



Dimitri Karadimas. 2019. “Insectes et demons. Aux origines d’une figure diabolique dans les Andes boliviens”. *América Crítica* 3(1): 19-40, ISSN: 2532-6724, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/amicacritica/3380>.

*Insects and demons. The origins of a diabolical figure in the Bolivian Andes*

#### **Abstract**

The purpose of this contribution is to demonstrate that by taking up the question of the characters’ identity that appears in the thief’s legend, not only is it possible to draw a real filiation with the pre-Columbian divinity, but also to show in addition that the latter is an anthropomorphised form of a parasitoid wasp whose modality of reproduction is connected to the deity.

*Keywords: Amazon; Andes; Diablo*

#### **Résumé**

Le propos de notre contribution est de montrer qu’en reprenant la question de l’identité des personnages qui apparaissent dans la légende du voleur, il est possible de tracer une filiation réelle avec non seulement la déité précolombienne, mais de montrer en plus que cette dernière est une forme anthropomorphisée d’une guêpe parasitoïde dont le mode de reproduction est attribué à la déité.

*Mots-clés: Amazonie; Andes; Diablo*

## **Insectes et demons. Aux origines d'une figure diabolique dans les Andes boliviens\***

*Dimitri Karadimas*

Centre National de la Recherche Scientifique

La présence de la figure du diable andin, non seulement comme personnage folklorique mais aussi comme support de croyances populaires dans les sociétés andines coloniales et indigènes actuelles est source d'une abondante littérature anthropologique (Bouysse-Cassagne 1999, 2000, 2008; Absi 2003; Nash 1979, etc.).

L'expression iconographique contemporaine la plus importante de ce personnage se rencontre dans les festivités folkloriques de Oruro, une ville minière de Bolivie, lors desquelles le diable accompagné d'autres figures bibliques comme l'archange Michel et la Vierge, parcourent la ville dans de grands défilés de fanfares.

Selon les auteurs évoqués, l'origine de ces festivités religieuses prend racine dans une série de légendes populaires locales. Elles présentent un voleur qui meurt dans son refuge construit dans le flanc de la montagne, après qu'il ait tenté de s'enfuir en compagnie d'une jeune fille et qu'il soit tué par le père de celle-ci (cfr. *infra*). Mourant, la Vierge lui serait apparue et aurait transporté son corps sans vie, ou agonisant jusqu'à son refuge où le cadavre est retrouvé près d'une image de la Vierge que le voleur avait peinte sur la paroi de sa grotte. Cette image est la preuve de la dévotion et du repentir de ce personnage sur l'identité duquel il faudra nous interroger.

Selon ces mêmes auteurs, le «carnaval» de Oruro serait également lié au dieu andin préhispanique *Wari*, dieu des montagnes et logeant en son cœur (et assimilé à l'*Otorongo*, ou jaguar des Basses Terres selon Bouysse-Cassagne 2008). Selon cette auteure, celui-ci posséderait des caractéristiques iconographiques proches du diable, aujourd'hui connu sous le nom de *El Tío* comme par exemple une forte dentition de type féline associée à sa qualité de prédateur. Traduisible par «l'oncle», «le type», ou «le dieu» – forme de *dios* telle qu'elle est

---

\* Note of the editor of the dossier: this text written by the late Dimitri Karadimas (1966-2017) is a subsequent slight development of an earlier text published in English on *Indiana* 32 (2015): 23-45.

prononcée dans les Andes d'après Bouysson-Cassagne (2008: 133) au même titre que *diablo* se prononce *tiyabulu* (Fernández Juárez 1998: 148) –, *El Tío* renvoie à un ensemble de personnages aux traits diaboliques allant du nain difforme similaire au *Muqui* péruvien, à sa personnification sous forme de sculptures présentes dans les mines boliviennes où il est avant tout considéré comme le maître des lieux et du métal qu'il échange contre des vies ou des offrandes (Fernández Juárez 1998, 2000, 2013).

Il existe ainsi une origine double, d'un côté chrétien, de l'autre issue des anciennes sociétés andines avec le personnage de Wari, dont l'inscription dans le personnage du diable chrétien a permis une survivance jusqu'à nos jours.

Le propos de notre contribution est de montrer qu'en reprenant la question de l'identité des personnages qui apparaissent dans la légende du voleur, il est possible de tracer une filiation réelle avec non seulement la déité précolombienne, mais de montrer en plus que cette dernière est une forme anthropomorphisée d'une guêpe parasitoïde dont le mode de reproduction est attribué à la déité. Nous avons déjà émis une hypothèse analogue dans un article de 2007, "Yurupari ou les figures du Diable" dans lequel apparaissait une identification entre une figure mythologique et rituelle du Nord-Ouest amazonien et le diable (Karadimas 2007). Plusieurs des populations du Nord-Ouest font cette assimilation entre Yurupari et la guêpe qui se multiplie grâce à d'autres insectes ou araignées servant de réceptacles et de nourritures à sa larve. Ce comportement est identifié par les populations comme un mode singulier et négatif de se reproduire puisqu'il se réalise au dépend de l'être qui porte la descendance «dans son corps» et est ainsi comparé à une «mère». Le même type de comportement est attribué au Maître des animaux, «inséminant» les humains pour reproduire le gibier (interprétation «incubatoire» des maladies comme étant redevable de cette déité). Les humains sont ainsi les araignées du Maître des animaux, où ses proies (cfr. Karadimas 2003).

Dans cette même contribution, nous utilisons des données de l'iconographie préhispanique andine pour montrer que la figure de la guêpe était déjà un personnage central du panthéon andin, au même titre qu'elle l'est aujourd'hui dans les basses terres amazoniennes du Nord-Ouest. L'identification de Yurupari avec le diable chrétien fut. Certainement le fait des populations indigènes qui, face à

l'iconographie du diable véhiculée par l'église et ses représentants, avaient reconnu leur propre déité du fait que tous partagent des traits communs. Parmi ces traits, on peut citer les ailes, les serres, une forte dentition bestiale, le fait d'être poilu, la présence visible du phallus et, enfin, d'être dotés de cornes sur la tête. Dans le cas de la guêpe, ce dernier détail est le plus souvent une forme anthropomorphisée des mandibules qui apparaissent comme des éléments surajoutés en haut de la tête d'un hyménoptère dressé et pour lequel ils forment des «cornes» à la manière d'un diable chrétien. Face à un être néfaste qui possédait des caractéristiques analogues, les populations indigènes reconnurent une forme iconographique qu'ils utilisaient dans le mode de figuration de leur propre déité. Contrairement à l'iconographie andine, la présence d'un être «cornu» est peu commune dans le Nord-Ouest amazonien même si celle-ci apparaît parfois comme un des traits des masques du Maître des animaux chez les Miraña chez qui nous avons travaillé depuis 1988 (Karadimas 2007). Chez ce groupe, ce masque est parfois dénommé en espagnol «el diablito», non pas pour être une personnification du diable, sinon parce qu'il partage ce trait morphologique avec la figure chrétienne.

