



UNIVERSITE DE NANTES

FACULTÉ DES LANGUES ET CULTURES ÉTRANGÈRES

ÉCOLE DOCTORALE SOCIÉTÉS, CULTURES, ÉCHANGES

Année 2012

**Les textiles préhispaniques de la côte sud du Pérou :
Signes, Discours et Interprétations.
Le cas des textiles Chuquibamba.**

VOLUMES I, II et III

THÈSE de DOCTORAT

Discipline : Langues, littératures et civilisations romanes

Spécialité : Etudes hispaniques

Présentée et soutenue publiquement par

Chloé TESSIER

Le 29 Juin 2012, devant le jury ci-dessous

Rapporteur : M. Jean-Philippe HUSSON, Professeur Émérite, Université de Poitiers
Rapporteur : M. Guido RINGS, Professeur, Université de Anglia Ruskin, Cambridge
Examineur : Mme Sandra HERNÁNDEZ, MCF-HDR, Université de Nantes
Examineur : M. Guy ROZAT-DUPEYRON, Professeur-Chercheur,
Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Mexique
Examineur : M. Jean-Marie LASSUS, Professeur, Université de Nantes

Directeur de thèse : M. Jean-Marie LASSUS
Professeur à l'Université de Nantes



UNIVERSITE DE NANTES

FACULTÉ DES LANGUES ET CULTURES ETRANGÈRES

ECOLE DOCTORALE SOCIÉTÉS, CULTURES, ÉCHANGES

Année 2012

**Les textiles préhispaniques de la côte sud du Pérou :
Signes, Discours et Interprétations.
Le cas des textiles Chuquibamba.**

VOLUMES I, II et III

THÈSE de DOCTORAT

Discipline : Langues, littératures et civilisations romanes

Spécialité : Etudes hispaniques

Présentée et soutenue publiquement par

Chloé TESSIER

Le 29 Juin 2012, devant le jury ci-dessous

Jury :

Rapporteur : M. Jean-Philippe HUSSON, Professeur Émérite, Université de Poitiers

Rapporteur : M. Guido RINGS, Professeur, Université de Anglia Ruskin, Cambridge

Examineur : Mme Sandra HERNÁNDEZ, MCF-HDR, Université de Nantes

Examineur : M. Guy ROZAT-DUPEYRON, Professeur-Chercheur, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Mexique

Examineur : M. Jean-Marie LASSUS, Professeur, Université de Nantes

Directeur de thèse : M. Jean-Marie LASSUS
Professeur à l'Université de Nantes

À mon père

Remerciements

Je tiens en priorité à adresser mes sincères remerciements et ma profonde reconnaissance au Professeur Jean-Marie Lassus, pour m'avoir accompagnée et guidé mon étude tout au long des années de sa longue gestation et fait en sorte qu'elle puisse se dérouler dans les meilleures conditions possibles.

Je voudrais exprimer ma vive gratitude et mes plus sincères remerciements aux membres de mon jury de thèse d'avoir accepté l'invitation et de l'intérêt porté à mes recherches.

J'adresse également mes remerciements au directeur du Museo de la UNSA, le Professeur Pablo de la Vera Cruz Chávez, pour m'avoir accueillie dans son musée et permis de consulter les collections. Je le remercie pour ses conseils, les longues et passionnantes discussions que nous avons partagées et ainsi que les expéditions archéologiques toujours remplies de surprises. Je remercie par ailleurs toute l'équipe du Museo de la UNSA, et particulièrement Eulalia, pour son aide précieuse et sa disponibilité dans mes travaux d'analyse des textiles.

J'adresse mes remerciements à Loïc Fravallo, grâce à qui j'ai eu la possibilité de découvrir le Pérou, de rencontrer le Professeur Pablo de la Vera Cruz Chávez et d'être accueillie au Museo de la UNSA pour réaliser mes recherches.

J'exprime toute ma reconnaissance envers Michel Bajon pour m'avoir guidée dans mes premières recherches. Son enthousiasme contagieux pour l'Histoire préhispanique a fait naître en moi une véritable passion pour les peuples disparus de l'Amérique latine.

Je souhaiterais également remercier sans retenue les personnes qui, grâce à leurs encouragements et à leur aide, ont contribué à rendre possible ce travail : merci à ma famille, ma mère, mon frère, ma sœur, et mes amis, que j'ai trop souvent délaissés au profit de mon travail. Merci à Eglantine, avec qui j'ai pu partager les « petits bonheurs » de la recherche. Enfin, les mots me manquent pour remercier celui qui a partagé avec patience et affection mes joies et mes découragements, en me soutenant tout au long de ce travail.

Titre : Les textiles préhispaniques de la côte sud du Pérou : Signes, Discours et Interprétations. Le cas des textiles Chuquibamba.

