. En ce qui concerne Moctezuma dans IV, le Paradis n'est pas évoqué, puisqu'il ne se convertit pas ; mais au dénouement il n'en paraît pas moins « triomphant ».

ANNALES

rattachent à un cycle analogue, fortement influencé par la danse *Moros y Cristianos* ¹ ; 2) les deux pièces externes (I et IV), en définitive les plus authentiquement indigènes, ont des sens exactement opposés.

Nous sommes donc conduits à comparer directement les danses I et IV, en apparence les plus éloignées. Ce sont elles cependant qui présentent le plus nettement la série des thèmes : rêves prémonitoires, rencontres préliminaires, conflit central. Est-ce une coïncidence ? Prenons pour fil conducteur un étrange épisode de la « Danse des Plumes » : au début de l'action, Moctezuma dialogue en rêve avec Cortès. Puis le vrai Cortès pénètre dans le palais (à trois reprises) ; les Espagnols parlent d'abord entre eux ; ensuite Cortès s'adresse à Moctezuma endormi. Indiens et Espagnols se trouvent donc simultanément dans le même lieu ; ils prennent la parole à tour de rôle, mais sans se voir ; ou lorsqu'ils se voient, c'est à travers le sommeil de Moctezuma. Paradoxalement, il y a *dialogue, mais absence de rencontre* (sinon en rêve). Pourquoi ? Rappelons-nous que, dans la « Tragédie d'Atahualpa », il y a *rencontre, mais absence de dialogue* (Pizarre, en face de l'Inca, ne fait que remuer les lèvres) ². Autrement dit, la disjonction réelle de I se transforme en IV en conjonction imaginaire ; IV apparaît comme l'envers onirique de I. De fait, si l'on pousse l'analyse dans le détail, on constate que les deux pièces, pour transmettre des messages opposés, utilisent exactement le même lexique, mais aux termes point par point inversés (voir le Tableau 3, page 573).

Les relations ci-dessus peuvent encore s'exprimer d'une autre manière. En effet, le message de la « Tragédie d'Atahualpa » comporte un prolongement messianique : le retour de l'Inca est effectivement attendu ; la victoire indienne est projetée dans l'avenir, comme une possibilité réelle. La « Danse des Plumes » illustre aussi un rêve de revanche, mais seulement mimé sur la scène théâtrale, rejeté dans un passé imaginaire. L'espoir messianique de I se transforme en IV en compensation fantasmatique :

	I	IV
Avenir : + / passé : —	+	—
Réel : + / imaginaire : —	+	—

1. On voit que dans ce cas particulier explication structurale et explication historique se recourent.

2. Plus exactement, si l'on considère les rencontres préliminaires, il s'agissait de Almagro et Huaylla Huisa, ou de Pizarre et Sairi Túpaj.

LA VISION DES VAINCUS

On peut donc conclure que la « Danse des Plumes » (IV) constitue une sorte d'écho de la « Tragédie d'Atahualpa » (I), mais symétrique et inverse. Entre ces deux pôles, les pièces centrales (II et III) représentent des maillons intermédiaires. Les quatre pièces prennent place dans un système cohérent de corrélations et d'oppositions¹, que résume le tableau suivant² :

	I	II	III	IV
Rêves, prophéties (présence: + /absence: —)	+	+	—	+
Résistance : + /crainte : —	+	— +		+
Rencontres préliminaires (présence : + /absence : —).....	+	+	—	+
Non-compréhension : — /dialogue : + ...	—	+		+
Conversion du chef indien : + /non conversion : —	—	— +	— +	—
Le chef indien meurt : — /survit : + ...	—	— +	— +	+
Le conquérant espagnol meurt : — /survit : +	—	+	+	(—)
Message				
Conjonction : + /disjonction : —	—	+	+	+
Domination indienne : + /domination espagnole : —	—	—	—	+
Espoir messianique : + /louanges à la Vierge : —	+	—	—	(+) ⁻¹

1. Nous n'avons donné que deux exemples mexicains, pour ne pas compliquer outre mesure l'analyse. Citons, à titre d'illustration, un troisième exemple. Il s'agit de la « Danse de la Conquête », recueillie en 1943 à Juchitlan (Jalisco), et dont le texte (espagnol) est publié dans l'*Anuario de la Sociedad folklórica de Mexico* (1943, pp. 155-186). — Au début de l'action un Indien (accompagné d'un Nègre) vient annoncer au « Monarque » l'arrivée des Espagnols (hommes horribles, aussi grands qu'un pin, et dont les mains lancent le feu). Puis Cortès envoie Alvarado comme ambassadeur, pour sommer le Monarque de se convertir au christianisme. Refus des Indiens. Le Monarque envoie à son tour le roi de Tlaxcala comme ambassadeur : il offre or et argent en échange du départ des Espagnols. Le roi de Tlaxcala, devant Cortès, prononce une de ses répliques en nahuatl : incompréhension des Espagnols, qui finalement le chassent. Nouvelle ambassade d'Alvarado (qui menace), suivie de l'ambassade de Chimal, à qui le Monarque confie une lettre pour Cortès : il décide de faire la guerre. Chimal



Quels sont les résultats obtenus ? Nous pouvons maintenant répondre aux questions posées au début :

1) Le folklore conserve bien le souvenir des réactions indigènes au moment de la Conquête. Avec cependant une fidélité plus ou moins grande : une sorte de gradation conduit du folklore andin au folklore mexicain, d'une fidélité historique forte à une fidélité historique faible.