Nous avons utilisé des éléments iconographiques en provenance de cultures préhispaniques pour montrer que ces personnages dotés de cornes préexistaient à l'arrivée des espagnols. Leur présence dans la région est donc antérieure à la figure du diable qui s'est répandue après la conquête. Grâce à l'analyse de l'iconographie des textiles peints, l'un d'origine Wari (sud du Pérou, VIe-IXe siècles), l'autre Chimu (nord du Pérou, XIe-XVe siècles) nous avons pu montrer que ces personnages sont une forme anthropomorphisée d'une déification de guêpes parasitoïdes.

Pour montrer que la même figure déifiée a pris les traits du diable chrétien dans la région des Andes boliviennes et, partant, du Pérou, nous nous proposons de reprendre les analyses déjà publiées sur la genèse et la présence du diable dans les formes religieuses andines actuelles. Assimilé actuellement au diable chrétien, le personnage du «Tío» à qui l'on rend un culte chez les mineurs de Bolivie, sera également une figure étudiée à partir de sources bibliographiques (Absi 2003 ; Bouysse-Cassagne 2008 ; Salazar-Soler 2002). Enfin, nous ferons un rapprochement entre ces personnages et la guêpe parasitoïde à partir du surnom donné en quechua au héros de la

légende, *Nina-nina*, à l'origine de la *Diablada*.

Notre proposition générale est de montrer que, bien qu'issues de situations historiques distinctes de celles rencontrées dans le Nord-Ouest amazonien, les modalités de contacts entre deux formes religieuses ont produit des résultats similaires: pour pouvoir continuer à exister, une déité indigène a été assimilée à un personnage chrétien, voire s'est vue déguisée en diable. Les associations fréquentes entre l'Antéchrist et la déité de la montagne des Andins seraient ainsi le résultat de cette transfiguration. Au lieu de maintenir une déité locale contre la volonté des Espagnols qui exigeaient l'éradication des croyances locales et l'acceptation totale de la foi chrétienne, l'option qui semble avoir été choisie est celle de puiser dans les personnages de la mythologie chrétienne et de son iconographie fantastique une figure correspondante, à savoir le diable, et de l'investir des prérogatives divines jusque-là dévolues au Maître de l'inframonde et des destins post-mortem. Ce processus, toutefois, serait le fait des sociétés amérindiennes et constituerait une réponse culturelle adaptative face à la volonté d'élimination totale de leur système de croyances, comme dans le Nord-Ouest amazonien. Cette déité serait une anthropomorphisation d'une guêpe parasitoïde et son assimilation à la figure négative du christianisme serait due à des rapprochements tant mythologiques qu'iconographiques. Nous voulons aussi montrer comment cette figure centrale continue d'être présente sous les traits du diable dans les festivités du carnaval de Oruro, que les personnages secondaires qui l'accompagnent relèvent de la même mythologie que les personnages apparaissant dans les mythes du Nord-Ouest amazonien.

Avant de commencer avec la présentation des éléments historiques de l'arrivée de la figure du diable dans les Andes, nous devons préciser que ce travail est essentiellement d'ordre bibliographique. Notre premier contact avec les festivités de la *Diablada* remonte à 1997 lorsque nous fûmes invités à participer, en tant qu'intervenant, sur les Indiens Huitotos d'Amazonie colombienne venus, avec d'autres groupes du continent sud-américain, au «Printemps des comédiens», organisé par la municipalité de Montpellier. Lors de cet événement folklorique, quelques Huitotos ainsi que des Ticunas du Trapèze amazonien du sud de la Colombie, près de Leticia, furent invités à présenter certaines de leurs danses et productions artistiques sous

la forme de masques et de plumasseries et pour lesquels les organisateurs avaient sollicités des ethnologues spécialistes de ces groupes pour présenter des données contextuelles et ethnographiques. Entre les représentants indigènes du Chili, du Mexique, de la Colombie et du Brésil, une troupe de danseurs boliviens de la ville de Oruro de la confrérie des Bouchers était venue présenter la *Diablada*. Notre curiosité, accompagnée de celle des Huitotos, nous a permis d'entamer une série de discussions avec ces danseurs boliviens sur le sens qu'ils accordaient à cette danse. Discussions auxquelles les Huitotos étaient également partie prenante car, bien qu'entièrement exotique à leur façon d'organiser leurs propres fêtes, ces personnages masqués n'étaient pas sans produire un certain écho à leurs propres figures mythologiques présentes lors des rituels sous la forme de masques, dotés tout comme ces diables d'une forte dentition et de comportements agressifs et menaçants vis-à-vis des humains, bien que non encore menés par l'archange Michel sur le chemin de la Vierge.

### **Du dieu andin au diable chrétien**

Guaman Poma de Ayala (1615/1616), indien lettré ayant couché sur papier une série de croyances, pratiques et connaissances du monde andin en 1615, présente en quechua et en espagnol, dans le folio 281 [283], un ensemble de «superstitions et de mauvais présages». Parmi ceux-ci, le fait de croiser un *nina nina* transportant une larve est le présage d'un prochain décès de la femme de celui qui observe la scène (“*Nina nina curucta ayzaycuuan, uarmi uanonca*”; “*Una nina nina [una especie de avispa] ha arrastrado un gusano, mi mujer va a morir.*” — en quechua modernisé : / *Nina nina khuruqta aysaykuwan, warmiy wañunqa*). Le dessin de l'auteur, en revanche, montre plutôt une araignée qu'une larve ou un ver. Ceci provient sans doute de l'utilisation du terme de *uru* qui, pour l'entomologiste Renán García ayant relevé plusieurs noms d'insectes en «quechua», désigne d'un côté «*kuru, uru* : denominación general de todos los animales, con más frecuencia de todos los « gusanos », tales como las orugas y otras larvas de insectos» et, de l'autre «*uru, urusu*: araña, nombre de los Araneida en los alrededores de la ciudad de Ayacucho» (García 1976: 15). Ce présage relevé par Guaman Poma est lié au fait que, comme dans le Nord-ouest amazonien, la relation qui unit prédateur et proie

est transposée sur un registre anthropomorphe comme étant celle d'un homme (guêpe) et d'une femme (proie). Il correspond à ce que rapportait Reichel-Dolmatoff pour le Nord-ouest amazonien lorsqu'il restituait les paroles d'un informateur évoquant le nom desana du héros yurupari «~komé ~mahsá bĕgĕ, lit. «Metallic people old time creature», a name given to a large black and yellow wasp which is characterized by a bluish “metallic” color [...]. A pertinent comment was: “That wasp is always looking for fresh meat to lick; it is always after woman” » (Reichel-Dolmatoff 1996: 243).