Résumé :

La côte sud du Pérou a été marquée, dans son histoire préhispanique tardive (Intermédiaire Tardif, 1000-1450 apr. J.-C) par le développement de plusieurs cultures régionales, dont celle de Chuquibamba. L'objet de notre recherche est d'étudier dans leur globalité les textiles produits par la culture Chuquibamba de façon à proposer des données nouvelles sur ces tissus et la culture Chuquibamba elle-même. A partir de l'analyse iconographique des tissus composant le corpus de travail, nous proposons de mener une étude comparative avec un corpus de référence et de redéfinir le style des textiles Chuquibamba. Cette première étape nous permet également d'identifier, dans le corpus de travail, des variations stylistiques qui matérialisent les interférences culturelles entre Chuquibamba et d'autres cultures de l'Intermédiaire Tardif et de l'Horizon Tardif. Considérant l'iconographie andine et particulièrement celle des textiles comme un langage plastique, un code visuel transcrivant les concepts profonds de la dialectique andine, nous pensons que l'interprétation du contenu symbolique de l'iconographie de ces textiles peut par ailleurs constituer une source d'informations complémentaires à la reconstruction de l'identité de la culture Chuquibamba. Bien que notre étude soit fondamentalement ancrée dans le champ de l'Histoire, les documents analysés ici -les textiles- diffèrent de ceux habituellement examinés par les historiens. Ils constituent à notre sens un matériel documentaire de choix pour reconstruire une histoire différente de celle traditionnellement proposée par les historiens et les archéologues au sujet de la culture Chuquibamba.

Mots-clés : Chuquibamba / textiles / culture / côte sud du Pérou / iconographie / style / discours / interprétation.

Title : Prehispanic Textiles of south coast of Peru : Signs, Discourses and Interpretations. The case of Chuquibamba Textiles.

Abstract :

The south coast of Peru was marked, in the late prehispanic history (Late Intermediate, 1000-1450 AD), by the development of several regional cultures, one of these being Chuquibamba. The subject of this research is to examine in their entirety the textiles produced by the Chuquibamba culture in order to suggest new elements about these textiles and the Chuquibamba culture it-self. From an iconographic analyse of textiles which make up the working corpus, we propose to conduct a comparative study with a reference corpus and define the style of Chuquibamba textiles. This first stage allows us to identify, in the working corpus, stylistic variations that materialize cultural interferences between Chuquibamba and others cultures of Late Intermediate and Late Horizon. Considering andean iconography and particularly textile iconography like a plastic language, visual code transcribing profound concepts of andean dialectic, we think that the interpretation of symbolic content of the iconography of these textiles could be moreover a complementary information source for the reconstruction of the identity of the Chuquibamba culture. Although our study is basically rooted in History, the documents we analyse -textiles- differ from those usually examined by historians. They form, in our view, a usefull documentary material to reconstruct a different history from one offered by historians and archaeologists about the Chuquibamba culture.

Discipline : Langues, littératures et civilisations romanes

Keywords : Chuquibamba / textiles / culture / south coast of Peru / iconography / discourse / interpretation.

Laboratoire CRINI EA 1162
UFR de Lettres et Sciences Humaines
Faculté des Langues et Cultures Étrangères
Chemin de la Censive du Tertre
BP 81227
44312 NANTES Cedex 3

Table des matières

VOLUME I	16
Introduction	17
Première partie	
Les textiles préhispaniques des Andes : usage social, rituel et administratif	31
Chapitre 1. Histoire et présentation des textiles préhispaniques andins	32
1.1. Les textiles préhispaniques péruviens : histoire et développement des études	33
1.1.1. Origine et développement des recherches sur les textiles préhispaniques andins	33
1.1.2. L'histoire du textile péruvien	45
1.2. Artisanat textile : du tissage aux tisserands	49
1.2.1. Travaux préliminaires au tissage	49
1.2.2. Le tissage	52
1.2.3. Les artisans et les différentes qualités de tissus	57
Chapitre 2. Les textiles à l'époque inca : usage social et rituel	62
2.1. Usage social des textiles	63
2.1.1. Textiles masculins, textiles féminins	63
2.1.2. Textiles et identité culturelle	64
2.1.3. Les textiles de l'élite sociale	67
2.2. Croyances, offrandes et ritualité funéraire	73
2.2.1. Cosmogonie et croyance andine	73
2.2.2. Le rôle des textiles dans la croyance andine	77
2.2.3. Textiles et ritualité funéraire	86
Chapitre 3. Les tissus et les « instruments textiles » à l'époque inca : des supports pour l'écriture et la mémoire	90
3.1. Textiles et écriture préhispanique	92
3.1.1. La présumée absence d'écriture dans la société inca	92
3.1.2. Développement des études sur l'écriture préhispanique andine	98
3.1.3. Etat actuel des recherches sur l'écriture inca	107
3.2. Rôle et fonction des « instruments textiles » : les <i>quipu</i>	112
3.2.1. Un instrument efficace au service de l'administration	112
3.2.2. Les <i>quipu</i> , les archives du <i>Tahuantinsuyu</i>	121
3.2.3. Gestion des cérémonies et des cultes par le <i>quipu</i>	126
Deuxième partie	
La culture et les textiles Chuquibamba : contextualisation et présentation des matériels archéologiques	131
Chapitre 1. Chuquibamba : identification culturelle et particularités des matériels	132
1.1. Céramiques et textiles Chuquibamba	134
1.1.1. Le matériel céramique Chuquibamba	134
1.1.2. Le matériel textile Chuquibamba	138
1.1.3. Emprunts et influences dans l'artisanat Chuquibamba	144
1.2. Contextualisation géographique de Chuquibamba	146
1.2.1. Situation géographique	146
1.2.2. Inventaires des sites associés à la culture Chuquibamba	148
1.2.3. Données apportées par les vestiges archéologiques	160