2) Mais la déformation des faits historiques respecte une certaine logique. Ceux-ci constituent une matière dans laquelle puise la pensée indigène, pour produire un folklore dont les manifestations, quoique diverses, forment un ensemble cohérent. Des Andes au Mexique, une structure commune ordonne les thèmes de la Danse de la Conquête.

3) Une autre conclusion s'est imposée au cours de l'analyse : le message explicite du folklore n'est pas toujours perçu comme tel par les indigènes actuels ¹. Entre la superstructure idéologique et la praxis existe un décalage, par où se glissent des significations nouvelles.

Ces résultats, cependant, posent à leur tour de nouveaux problèmes. Comment concordent-ils ? Comment s'articulent les déterminations historiques et les structures folkloriques ? Pourquoi l'ordre logique est-il distribué dans l'espace de telle manière que le passé est fidèlement conservé ici, complètement transformé ailleurs ? Pourquoi en définitive le folklore mexicain, écho inversé du folklore andin, est-il en même temps le plus éloigné de l'histoire ² ? Les mouvements messianiques, pendant la période coloniale, sont pour ainsi dire constants dans les Andes, presque inexistantes au Mexique : existe-t-il un rapport entre ce contraste historique et les oppositions relevées dans le folklore ?

remet la lettre à Cortès (qui semble la comprendre), les Espagnols le renvoient. Suit l'épisode du ralliement de Malinchi. La guerre a lieu ensuite, les Indiens sont vaincus. Le Monarque et ses vassaux se convertissent, Espagnols et Indiens se réconcilient. La pièce se termine par des louanges à la Vierge. — On voit que cette danse fait partie du groupe intermédiaire (conjonction, domination espagnole), logiquement le plus abondant en variantes. Le personnage du chef indien n'est pas ici dédoublé, mais plutôt diffus et collectif (le Monarque et les rois vassaux). Ceux-ci résistent d'abord, puis se soumettent et se convertissent. On remarquera cependant une trace de non-compréhension (lors de l'ambassade du roi de Tlaxcala), et surtout l'épisode inversé (par rapport à la « Tragédie d'Atahuallpa ») de la lettre du Monarque à Cortès. — Ajoutons que cette pièce présente très marqués les thèmes : annonce de l'arrivée des Espagnols, rencontres préliminaires, thèmes pratiquement absents dans la « Danse de la Grande Conquête » (c'est-à-dire l'autre exemple mexicain du groupe intermédiaire). — Nous exprimons par le signe (—) la mort symbolique de Cortès, et par (+)¹ la transformation de l'espoir messianique en compensation fantasmatique.

1. Cf. l'exemple guatémaltèque, p. 575.

2. Du moins en ce qui concerne le thème de la « Danse de la Conquête », et sous réserve d'autres observations.

LA VISION DES VAINCUS

Les méthodes employées jusqu'ici, et l'objet auxquelles elles étaient appliquées, ne peuvent sans doute plus répondre à ces questions : à ce stade de l'analyse, le folklore renvoie à l'histoire, à l'anthropologie, voire à la psychanalyse. En effet, les survivances précolombiennes, le traumatisme de la Conquête, les modalités de l'évangélisation, les clivages sociaux, l'extension du métissage, la situation des Indiens, leurs rapports avec les Espagnols et les phénomènes d'acculturation ont modelé de façon différente folklore et mémoire collective (même si ces différences respectent une logique inconsciente). La présence ou l'absence de mouvements messianiques dépend de multiples facteurs, religieux, politiques, sociaux, économiques et du jeu global de leurs rapports et de leur évolution. Nous nous étions proposés, à notre point de départ, de renverser les perspectives habituelles et d'interroger le monde indigène : au terme de notre démarche, nous retrouvons l'ensemble de la société coloniale.

Si le folklore, passé vivant dans le présent, ne peut résoudre à lui seul tous les problèmes qu'il pose, du moins a-t-il le mérite de les révéler : comme tout fait social, il ne saurait relever d'une discipline isolée, ignorée des autres disciplines, et notamment de l'histoire. Plus que jamais s'impose la collaboration de toutes les sciences humaines.

NATHAN WACHTEL.
(*École des Hautes Études.*)