Ce trait comportemental reconnu à l'hyménoptère peut ainsi rendre compte du caractère de Don Juan ou de coureur, voire de voleur de femmes attribué au héros de la légende. En tout cas, il explique le fait que «nina nina» soit une expression populaire pour désigner ceux qui possèdent plusieurs femmes en même temps, à l'image de la guêpe et de ses proies-femmes.

En revanche, on remarquera que Guaman Poma ne mentionne pas d'assimilation de cet insecte aux mouches, ou des mouches aux morts. En quechua, l'étymologie de *nina nina* renvoie à un «feu feu» dans la mesure où, comme dans d'autres traditions, cet hyménoptère semble être, de par sa piquûre extrêmement douloureuse et brûlante, associée au feu, mais aussi de par le fait de renvoyer à un inframonde lié à l'activité volcanique (cfr. *infra*). Le même terme de *nina nina* est parfois utilisé en quechua pour désigner les lucioles, mais l'usage approprié du terme reste celui désignant un hyménoptère parasite des araignées, un pompile, et/ou un hyménoptère parasitaire en général. Ainsi, les différentes occurrences de *nina nina* dans les dictionnaires Quechua – Español font toutes références à cet insecte, même dans celui, très critiqué, du gouvernement régional de Cusco de 2005.

Toujours selon le même dictionnaire, lorsque d'autres hyménoptères parasites sont désignés, leur nom contient le plus souvent une référence au *nina nina*: «huch'uy nina nina. s. Zool. (*Trachypirus gleonis*). Nina nina pequeño. De la familia ichneumonidae de color azul metálico y rojo. SINÓN: ninakuru. Pe. Aya: ninasiki» (Batto 2006).

Selon le relevé ethno-entomologique de Renán García (1976), il arrive qu'en plus de *nina nina*, d'autres noms lui soient donnés comme *nina uru* «Avispas de la familia Pompilidae, especialmente las de mayor tamaño que corresponden al género Pepsis» (c'est-à-dire celles

qui parasitent les mygales). En revanche, *pinchinkuru*, *nina kara*, *nina kalla*, *nina uru*, et *nina kuru* peuvent là aussi servir à désigner des lucioles: «Luciernaga. Los coleoptera de la familia Lampyridae, algunos Elateridae y sus respectivas larvas». *Nina uru* peut donc autant désigner une «larve feu» (luciole) ou une «guêpe des araignées» (pompile).

Par ailleurs, le comportement de «porteur de proie» du pompile lui vaut une autre désignation, *Aya waylis* «guêpe des cadavres», ou *Aya wantu*, «porteur de cadavre» (*ibid*), qui désigne aussi en quechua le fardeau funéraire ou le cercueil (de *aya* cadavre, et de *wantu* porter). Bien qu'elle les cible plus particulièrement, cette dernière désignation n'est pas réservée exclusivement à ces hyménoptères, mais à tout insecte transportant une proie. D'où le fait que les libellules puissent aussi être désignées par le terme de *aya wantu* et qu'elles se retrouvent dessinées sur certaines poteries préhispaniques à côté de guêpes pompiles comme sur cet *aribalo* de style inca conservé au Musée Rafael Larco où les libellules, reconnaissables à leurs ailes étendues, sont placées aux côtés d'insectes qui jusqu'à présent avaient été interprétés comme des papillons alors que le dessin et la couleurs de leurs ailes (orange, ou fumé, cerclé de noir) est typique des guêpes pompiles.

Ou encore sur un autre *aribalo* de la même tradition sur lequel apparaissent différents insectes – mouches, libellules et guêpes pompiles –; ces dernières étant représentées sous deux modalités distinctes, une première fois dans un cartouche avec des ailes triangulaires et une seconde fois accompagnées par une araignée parasitée traitée graphiquement sous la forme d'une tête aux cheveux hirsutes qui constituent ses pattes et que les guêpes s'apprêtent à placer dans une structure tubulaire.

D'après une étude sur les locutions quechua et aymara propres à la Bolivie, *nina nina* serait aussi, en plus de la référence à l'hyménoptère, un terme servant à désigner des hommes ayant plusieurs femmes simultanément, tout comme le terme renvoie aux personnes ébouriffées et/ou à la chevelure rousse, ou aux cheveux de couleur rougeoyante (Coello s.d.).

Nous l'avons vu, le terme de *nina nina* est également le surnom donné au héros à l'origine de la légende de la Vierge de la mine ainsi que des festivités de la *Diablada* à Oruro en Bolivie. Lors de celles-ci

à l'origine, les mineurs se déguisaient en diables et, sous le commandement de l'archange Michel, surgissent du dessous de la terre pour prendre possession de la ville. Aujourd'hui, plusieurs confréries de la ville financent des défilés hauts en couleurs lors des festivités. Les «diables» sont accompagnés par d'autres personnages d'origine locale comme les condors, les crapauds et les ours à lunettes (malgré le fait que dans les défilés ces derniers y apparaissent sous la forme d'ours blancs) et d'autres en apparence moins locale, comme les «dragons» qui ornent les costumes.

Il reste maintenant à savoir pourquoi le surnom de *nina nina* «feu feu» désignant explicitement une guêpe – au moins depuis le XVII<sup>e</sup> siècle – est utilisé comme surnom de celui qui devait devenir un «diable» et être à l'origine des festivités de la *Diablada* de Oruro.

L'association première pourrait permettre de voir dans le terme *nina nina* une référence directe au diable chrétien de part le dédoublement du terme «feu» et donc une évocation des enfers. Cependant, comme l'a montré Gérald Taylor (1980), les missionnaires ont très tôt utilisé le terme *ucupacha* pour le monde souterrain duquel sortit l'humanité primordiale et celui de *supay*, anciennement «âme des morts» pour évoquer le diable chrétien. Ainsi, sur cette même image de Guamán Poma de Ayala, un renard se tire par la queue, signe d'une infortune à venir puisque, nous dit l'auteur, «le renard tire le démon, il tire son créateur» / (“*Atoc zupayta ayzan camaquita ayzan*” [“El zorro arrastra al demonio, arrastra a su creador”]: en quechua modernisé: *Atuq supayta aysan kamaqita aysan*). *Supay* désigne ici le démon et son créateur n'est autre que lui-même, c'est-à-dire le renard, puisqu'il est celui qui se mord la queue (une mise en image de la forme explicative, d'ailleurs). En d'autres termes, le renard est une personnification du démon, plus exactement, une personnification d'un être souterrain. Ajoutons enfin que, selon P. Absi: «*Tío* est souvent le nom donné au renard» (Absi 2003: 103).