Chapitre 2. Contextualisation historique et culturelle de Chuquibamba	168
2.1. Généalogie et affiliations culturelles de Chuquibamba	170
2.1.1. Mise en évidence des cultures présentes sur la côte sud	170
2.1.2. Chuquibamba dans la séquence culturelle de la région	180
2.1.3. Les relations de domination dans la construction de Chuquibamba	184
2.2. L'Horizon Tardif et la côte sud dans les documents coloniaux	190
2.2.1. L'apport des documents coloniaux dans la reconstruction de l'Histoire préhispanique tardive de la côte sud	191
2.2.2. La côte sud dans les discours des chroniqueurs	199
2.2.3. La côte sud dans les premiers temps de l'époque coloniale	210
 <i>Troisième partie</i>	
Analyse iconographique du corpus de travail : textiles de style Chuquibamba et variantes stylistiques	220
Chapitre 1. Constitution du corpus et méthodologie	223
1.1. Présentation du corpus de travail	224
1.1.1. Origine du corpus de travail	224
1.1.2. Critères de sélection des pièces	225
1.1.3. Quelques remarques sur le corpus	226
1.2. Méthodologie de l'analyse	227
1.2.1. Construction du dispositif d'analyse iconographique	227
1.2.2. Etude comparative	231
Chapitre 2. Analyse iconographique	233
2.1. Analyse iconographique du corpus de travail	234
2.2. Base de données issue de l'analyse iconographique	234
2.2.1. Motifs	234
2.2.2. Schémas de distribution	236
2.2.3. Combinaisons de couleurs	237
Chapitre 3. Etude comparative des corpus et interprétation des résultats	244
3.1. Concordances et nouveaux éléments : redéfinition du style Chuquibamba	245
3.1.1. Correspondances avec le corpus de référence et mise en évidence de nouveaux éléments stylistiques	246
3.1.2. Redéfinition du style Chuquibamba	253
3.2. Les discordances comme matérialisation des interférences culturelles	260
3.2.1. Inventaire des discordances	260
3.2.2. Combinaison d'éléments discordants et concordants : interférences stylistiques	264
 <i>Quatrième partie</i>	
Valeur symbolique et rôle de l'iconographie des textiles Chuquibamba	285
Chapitre 1. L'iconographie textile comme reflet de la cosmovision andine	286
1.1. Le « langage textile » et la cosmovision andine	287
1.1.1. Les textiles comme support pour l'expression de la croyance	287
1.1.2. Aspects de la croyance préhispanique andine	290
1.2. Valeur symbolique de l'iconographie des textiles Chuquibamba	302
1.2.1. Iconographie d'un bestiaire sacré	304
1.2.2. Des motifs symboles de l'organisation du monde et des puissances célestes	316
1.2.3. Le cycle de la vie exprimé par le tissage	326
Chapitre 2. Structures iconographiques et traitement de l'image : expressions du système de la pensée andine	333
2.1. Le traitement de l'image dans les textiles Chuquibamba	334
2.1.1. Une double stylisation	334
2.1.2. Rhétorique iconographique d'un répertoire d'images-concepts	337
2.2. L'ordre structurel des textiles Chuquibamba à l'image de l'organisation de la croyance andine	341
2.2.1. Iconographie des textiles Chuquibamba : une structure rigide articulée en plusieurs niveaux	341
2.2.2. Analogies et échos entre les différents niveaux de l'iconographie	346

2.3. Expression de la dualité et de la tripartition dans les textiles Chuquibamba	354
2.3.1. Dualité et tripartition dans la cosmogonie et l'art préhispanique des Andes	354
2.3.2. Dualité et tripartition dans l'iconographie des textiles Chuquibamba	357
Chapitre 3. Le rôle de la forme et de l'iconographie dans la fonction des textiles Chuquibamba	361
3.1. Les textiles Chuquibamba : pièces masculines, pièces féminines	362
3.1.1. Distinction du genre par les caractéristiques formelles des pièces	362
3.1.2. Particularités iconographiques des vêtements masculins et féminins	365
3.1.3. Pièces masculines et féminines : l'orientation de la chaîne et de l'iconographie	371
3.2. L'iconographie des textiles Chuquibamba comme expression de la division du temps	377
3.2.1. L'organisation de la société inca et les systèmes calendaires : les travaux de Tom Zuidema	378
3.2.2. Les textiles Chuquibamba : des calendriers?	381
Conclusion	395
BIBLIOGRAPHIE	404
VOLUME II	421
<i>Annexe 1</i>	<i>423</i>
<i>Annexe 2</i>	<i>423</i>
<i>Annexe 3</i>	<i>423</i>
<i>Annexe 4</i>	<i>424</i>
<i>Annexe 5</i>	<i>424</i>
<i>Annexe 6</i>	<i>424</i>
<i>Annexe 7</i>	<i>425</i>
<i>Annexe 8</i>	<i>425</i>
<i>Annexe 9</i>	<i>425</i>
<i>Annexe 10</i>	<i>426</i>
<i>Annexe 11</i>	<i>426</i>
<i>Annexe 12</i>	<i>427</i>
<i>Annexe 13</i>	<i>427</i>
<i>Annexe 14</i>	<i>427</i>
<i>Annexe 15</i>	<i>428</i>
<i>Annexe 16</i>	<i>428</i>
<i>Annexe 17</i>	<i>429</i>
<i>Annexe 18</i>	<i>429</i>
<i>Annexe 19</i>	<i>430</i>
<i>Annexe 20</i>	<i>430</i>
<i>Annexe 21</i>	<i>431</i>
<i>Annexe 22</i>	<i>432</i>