Plutôt que d'y voir une association avec les enfers par un nom associé au feu, il reste à savoir si le fait d'avoir donné ce surnom à un personnage de légende à l'origine de la *Diablada* de Oruro est un hasard historique ou si, comme nous le pensons, il s'agit d'une référence à l'ancien dieu des montagnes des populations andines, assimilé à une guêpe parasitoïde.

Cette dernière proposition serait surprenante à plus d'un titre. En

effet, non seulement les populations andines de Bolivie auraient effectué une lecture du diable chrétien selon une modalité analogue à celle des populations des Basses Terres avec lesquelles elles n'ont pas eu de contact pendant la période coloniale mais, de plus, cette assimilation aurait été rendue possible à partir d'une réélaboration de la mythologie vers la légende, de la mythologie vers l'histoire, donc, qui offre la compréhension de l'une (la mythologie) pour interpréter l'autre (l'histoire) et non l'inverse, comme la tendance interprétative de certains historiens tend à l'admettre actuellement.

Enfin, la structure que nous avons dégagée plus haut entre, d'un côté les êtres « cornus » préhispaniques et les diables chrétiens est-elle toujours valide dans les iconographies des masques de la *Diablada*, ou assiste-t-on à une nouvelle modalité figurative hybride, alliant des traits proprement indiens à ceux des diables chrétiens? Est-il par ailleurs possible d'associer l'ensemble de ces éléments à la figure des diables présents dans les mines et connus sous l'appellation de «El Tío» référant plus probablement au *Tiw* de la mythologie aymara?

### **Le Nina-nina de la légende**

La première légende fait intervenir des divinités amérindiennes et considère que la fête provient de la mythologie des Urus, peuple précolombien de la région.

La divinité chtonienne Wari, responsable des tremblements de terre, tombe amoureux de *Inti Warra*, la fille aînée de Soleil/*Inti*, qui se refuse à lui. L'entité solaire vient au secours de sa fille et enterre Wari. Apprenant que les Urus adoraient *Inti* (Soleil) représenté par *Pachakamaq*, la divinité chtonienne Wari prend sa vengeance sur Soleil en envoyant contre ses adorateurs toutes sortes de plaies parmi lesquelles des fourmis, des lézards, des crapauds et des serpents démesurés qui sont souvent – sauf les fourmis – repris en tant qu'ornements sur les masques de la *Diablada*. Les habitants sont protégés par une *Ñusta*, la fille d'*Inti* qui, sous la forme d'un condor, pétrifie aux quatre points cardinaux les différentes créatures menaçant la ville. Elle oblige Wari à retourner sous terre où il se manifeste en tant que maître du monde chtonien et des mines par son activité volcanique. Il y rejoint ou s'assimile à *El Tío*, responsable, disent les mineurs, de leur fortune (minerai) et infortunes (accidents, maladies,

ruines, etc.), bref de leur destin. En sauvant les habitants des animaux fantastiques, la *Ñusta* a été assimilée à la Vierge de la Mine.

Le héros de la seconde légende serait un personnage historique, Anselmo Belarmino auquel la culture populaire a donné deux surnoms: *Nina-nina* et *Chiru-chiru*. Nous l'avons vu, le premier serait lié au fait qu'il ait entretenu des relations avec plusieurs femmes à la fois ou au fait d'avoir une chevelure ébouriffée.

Le samedi du carnaval de 1789, raconte la légende rapportée par le curé Emeterio Villarroel à la fin du XIXe siècle, *Nina-nina* est poignardé par le père d'une jeune fille, Lorenza Choquiamo, alors qu'il tente de l'enlever. Connu jusqu'alors pour être une sorte de Robin des bois andin, volant les riches pour donner aux pauvres (en fait, voler les Colons pour donner aux paysans indiens), il oublie cette fois-là sa promesse faite à la Vierge d'épargner les nécessiteux et s'en prend à la fille d'un pauvre. Poignardé par le père de cette jeune fille, il est transporté mourant par la *Virgen del Socavon* «Vierge de la faille» ou «Vierge de la Mine» (accompagnée de l'Enfant dans ses bras), jusqu'au fond de sa caverne au pied du mont *Pie de Gallo* où son cadavre sera découvert. Selon la version colportée par l'Église, la Vierge lui pardonne son méfait et ne le laisse pas devenir un diable, alors que les populations locales attribuaient un tel destin post-mortem à leurs défunts.

Le second terme qui désigne le héros de cette légende, *chiru chiru*, renvoie au troglodyte (*Troglodytes audax* Tsch. famille des Troglodytidés), un petit oiseau à peine plus grand que le roitelet. À l'image du voleur logeant dans une galerie ou une grotte de la montagne, le troglodyte est connu non seulement pour vivre et trouver rapidement refuge dans les anfractuosités des murs, dans toute faille ou fissure lui procurant un abri occasionnel, mais il partage aussi avec le *nina nina* un régime alimentaire fait exclusivement d'arthropodes, en particulier les araignées.

Bien que *shiru shiru* – et non *chiru chiru* – soit également le nom donné en quechua à certaines guêpes sociales particulièrement agressives et redoutées (*Polybia sp.*, rencontrées essentiellement dans les Basses Terres), cette appellation pourrait s'appliquer par assimilation phonétique au surnom du personnage de la légende puisqu'elle renvoie également à un hyménoptère; il nous semble cependant plus probable de retenir la première identification, à savoir

celle du troglodyte, dans la mesure où tant l'habitat que le comportement de l'un peuvent s'appliquer à l'autre.

On peut donc, dans un premier temps, penser que les surnoms du héros insistent sur son habitat, une grotte ou une galerie, puisqu'il s'agit, avec la *Diablada*, d'une festivité lors de laquelle, à l'origine, des mineurs se déguisaient en diable pour défiler dans les rues. Selon Cajías en effet: «Los periódicos orureños del siglo XIX señalan que el sábado de carnaval los mineros interpretaban la danza de los diablos en honor a la Virgen de la mina, por eso llamada Virgen del Socavón» (2009: 92).

Le *nina nina* possède ces mêmes qualités d'être un habitant du mode souterrain et de chercher dans les murs et les fissures ses proies et/ou de les y loger. De plus, nous savons que plusieurs de ces hyménoptères sont fouisseurs, c'est-à-dire qu'ils confectionnent des terriers, alors que le sable ou la terre issu de cette activité s'accumule devant le goulot de descente des galeries, à l'image des mineurs humains dont le résultat de leurs excavations forment de larges remblais caractéristiques se déversant à l'extérieur de la montagne. Les galeries du *nina-nina* sont donc une version miniature de celles produites par l'activité minière.