<i>Annexe 23</i>	432
<i>Annexe 24</i>	433
<i>Annexe 25</i>	433
<i>Annexe 26</i>	433
<i>Annexe 27</i>	434
<i>Annexe 28</i>	435
<i>Annexe 29</i>	436
<i>Annexe 30</i>	437
<i>Annexe 31</i>	437
<i>Annexe 32</i>	438
<i>Annexe 33</i>	439
<i>Annexe 34</i>	439
<i>Annexe 35</i>	439
<i>Annexe 36</i>	440
<i>Annexe 37</i>	441
<i>Annexe 38</i>	442
<i>Annexe 39</i>	443
<i>Annexe 40</i>	444
<i>Annexe 41</i>	445
<i>Annexe 42</i>	446
<i>Annexe 43</i>	446
<i>Annexe 44</i>	447
<i>Annexe 45</i>	447
<i>Annexe 46</i>	448
<i>Annexe 47</i>	449
<i>Annexe 48</i>	450
<i>Annexe 49</i>	450
<i>Annexe 50</i>	451
<i>Annexe 51</i>	451
<i>Annexe 52</i>	452
<i>Annexe 53</i>	453
<i>Annexe 54</i>	454
<i>Annexe 55</i>	460
<i>Annexe 56</i>	461
GLOSSAIRE	462

VOLUME III _____ 467

<i>Textile 1</i>	469
<i>Textile 2</i>	473
<i>Textile 3</i>	476
<i>Textile 4</i>	479
<i>Textile 5</i>	481
<i>Textile 6</i>	484
<i>Textile 7</i>	487
<i>Textile 8</i>	489
<i>Textile 9</i>	492
<i>Textile 10</i>	495
<i>Textile 11</i>	498
<i>Textile 12</i>	501
<i>Textile 13</i>	503
<i>Textile 14</i>	505
<i>Textile 15</i>	507
<i>Textile 16</i>	510
<i>Textile 17</i>	512
<i>Textile 18</i>	514
<i>Textile 19</i>	516
<i>Textile 20</i>	518
<i>Textile 21</i>	520
<i>Textile 22</i>	522
<i>Textile 23</i>	524
<i>Textile 24</i>	526
<i>Textile 25</i>	529
<i>Textile 26</i>	532
<i>Textile 27</i>	535
<i>Textile 28</i>	538
<i>Textile 29</i>	540
<i>Textile 30</i>	542
<i>Textile 31</i>	544
<i>Textile 32</i>	546
<i>Textile 33</i>	548

<i>Textile 34</i>	550
<i>Textile 35</i>	552
<i>Textile 36</i>	554
<i>Textile 37</i>	557
<i>Textile 38</i>	559
<i>Textile 39</i>	561
<i>Textile 40</i>	563
<i>Textile 41</i>	565
<i>Textile 42</i>	567
<i>Textile 43</i>	569
<i>Textile 44</i>	572
<i>Textile 45</i>	574
<i>Textile 46</i>	576
<i>Textile 47</i>	578
<i>Textile 48</i>	581
<i>Textile 49</i>	583
<i>Textile 50</i>	585
<i>Textile 51</i>	587
<i>Textile 52</i>	589
<i>Textile 53</i>	591
<i>Textile 54</i>	593
<i>Textile 55</i>	595
<i>Textile 56</i>	597
<i>Textile 57</i>	599
<i>Textile 58</i>	601
<i>Textile 59</i>	603
<i>Textile 60</i>	605
<i>Textile 61</i>	607
<i>Textile 62</i>	609
<i>Textile 63</i>	611
<i>Textile 64</i>	613
<i>Textile 65</i>	615
<i>Textile 66</i>	617
<i>Textile 67</i>	619
<i>Textile 68</i>	621

<i>Notice récapitulative des différents éléments iconographiques des textiles composant la base de données</i>	624
Motifs	624
Schémas de distribution des zones iconographiques principales	625
Schémas de distribution des zones iconographiques secondaires	628
Schéma de combinaisons de couleurs des arrière-fonds	629
Schémas de combinaisons de couleurs des languettes	632
Schémas de combinaisons des couleurs des motifs	635

VOLUME I

Introduction

La présente recherche résulte d'un profond intérêt pour l'Histoire et particulièrement l'Histoire ancienne, celle des hommes et des peuples qui ont disparu depuis si longtemps que seuls les vestiges du sol nous permettent de reconstruire la façon dont ils vivaient et percevaient le monde. Ce travail a par ailleurs été influencé par notre affection pour l'identité et l'Histoire des peuples autochtones de l'Amérique latine, et s'inscrit fondamentalement dans une réflexion autour de l'altérité, cherchant à comprendre l'Autre dans sa différence, à reconnaître l'existence d'autres manières de vivre, de penser et d'être. Réunissant ces deux aspects, l'Histoire préhispanique est donc le domaine qui s'est naturellement imposé à nous pour mener une recherche doctorale. Ce travail se situe dans la suite logique des deux mémoires de Master, dans lesquels nous avons d'abord choisi d'étudier la symbolique du bestiaire des productions préhispaniques andines, pour ensuite concentrer notre attention sur les textiles de l'Ancien Pérou, particulièrement les textiles Chuquibamba, en menant une première analyse de leur composition iconographique.