Ce qui retient notre attention dans la construction des légendes entourant les festivités de la *Diablada* est sa structure, certains comportements rappelant l'épisode mythique – ou ses variantes – rencontré chez les Miraña. Ainsi, la structure de la première légende ressemble dans sa partie initiale à la légende «historique», dans la mesure où il s'agit d'un amant qu'un allié potentiel de génération +1 envoie dans l'inframonde.

Ensuite, la première caractéristique du héros de la légende est d'être un voleur (ici un voleur de femmes) ce qui, en référence à la construction mythologique, correspond non seulement à un trait du personnage de la mythologie miraña, mais également à une des traditions andines qui présente l'étoile centrale du Baudrier d'Orion sous les traits d'un voleur que la lune envoie saisir et dévorer par des vautours (Karadimas 2005). Ensuite, si Lune se fait décapiter par des beaux-frères jaloux et incestueux, les singes nocturnes/araignées dans le mythe miraña, il s'agit, dans l'épisode de la légende du *nina nina*, d'un possible beau-père ne voulant pas céder sa fille dont provient le coup mortel. L'essentiel étant que, structurellement, les alliés du héros

tuent ou décapitent le protagoniste principal de la première partie du mythe et que, soit son corps, soit sa tête, est enterré ou se retrouve dans un tube ou une galerie dans un monde souterrain (ou encore, comme dans le mythe *miraña*, dans le monde souterrain des poissons).

Cette jalousie est ensuite interprétée comme débouchant ou ayant comme cause un comportement incestueux entre consanguins de sexes différents. Dans la légende du *nina nina* cependant, cet épisode incestueux ne semble pas être présent dans la narration. À la place des alliés (beaux-frères ou beau-père) prenant en charge le corps de leur rival, c'est la Vierge qui intervient pour transporter le corps agonisant du héros afin de le (re)placer dans son repère, une cavité ou une galerie.

Il semble qu'un ensemble de substitution a permis de redistribuer les identités de façon à entériner le dualisme chrétien entre «bien» et «mal» en plaçant d'un côté la Vierge et les Anges, et de l'autre le diable et les démons, là où la mythologie andine ne regardait ces notions que comme les deux faces d'un même personnage mythologique. En effet, l'action entreprise par la Vierge de «transporter le cadavre» ou le corps d'une victime correspond en quechua à *Aya wantu*, c'est-à-dire à l'un des noms donné à la guêpe parasitoïde. Nous savons par ailleurs que le renard était une des personnifications des qualités de cette guêpe (sa qualité fousseuse) et qu'il était figuré sous la forme de «l'animal lunaire» à l'intérieur d'un croissant lunaire dans la tradition moche, mais aussi, de façon plus générale, que la lune, lors de son parcours souterrain, était associée à cette guêpe (Karadimas 2007).

Or les iconographies chrétiennes du bas Moyen-Âge, de la Renaissance mais aussi des Andes, tant de ce siècle que plus tardives, associent la Vierge à un croissant lunaire figuré le plus souvent aux pieds de celle-ci. Pour les populations amérindiennes qui visualisaient cette iconographie chrétienne, l'être placé dans ce croissant lunaire aurait du être associé à la guêpe parasitoïde ou au renard, mais dans tous les cas au monde souterrain. En d'autres termes, la désignation

«Vierge de la Mine», ou «Vierge du monde souterrain» renvoie à cette possibilité, et ce d'autant plus que celle-ci y est souvent peinte avec une paire d'ailes supplémentaire, à la manière d'un ange, alors que son manteau d'étoiles l'associe directement au monde stellaire.

On pense ici en particulier à la «Vierge de l'Apocalypse»,

représentée avec des ailes d'aigle sur un croissant lunaire, des rayons solaires émanent de son être alors que de douze étoiles lui font une couronne. Elle y est représentée à la manière de Saint Michael ou de Saint Georges, terrassant un dragon ou un serpent avec une lance, ou le foulant du pied (Pacheco Bustillos 2001). Dans l'art espagnol, mais aussi chez Dürer et d'autres, le dragon associé à cette Vierge est un monstre à sept têtes partant d'un corps unique qui est, semble-t-il, la référence première des dragons à multiples têtes des masques de la *Diablada*.

Mais c'est justement ce qui n'est pas envisageable pour l'univers chrétien: tout en étant associée à la lune, la Vierge ne peut en aucun cas être une habitante des profondeurs du monde, espace réservé au diable et aux démons.

Bien que dans la légende elle soit accompagnée de l'Enfant lorsqu'elle transporte le mourant jusque dans la galerie de la montagne, ce transport n'a pas pour fin explicite de servir une renaissance solaire et/ou sous forme de déité à laquelle pourtant Jésus/*Inti* aurait du être identifié. En lieu et place, il semble que la mythologie sous-jacente aux festivités telles qu'elles sont aujourd'hui acceptées par l'église catholique permet que le voleur, vu comme un diable mais «sauvé» par la Vierge, soit ainsi autorisé à accéder à un au-delà chrétien. Nous avons ainsi dans cette festivité une confrontation de deux univers qui s'adaptent mutuellement de manière à construire une vision acceptable du système de croyances de chacun. Pourtant, la structure mythique et le personnage ailé accompagné d'une descendance et placé dans un croissant lunaire transportant un mourant ou un cadavre, correspondent relativement bien à la compréhension andine de la modalité de reproduction de la guêpe pompile appliquée aux corps célestes. Suivant cette interprétation, l'Enfant dans les bras de sa Mère, Jésus donc, correspondrait à l'entité solaire qui devra renaître à partir du corps d'un défunt enterré ou placé par sa mère dans le monde souterrain (et à une inversion des sexes, dans la mesure où c'est le père qui, dans l'univers amérindien, possède l'âme, le sperme, qu'il va «déposer» comme la «graine» *muhu* dans le corps féminin comparé à une terre pour faire le fœtus (La Riva 2000: 171).

L'être du monde souterrain des sociétés andines est le Tio/*Tiw* et, dans tous les cas de figure, une personnification de la guêpe

parasitoïde (*nina nina*). Pour le système religieux chrétien, l'être du monde souterrain est le diable associé à ses démons. Si le héros de la légende est nommé selon le nom de cette guêpe, c'est qu'il occupe la place du diable dans le monde souterrain et forme le complément chtonien de la Vierge de la mine (division en Bien et Mal). Dans les festivités de la *Diablada*, ce sont ainsi les diables qui sont menés par l'Archange Michel, alors que tout, dans cette recomposition, aurait dû conduire à l'identification de la Vierge et des Anges aux guêpes et au Dieu-guêpe, et que les démons ou les dragons auraient dû l'être aux victimes humaines, les araignées. Comme nous le montrerons plus loin avec d'autres sources issues de la littérature péruvienne contemporaine en effet, dans ce couple de prédateur/proie, le Dieu-guêpe parasite les humains-araignées (*Urus*) pour les transformer en des êtres qui lui sont équivalents c'est-à-dire des diables.

Or dans la légende, le glissement s'opère du fait de la doxa chrétienne selon laquelle la Vierge ne peut en aucun cas commettre un homicide. Bien que replaçant le corps du héros au fond de la mine, la voilà donc obligée de sauver l'âme du malheureux. Lors des processions de la *Diablada* au contraire, c'est l'archange Michel ou *San Miguel* qui mène les diables après avoir tué Lucifer en personne en lui plantant ostensiblement une épée. Dans la forme dansée, rituelle donc, l'archange Michel est ainsi celui qui terrasse la Bête et peut cette fois-ci occuper une place active, homicide, que la Vierge de la mine n'est pas en mesure d'incarner. Pour les populations amérindiennes, le personnage de *San Miguel* serait en quelque sorte la contrepartie masculine, un consanguin de la Vierge (une sorte de «cousin» ou de «frère») qui peut ainsi, à l'image du mythe *miraña*, tuer le *nina nina* sous sa forme de diable qui devient un équivalent de proie.

En dansant avec le diable et la Vierge de la Mine, les premiers danseurs de Oruro ont en partie intégré la dualité chrétienne du bien et du mal en répartissant les rôles suivant les personnages de l'église, la Vierge et le Diable, ou suivant les deux frères ennemis l'archange Michel et son frère déchu Lucifer, selon les deux espaces, l'aérien et le chtonien (ou le Ciel et l'Enfer).

En écho à cette division chrétienne que les populations amérindiennes ont associé à leur déité, on soulignera que le nom espagnol donné en Bolivie et au nord de l'Argentine à cette guêpe est *Avispa San Jorge*, «Guêpe Saint Georges», en référence à un autre

saint qui, représenté sur son cheval cette fois-ci, terrasse de sa lance le démon sous forme de dragon. Saint Georges est ainsi assimilé à une variante de l'Archange Michel (qui terrasse le démon grâce à son épée). De fait, le «dragon» de l'hyménoptère saint Georges est sa proie l'araignée (*uru*) ou la larve (*kuru*) qu'il terrasse de son dard pour la parasiter. Dans cette relation, chacun est une forme de «dragon». Or parmi les autres animaux fantastiques présents sur les habits des diables de Oruro, apparaissent des araignées et des dragons brodés ou placés en cimier sur les masques: leur présence est, nous semble-t-il, redevable de cette lecture amérindienne de l'iconographie de saint Georges terrassant le dragon plutôt que celle d'avoir intégré des dragons asiatiques complètement étrangers à la zone (cette dernière hypothèse étant aujourd'hui privilégiée pour interpréter la présence des «dragons» sur les masques et les costumes (Vargas Luza 1998 in Dias Araya 2011: 84).

Pascale Absi avait déjà souligné cette association du diable avec saint Georges puisque chez les mineurs boliviens de Potosí, en plus de *supay*, le nom générique du *Tío* est *Jorge* (Absi 2003: 143), et il «renvoie par ailleurs à un autre saint, lui aussi pourfendeur de démons: saint Georges» (Absi 2003: 133). Une association qui renverrait plus au nom de la guêpe saint Georges qu'incarne le *Tío*. Que ce soit sous la forme de *nina-nina* ou de *Jorge*, le *Tío* de la mine est associé à des noms donnés à cet hyménoptère.

Pour le monde espagnol, la guêpe serait ainsi associée au Bien (saint Georges; l'araignée terrassée représentant le mal) alors que pour le monde amérindien tel qu'il s'exprime dans la *Diablada*, la même guêpe serait associée à une entité chtonienne, le *Nina-nina* diable, ou le *Tío*, devenue une incarnation du Mal suite à une réinterprétation chrétienne des espaces, bien que gardant une forme positive pour les populations exploitées.

De fait, il semble que le héros de la légende porte le surnom de *nina nina* pour avoir eu le même comportement négatif du voleur de femmes, alors que sa place dans la légende intervient afin qu'il soit placé dans la galerie de la mine dans la perspective de réapparaître en tant que diable. Dans cette construction, c'est le résultat de la métamorphose post-mortem qui fait d'un humain un «diable», d'un humain un dieu, au même titre qu'à partir d'une araignée se forme une guêpe ou, pour le dire à la façon de la légende, que d'un *Uru* (araignée)

naît un *Nina nina* (une guêpe).

C'est en gardant à l'esprit cette transformation de la proie en prédateur qu'il faudra regarder comment sont élaborés les costumes et les masques de la Diablada de Oruro, en portant une attention particulière aux êtres ayant empruntés leurs traits aux diables.

### **Un «diable» dans le ciel**

Avant d'envisager l'étude de l'iconographie des masques de la *Diablada* – que nous nous réservons pour une autre contribution – afin de décrire comment, volontairement ou involontairement, ont été cachés, sous les traits du diable, ceux habituellement accordés par les sociétés andines aux guêpes et/ou à leur dieux, il faut encore revenir sur la façon dont le regard amérindien a pu être amené à interpréter les figures de l'iconographie chrétienne dans le sens d'une assimilation à leur dieu.

Lorsque l'on regarde les traits donnés à cette figure de l'Antéchrist sur les fresques de Caquiaviri peintes en 1739, ils apparaissent tout à fait symptomatiques de cette assimilation. Faisant face dans les airs à l'Archange Michel et se disputant un damné, du ventre duquel sortent déjà les flammes de l'enfer, un des «diables» de la fresque possède en effet des traits hybrides empruntant au serpent, à l'humain et aux insectes. Cet Antéchrist possède la moitié inférieure de son corps enroulée comme la queue d'un serpent ou d'un reptile, mais figurant plus certainement de manière analogique l'abdomen d'un insecte, puisqu'il est segmenté. Ceci est d'autant plus probable que le haut du personnage est doté d'ailes membraneuses arrondies, identiques à celles des insectes, comme le second diablottin de taille réduite placé le long de la jambe du damné. Les cornes de ce premier diable ailé sont enroulées sur elles-mêmes à leur extrémité à la manière des antennes des guêpes. L'ensemble semble correspondre à une figuration anthropomorphe du dieu ailé andin, qui prend ainsi les mêmes traits qu'une guêpe. Le troisième diable ailé, possède lui des ailes de chauve-souris ou de dragon, qui avaient cours dans l'iconographie chrétienne pour figurer un diable chtonien. Placé en dessous de cet être ailé, le personnage diabolique aux bras relevés dotés de griffes et tenant une gaffe, est lui plus proche d'une version féline, celle que Bouysse-Cassagne associe à l'*otorongo*, le jaguar des

Basses Terres.