Sous la désignation « Histoire préhispanique », il faut entendre l'Histoire précédant la découverte de l'Amérique et la conquête menée par les européens. Il s'agit donc d'une longue période qui débute avec l'arrivée des premiers hommes sur le continent américain et qui se termine, selon les pays et les régions, entre le XV^eme et le XVII^eme -voire le XVIII^eme siècle-, suivant la progression des explorations et des découvertes. Concernant le Pérou, l'époque préhispanique se termine officiellement en 1532, date à laquelle les conquistadores de l'armée de Pizarro prennent possession de la ville de Cajamarca (nord du Pérou). Les sociétés andines qui se sont développées durant l'époque préhispanique n'ayant pas laissé de traces écrites, ce sont traditionnellement les archéologues qui étudient cette période, à l'exception de la phase tardive -c'est-à-dire l'Histoire des Incas- pour laquelle la littérature proposée par les Espagnols au début de l'époque coloniale constitue une documentation riche examinée par les historiens. L'Histoire préhispanique, appelée également *précolombienne* en référence au « découvreur » de ces « nouvelles » terres, peut être considérée comme la première Histoire de l'Amérique, celle des autochtones.

Nous avons choisi comme objet de notre recherche les textiles. Il s'agit donc d'étudier ici des objets matériels produits par l'Homme -des artefacts. Si dans notre étude nous utilisons les termes de *tissu* et de *textile* comme des vocables interchangeables, il faut en réalité distinguer les pièces composées de fibres -animales, végétales- non tissées (les fils, les cordons, les tressages, les macramés par exemple), et les pièces composées de ces mêmes fibres qui ont été tissées, c'est-à-dire qui forment un réseau de fils résultant du croisement d'une chaîne et d'une trame.

Les tissus que nous nous proposons d'examiner appartiennent à la longue tradition textile andine développée à partir du troisième millénaire avant JC et ont été produits par des artisans de la culture Chuquibamba. Le terme *culture* est employé dans différents domaines et recouvre une pluralité de significations. Il est utilisé dans cette étude à la fois dans sa définition anthropologique et archéologique. Si du point de vue de l'anthropologie il désigne « las características no biológicas propias de una sociedad concreta » et qu'il se réfère à la fois aux connaissances, aux croyances, à l'art, à la morale, aux coutumes partagées par les membres d'une même communauté (un mode de vie et un système de pensée en somme), en archéologie il est inséparable de la culture matérielle, c'est-à-dire des objets qui constituent les restes tangibles des sociétés du passé. Une culture, en archéologie, est « [el] conjunto de artefactos que se repiten y que se suponen representativos de un determinado aspecto de las actividades llevadas a cabo en un momento y lugar concretos »¹. Il faut donc entendre ici à la fois le groupe social qui a développé un système politique, des techniques et des coutumes propres, et une unité archéologique qui réunit des artefacts présentant les mêmes aspects techniques et stylistiques². La culture Chuquibamba s'inscrit dans la vaste et complexe Histoire de l'Ancien Pérou, au cours de laquelle de nombreuses cultures se sont succédées avant les Incas. N'ayant pas développé d'écriture permettant de reconstruire une chronologie précise de la longue Histoire préhispanique des Andes³, c'est uniquement à partir des vestiges du

¹ Collin Renfrew, Paul Bahn, *Arqueología : Teorías, métodos y prácticas*, Madrid, Ediciones AKAL, 2001 [1993], pp. 9 et 511.

² L'archéologue péruvien Luis Guillermo Lumbreras considère que le concept de « culture » ne doit pas simplement désigner une classe d'artefacts partageant des caractéristiques semblables, et que ce terme doit également être envisagé sous son acception anthropologique, définissant autant les matériels que les sociétés qui les ont produits. Luis Guillermo Lumbreras, *Arqueología y Sociedad*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2005, p. 73.

³ Comme l'indique l'historien péruvien Luis Eduardo Valcárcel, « Antes no hubo documentos o textos en los cuales pudieran haber quedado consignadas las fechas, que son las indicaciones precisas del tiempo (día, mes, año, siglo). No hay inscripciones que hayamos logrado descifrar y que indicaran, por ejemplo, cuándo fue construido el Templo del Sol del Cusco, a diferencia de lo que ocurre con los mayas o egipcios, romanos

sol que les archéologues sont parvenus à définir les différentes phases de l'Histoire du Pérou. Ces phases, dont les dates ne sont que des points de repère et non des références absolues, correspondent aux grands processus de développements culturels⁴ : la Période Précéramique (-5000 > - 900), l'Horizon Ancien (- 900 > - 200), l'Intermédiaire Ancien (-200 > 500), l'Horizon Moyen (500 > 1000), l'Intermédiaire Tardif (1000 > 1450) et l'Horizon Tardif (1450 > 1532)⁵. La culture Chuquibamba s'est développée pendant la phase tardive de l'Histoire préhispanique du Pérou, précisément à l'Intermédiaire Tardif, après la chute de l'empire Wari et juste avant l'expansion inca. C'est dans la région de Arequipa, au sud du Pérou, dans une zone à cheval entre la côte et les montagnes, que s'est établie cette culture qui prendra le nom du village où les premières céramiques attestant de son existence ont été recueillies. Les sites près de Chuquibamba (qui, en quechua et aymara, signifie « explanada de la lanza »⁶) ainsi que ceux des environs de Pampacolca qui ont révélé des céramiques de cette culture, sont situés dans les vallées moyennes de la Cordillère des Andes (entre 2500 et 3000 mètres d'altitude), à plus de 200 km du nord-ouest de Arequipa. D'autres matériels archéologiques Chuquibamba ont également été recueillis sur des sites des vallées hautes de la vallée du Colca (capitale : Chivay), un peu plus à l'est, et sur le littoral, près de Camaná. L'étendue du territoire péruvien rendant une Histoire peu uniforme, les archéologues distinguent différentes aires géographiques, chaque région présentant une histoire culturelle propre avec des sociétés partageant des origines communes. Il faut donc distinguer la côte d'une part, les montagnes de l'autre, et dans chacune de ces aires les régions nord, centrale et sud. Selon ce découpage, la région de Arequipa, qui s'étend pourtant du littoral aux régions montagneuses, appartient à la zone

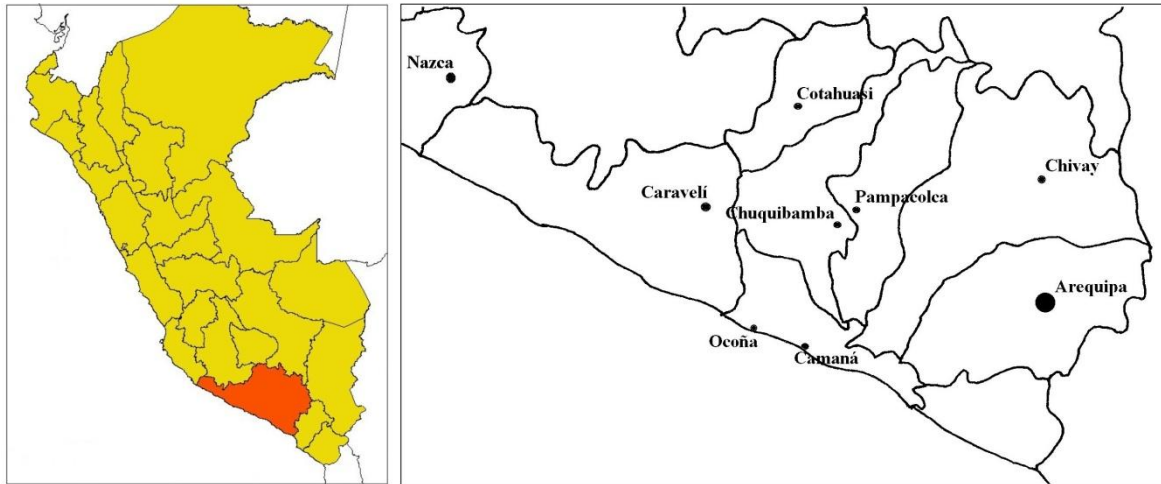
o griegos, en cuyos monumentos quedan las inscripciones con determinación precisa del tiempo ». Luis Valcárcel, *Etnohistoria del Perú antiguo*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Departamento de Publicaciones, 1967 p. 45.

⁴ Chronologie proposée par l'archéologue nord-américain John Rowe, spécialiste de la région andine : John Howland Rowe, "Tiempo, estilo y proceso cultural en la arqueología peruana", en *Revista Universitaria*, Cuzco, n°115, 2^{do} semestre de 1958, 1959, pp. 79-96.

⁵ La Période Précéramique concerne les groupes de chasseurs cueilleurs. L'Horizon Ancien regroupe les premières sociétés organisées ayant développé à la fois l'agriculture, l'élevage et différents types d'artisanat - tissage, céramique, travail de la pierre- (Chavín de Huantar, Cupisnique, Ancón, Paracas). L'Intermédiaire Ancien constitue la période pendant laquelle les cultures perfectionnent les différents artisanats, parvenant à une grande maîtrise des techniques (Nazca, Mochica). L'Horizon Moyen caractérise l'étape de formation des deux grands empires expansionnistes (Wari et Tiwanaku). L'Intermédiaire Tardif constitue la phase de développement des sociétés régionales suite à la chute des deux grands empires de l'Horizon Moyen (Chimú, Chincha, Chancay, Inca). L'Horizon Tardif ne concerne que la période d'expansion de l'empire inca jusqu'à l'arrivée des Espagnols en terre péruvienne, en 1532. Informations recueillies à partir du tableau proposé par Luis Valcárcel, *op. cit.*, p. 223.

⁶ *Diccionario Quechua-Español*, Cusco, Academia Mayor de la lengua Quechua, 2005. Ludovico Bertonio, *Vocabulario de la lengua aymara*, La Paz, Radio San Gabriel [1612], 1993.

de la côte sud du Pérou, les différentes cultures s'y étant développées, et donc Chuquibamba, relevant de cette classification géographique.



A gauche, carte du Pérou et de ses départements : en rouge, le département de Arequipa. A droite, carte du département de Arequipa et de ses principales villes. Cartes : élaboration personnelle.