Dans sa contribution de 2008, Thérèse Bouysse Cassagne ne donne pas l'origine espagnole ou indienne du ou des peintres de cette composition puisqu'il est «anonyme». Or cette origine pourrait s'avérer déterminante. Soit il s'agit en effet d'un peintre d'origine indienne et celui-ci donne volontairement à son personnage diabolique des traits d'insecte, soit il s'agit d'un peintre espagnol ou d'origine coloniale et la combinaison relève d'une tendance déjà amorcée par Jérôme Bosch de figurer les anges déchus que sont les diables sous des formes monstrueuses reprenant des éléments de l'anatomie des insectes (d'après Teulière 2001: 678, c'est cette seconde hypothèse qu'il faut retenir). Suivant l'une ou l'autre de ces possibilités, il faut envisager que la lecture de cette figure de l'Antéchrist sous les traits de Guari (Wari) est le résultat des amérindiens. Et, plus qu'un diable, ils y ont vu leur propre dieu.

### **Conclusion**

Les données ethnographiques contemporaines issues de l'univers amérindien des Andes ne sont pour autant pas légion concernant cet hyménoptère. On ne les rencontre pour ainsi dire nulle part si ce n'est dans la littérature «folkloriste» de José María Arguedas, ethnographe des populations andines et écrivain péruvien de nouvelles opposant ces deux mondes, où l'hyménoptère parasite intervient à plusieurs reprises en tant qu'entité maléfique sous les différentes appellations de *Waylis* ou *Avispa San Jorge*. Dans ses romans, les propos qu'Arguedas fait tenir à ses protagonistes, Indiens de langues quechua surtout, sont le plus souvent issus de ses enquêtes ethnographiques: ces dernières fournissent ainsi la base de ses récits, raison pour laquelle nous nous autorisons à les comparer à des données ethnographiques.

Dans une analyse des éléments amérindiens et andins présents dans cette œuvre littéraire, Carlos Huamán souligne qu'Arguedas fait intervenir le *Waylis* (générique quechua pour «guêpe») et son comportement de chasseur d'araignée comme métaphore de la mort pour les Indiens:

El *waylis*, conocido también como *aya wantu*, cargador de muertos, atrapa al *apasank'a* o tarántula y lo lleva a su «cueva», un hueco

preparado anticipadamente. Allí introduce a su presa y deposita sus huevos en el vientre de esta, para que sus hijos, al crecer, se puedan alimentar de ella (Huamán 2004: 247).

Cependant, ni Arguedas ni l'analyste de son œuvre ne remarquent que l'araignée est toujours vivante, et que l'acte que réalise la guêpe se fait au dépend d'un être paralysé.

C. Huamán associe en revanche explicitement cet hyménoptère avec la perception que les Indiens en ont en tant que représentant d'une dualité chrétienne du Bien et du Mal, mais focalise sur le fait qu'il serait plutôt, de par son nom espagnol, associé au Bien par les Colons, et au Mal par les populations indiennes. Surtout, il l'identifie au diable chrétien:

Curiosamente, por su nombre en español, pareciera que fuera un santo devorador de «herejes», un colonizador con nombre de santo pero con el veneno infernal en el cuerpo. Es un elemento positivo para el mundo blanco y negativo para el indio [...]. El muertero brujo, *waylis* de fuego, representa el mal y el bien; es la encarnación del diablo blanco, el que inyecta su letal veneno en el cuerpo velludo del *apasank'a* [...]. (Huamán 2004: 247).

Il est donc probable que l'origine du surnom donné au personnage historique Anselmo Belarmino en 1789, selon la légende colportée jusqu'à nos jours et ferment des festivités de la Diablada, provienne de cette identification à la guêpe parasitoïde dont il porte le nom *nina nina*. Que cette appellation soit donnée comme surnom d'un voleur qui va mourir dans le sein de la montagne et devenir un diable (associé à la Vierge de la Mine) puis nommé *Tío* (en fait *Dios* «dieu») est tout à fait symptomatique de ce mécanisme qui fut à l'origine de la diabolisation de Yurupari dans le Nord-Ouest amazonien.

Selon C. Huamán toujours, cette comparaison du mineur au diable-guêpe se retrouve explicitement dans le roman d'Arguedas intitulé *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (en référence au renard et au dieu souterrain):

Don Esteban, el serrano embutido de carbón de la mina de Cocalón en *El zorro...*, no escapa a ser comparado con la avispa por su mujer, Jesusa, debido a su alejamiento de Dios y a su decisión de vencer a la

muerte, arrojando el carbón de sus pulmones sobre periódico en el cual se registran los acontecimientos del Perú: «Su pecho comenzó a roncar. Su pestaña es igual que las patas del San Jorge Volador, animal [sic] brujo; su pecho de diablo. ¡No se confiesa! ¡No quiere hablar con el hermano!» pensó Jesusa (Huamán 2004: 247).

En d'autres termes, c'est la même entité du monde souterrain, responsable du minerai, qui transforme les mineurs en diable-guêpe, c'est-à-dire en elle-même.

Dans les deux cas – le Nord-Ouest amazonien et les Andes –, les communautés indiennes reconnaissent dans le diable des traits similaires à leur propre entité au comportement dévorateur, voire de l'iconographie du dieu préhispanique Wari, lui-même probablement une personnification d'une guêpe. Dans les deux cas, la reconnaissance des images et des comportements pousse les communautés indiennes à voir leurs dieux dans les diables chrétiens. Son représentant majeur, Lucifer, y occupe la place du dieu-Wari puisqu'il n'est, en fin de compte, et aux yeux des amérindiens, que la forme que les Blancs lui donnent. En tant que dieu des montagnes et/ou du monde souterrain associé aux mines et à l'activité volcanique, Wari serait ainsi une déification de la même guêpe parasitoïde, une *nina nina*, qui est à l'œuvre dans l'Amazonie du Nord-Ouest.

On ajoutera enfin que la folklorisation de la légende locale d'Anselmo Belarmino est un autre indice de la présence d'une mythologie préhispanique. En comparant en effet la structure du mythe *miraña* à l'origine de la fête des masques de la bière des fruits du palmier parépou (*Bactris gasipaes*; cfr. Karadimas 1999, 2003), on s'aperçoit qu'ils sont construits de façon analogue. Dans le mythe *miraña* c'est le père du héros, identifié à Lune, qui entretient en secret des relations sexuelles avec une jeune fille (identifiée à l'étoile Vénus) sans qu'il n'ait déclaré sa relation à sa belle-famille. Les quatre singes, ses beaux-frères, identifiés à Orion, le décapitent et font tomber sa tête dans le monde souterrain des poissons. Son fils, identifié à Soleil, viendra le venger et récupérer la chair de son père sous la forme des racèmes du palmier parépou.