Carte du relief du département de Arequipa. Source : googlemap.
Disponible à l'adresse : <https://maps.google.fr> (consulté le 12/03/2012).

L'objet de cette recherche, avant tout consacrée aux textiles Chuquibamba, est de proposer une étude approfondie de ces tissus dans leur globalité, pour tenter d'apporter des données nouvelles sur la culture qui les a produits. Il s'agit de s'intéresser à l'iconographie de ces tissus, les « signes » : les motifs et la structure à partir de laquelle tous les éléments du décor s'articulent entre eux et forment ce que nous appelons le « discours » iconographique. L'analyse des constances et des variations de ces signes, mais aussi les techniques de tissage et les données archéologiques (par exemple les lieux d'extraction des pièces) constituent autant d'informations qui, croisées, composent une documentation riche qui permet de compléter les connaissances actuelles sur la culture Chuquibamba. Nous tenterons de relever dans ces textiles les éléments qui constituent à notre sens l'information -ou les informations- que nous nous proposons d'interpréter à la lumière des discours concernant les tissus andins et la culture Chuquibamba : la littérature scientifique d'une part, proposée par les archéologues qui ont consacré leur recherche à l'Histoire de la côte sud du Pérou, et les spécialistes des textiles préhispaniques, qui analysent les techniques et les caractéristiques iconographiques propres à chaque culture, et les textes anciens d'autre part, écrits par les chroniqueurs, qui décrivent l'artisanat textile et la fonction des tissus dans la société inca.

Inscrit dans une perspective historique qui cherche à resituer les textiles Chuquibamba dans leur contexte social, culturel et religieux, ce travail a été fondamentalement influencé par les objectifs de l'archéologie sociale et culturelle et plus globalement de la Nouvelle Archéologie. Développée au Pérou depuis les années 1970 sous l'impulsion du développement de l'anthropologie aux Etats-Unis⁷, la Nouvelle Archéologie s'oppose à l'archéologie traditionnelle qui s'applique à décrire et regrouper les artefacts selon leurs caractéristiques typologiques pour diviser le passé en une suite de séquences et ainsi classer les sociétés humaines de manière diachronique. S'affirmant comme une science sociale, la Nouvelle Archéologie s'attache au contraire à *interpréter* les matériels de façon à mieux comprendre le fonctionnement des sociétés du passé. Les vestiges archéologiques sont des témoignages précieux sur la façon dont vivaient les sociétés qui les ont produits et utilisés, et constituent en ce sens de véritables « archives du

⁷ Luis Guillermo Lumbreras représente le pionnier de l'archéologie sociale et culturelle au Pérou. Son ouvrage de 1974, *La Arqueología como Ciencia Social*, constitue une référence dans le domaine (Histar, Lima, 1974). Il rappelle par ailleurs dans un ouvrage de 2005 que « Los restos arqueológicos organizados en contextos determinados constituyen unidades arqueológicas socialmente significativas, que no son otra cosa que testimonios de eso : actividades de individuos o grupos de personas cuyos actos –de orden social o humano– dejaron testimonios materiales cognoscibles ». Luis Guillermo Lumbreras, *op. cit.*, p. 73.

sol » qui, en l'absence de documents écrits, apportent des informations capitales pour pouvoir comprendre qui étaient et quelle était la vie que menaient les populations des sociétés disparues.

D'autre part, cette étude repose fondamentalement sur les théories apportées depuis les années 1970 par certains anthropologues et historiens de l'art qui considèrent l'iconographie andine et particulièrement celle des textiles comme un langage plastique. Le discours iconographique fonctionnerait comme un code visuel qui, possédant des règles et des mécanismes propres, transcrit les concepts profonds de la dialectique andine. Avant tout associé à des principes sacrés, l'art préhispanique aurait entretenu une interaction avec la pensée spirituelle, les motifs constituant une sorte de registre cosmologique. L'iconographie, empreinte d'une signification conceptuelle et métaphysique, traduirait les idées dogmatiques en pensées visuelles, et constituerait un système de *signes* qu'il serait possible de déchiffrer⁸. C'est à partir de ces différentes théories que nous nous sommes attachée à analyser les motifs et la structure iconographique des textiles Chuquibamba, considérant que l'*interprétation* du contenu symbolique pouvait constituer une source d'informations complémentaires à la reconstruction de l'identité de la culture Chuquibamba.

L'intérêt de cette recherche réside à la fois dans le matériel étudié -les textiles- et la culture à laquelle ils sont associés -Chuquibamba-, les deux éléments constituant des sujets peu développés dans les recherches historiques et anthropologiques consacrées au Pérou préhispanique. D'une manière générale, les textiles anciens des Andes n'ont pas suscité autant d'engouement que les céramiques dans les travaux archéologiques, ceci probablement parce que l'archéologie traditionnelle s'est avant tout attachée à reconstruire la chronologie de l'Histoire préhispanique à partir de la description, de l'analyse et de la classification des matériels céramiques. Ce n'est qu'à partir des années 1970, avec l'arrivée

⁸ Ann Gayton, anthropologue nord-américaine, a consacré ses travaux à l'étude des textiles préhispaniques andins, démontrant que les éléments décoratifs, outre le plaisir visuel, servaient d'abord à exprimer des concepts culturels. Ann Gayton, *Significado de los textiles peruanos ; producción, función y estética*, dans Tecnología Andina, R. Ravines Compilador, Instituto de Estudios Peruanos, Instituto de Investigación Tecnológica Industrial y de Normas Técnicas, Lima, 1978, p. 278-294.