Ici, le voleur de femme *nina nina*, au lieu de se faire tuer par des affins de la même génération (ses beaux-frères), se fait poignarder par celui qui occupe la place d'un beau-père, c'est-à-dire un affin de la

génération +1. Son corps est transporté par la Vierge (associée à la lune) dans le monde souterrain de la mine. La Vierge tient dans ses bras un enfant, Jésus, identifié depuis dans les Andes à la figure solaire. L'Enfant et sa Mère ne sont pas assimilés à des créatures chtoniennes, alors que le corps du voleur devient un «Diable-Wari», occupe la place du dieu de l'inframonde *El Tío* et prend le nom d'une guêpe *nina nina*. Ainsi, nous rejoignons Bouysse-Cassagne dans ses conclusions lorsqu'elle indique que «[...] les figures des ancêtres continuèrent à exister comme figures transcendantes, même si, sous l'effet de l'évangélisation, elles s'adapteront souvent formellement aux images du diable» (2008: 129), puisque cette possibilité fait que les ancêtres, ou les êtres censés les incarner, partagent avec les diables de l'évangélisation des traits formels qu'il a été possible pour les populations andines de reconnaître dans les figures du diable, c'est-à-dire une autre expression de leurs propres ancêtres sous la forme prédatrice (Wari).

### **Bibliographie**

Absi, Pascale. 2003. *Les ministres du diable: le travail et ses représentations dans les mines de Potosi, Bolivie*. Paris: L'Harmattan.

Bouysse-Cassagne, Thérèse. 1999. "Attention un diable peut toujours en cacher un autre! De l'introduction des images de l'Enfer chez les Indiens de l'Altiplano bolivien". *Traces (Revue du CEMCA)* 34: 22-40.

Bouysse-Cassagne, Thérèse. 2000. "El Carnaval de Oruro. De la Virgen del Socavón al Otorongo de la mina" in *Actas de las VIII Jornadas internacionales el Inca Garcilaso, Córdoba, Septiembre 20-24. Prestamos interculturales. El mundo festivo en España y América*. Córdoba: Publicación del Congreso.

Bouysse-Cassagne, Thérèse. 2008. "Le Diable en son royaume. Évangélisation et images du Diable dans les Andes". *Terrain* 50: 124-139.

Cajías, Fernando. 2009. "Relaciones sociales e identidad en fiestas urbano-mestizas de la región andina de Bolivia" in *X Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de Países Iberoamericanos, Fiestas y rituales*, edited by John Galán Casanova, 84-95. Lima: UNESCO, Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura.

Coello Vila, Carlos. S.d. "La dimensión léxica y el problema de las zonas

dialectales. Origen, motivación y creación léxica de los bolivianismos”. [http://congresosdelalengua.es/valladolid/ponencias/unidad\\_diversidad\\_del\\_espanol/2\\_el\\_espanol\\_de\\_america/coello\\_c.htm](http://congresosdelalengua.es/valladolid/ponencias/unidad_diversidad_del_espanol/2_el_espanol_de_america/coello_c.htm). Dernier accès le 18/11/2015.

Cusco Cultural. 2005. *Diccionario Quechua - Español / Español - Quechua de la Academia Mayor de la Lengua Quechua “qheswa simo hamut’ana kuraq suntur”*. <http://www.cuscocultural.com/diccionario.php>. Dernier accès le 18/11/2015.

Fernández Juárez, Gerardo. 1998. “Iquiqu y Anchanchu: enanos, demonios y metales en el Altiplano aymara”. *Journal de la Société des Américanistes* 84(1): 147-166.

Fernández Juárez, Gerardo. 2000. “El culto al ‘Tío’ en las minas bolivianas”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 597: 25-31.

Fernández Juárez, Gerardo. 2013. “El ‘Tío’ está sordo: los mineros bolivianos y el Patrimonio Cultural Inmaterial”. *Revista de Antropología Iberoamericana* 8(3): 303-322.

García A. and Renán J. 1976. Nombre de algunos insectos y otros invertebrados en ‘Quechua’. *Revista Peruana de Entomología* 19: 13-16.

Guaman Poma de Ayala, Felipe. 1615/1616. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. København: Det Kongelige Bibliotek. <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>. Dernier accès le 18/11/2015.

Huamán, Carlos, 2004. *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas. Serie Lenguajes y Tradiciones*. México, D.F.: El Colegio de México/UNAM.

Karadimas, Dimitri. 1999. “La constellation des Quatre Singes. Interprétation ethno-archéoastronomique des motifs de ‘El Carchi-Capulí’ (Equateur-Colombie)”. *Journal de la Société des Américanistes* 85: 115-145.

Karadimas, Dimitri. 2003. “Dans le corps de mon ennemi. L’hôte parasite chez les insectes comme un modèle de reproduction chez les Miraña d’Amazonie colombienne” in *Les ‘insectes’ dans la tradition orale*, edited by Motte-Florac, Elisabeth and Jacqueline M. C. Thomas, 487-506. Leuven/Dudley: Peeters.

Karadimas, Dimitri. 2005. “Como llegar a ser un astro? Orfebrería y escatología” in *Chamanismo y sacrificio: perspectivas arqueológicas y etnológicas en sociedades indígenas de Américas (Travaux de l’Institut*

*français d'études andines, 179*), edited by Chaumeil, Jean-Pierre, Roberto Pineda Camacho and Jean-François Bouchard, 177-200; 361-364. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales/Banco de la República/Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA).

Karadimas, Dimitri. 2007. "Yurupari ou les figures du diable: le quiproquo des regards croisés". *Gradhiva* 6: 45-58.

La Riva Gonzalez, Palmira. 2000. "Le Walthana Hampi ou la reconstruction du corps, conception de la grossesse dans les Andes du Sud du Pérou". *Journal de la Société des Américanistes* 86: 169-184.

Nash, June. 1979. *We eat the mines and the mines eat us: Dependency and exploitation in Bolivian tin mines*. New York: Columbia University Press.

Pacheco Bustillos, Adriana. 2001. "La Virgen apocalíptica en la Real Audiencia de Quito: aproximación a un estudio iconográfico" in *Actas del III Congreso internacional del Barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 8 al 12 de octubre de 2001*, edited by Arsenio Moreno Mendoza, 504-520. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.

Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1996. *Yuruparí: Studies of an Amazonian foundation myth*. Cambridge: Harvard University Press.

Salazar-Soler, Carmen. 2002. *Anthropologie des mineurs des Andes: dans les entrailles de la terre*. Paris: L'Harmattan.

Taylor, Gerald. 1980. "Supay". *Amerindia* 5: 47-63.

Teulière, Gérard. 2001. "Bosch dans les Andes: le millénium pictural de Marcelo Suaznábar". *Caravelle* 76: 677-692.

Vargas Luza, Jorge. 1998. *La Diablada de Oruro. Sus máscaras y caretas*. La Paz: Plural Editores.