Verónica Cereceda, anthropologue bolivienne, s'est employée à étudier la signification symbolique et culturelle de l'iconographie des textiles andins actuels, qu'elle considère comme un langage plastique. Verónica Cereceda, "Sémiologie des tissus andins : les talegas d'Islluga", *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, 33, N°5-6, 1978, p. 1017-1035.

César Sondereguer, historien de l'art et spécialiste de l'iconographie préhispanique, considère que l'iconographie préhispanique constitue un langage visuel dont la motivation première n'était pas l'esthétisme, mais la transcription de concepts sacrés. César Sondereguer, *Manual de estética precolombina : tesis hermenéutica*, Buenos Aires, Kliczkowski, 2002.

au Pérou des chercheurs nord-américains -anthropologues pour la majorité⁹- et le développement de la Nouvelle Archéologie, que le matériel textile sera reconsidéré et que l'on reconnaîtra l'importance des « données textiles » pour la reconstruction du passé. Aujourd'hui encore, et ce malgré le renouvellement de la recherche andine et la constante augmentation des travaux consacrés aux textiles, les études des céramiques dominent largement la recherche sur l'histoire préhispanique andine. Pourtant, constituant l'un des premiers artisanats à être développés au Pérou et étant encore très présent dans la vie de certaines communautés actuelles, le tissage est une tradition millénaire qui fait partie des caractéristiques identitaires andines.

De son côté, la culture Chuquibamba n'a guère suscité l'intérêt des archéologues qui, investis dans la reconstruction du passé préhispanique du Pérou à grande échelle, ont majoritairement consacré leurs études aux cultures qui ont profondément marqué l'Histoire andine -Paracas, Nazca, Wari, Tiwanaku, Mochica ou Inca. Les cultures de l'Intermédiaire Tardif, considérées comme « pequeños reinos o señoríos de poder regional o local »¹⁰ n'ayant pas eu d'impact conséquent sur la construction de l'Histoire andine globale, ont largement été délaissées par la recherche. Rares sont donc les travaux consacrés à la culture Chuquibamba; ils regroupent essentiellement quelques ouvrages et articles proposés par des archéologues péruviens et nord-américains, qui s'attachent principalement à reconstituer les différentes phases de l'Histoire de Chuquibamba à partir du classement des vestiges architecturaux et des matériels céramiques selon leurs caractéristiques typologiques.

L'étude des textiles Chuquibamba constitue donc un champ qui a été très peu exploré. A ce jour, seules quatre publications, proposées par deux chercheurs, ont été consacrées à l'étude de ces tissus. Les deux travaux de Mary Frame¹¹, dans lesquels elle s'applique à relever les différents éléments de la structure iconographique de ces tissus, représentent à l'heure actuelle l'unique définition du « style Chuquibamba » existant pour le

⁹ Pour n'en citer que quelques uns : Ann Gayton et John Rowe, anthropologues de l'Université de Berkeley, John Murra, anthropologue de l'Université du Wisconsin Madison.

¹⁰ Augusto Cardona Rosas, archéologue péruvien spécialiste de la côte sud du Pérou, *Arqueología de Arequipa, de sus albores los incas*, Arequipa, 2002, p. 92.

¹¹ Mary Frame, Historienne de l'art canadienne, mène des recherches sur l'iconographie des textiles préhispaniques andins.

Textiles Chuquibamba, 1000-1475 d.c., Lima, Editorial Museo de Arte de Lima - MALI, 1997.

"Chuquibamba : A Highland Textile Style", *The Textile Museum Journal*, 1997-1998, vol. 36-37, Washington, 1999.

moment. Les deux autres articles, publiés par Tom Zuidema¹², proposent quant à eux les premières et seules hypothèses concernant la signification de l'iconographie de ces textiles.

La présente recherche repose sur l'analyse de deux types de documents : les documents écrits, composés par les textes historiques et la littérature scientifique, et les documents « archéologiques », c'est-à-dire les textiles Chuquibamba eux-mêmes. Bien que la période qui nous occupe n'apparaisse pas dans les *discours* datant de l'époque coloniale - décrivant, en ce qui concerne l'Histoire préhispanique andine, uniquement la phase tardive, c'est-à-dire celle des Incas-, il nous a paru fondamental de consulter les témoignages apportés par les textes coloniaux (chroniqueurs et documents administratifs) à propos des pratiques culturelles des habitants de la côte sud et des textiles en général. D'une part, parce que la culture Chuquibamba appartient à la période précédant immédiatement celle des Incas et qu'elle semble avoir été annexée à l'empire du *Tahuantinsuyu*, comme nous aurons l'occasion de le voir, dans la seconde moitié du XV^{ème} siècle -soit moins d'un siècle avant l'arrivée des Espagnols en terre péruvienne. D'autre part, parce que la culture inca, en occupant la dernière phase de l'Histoire préhispanique andine et en ayant établi sa domination sur l'ensemble du territoire péruvien, a non seulement hérité des savoir-faire techniques et des connaissances scientifiques des cultures qui l'ont précédée, mais a également absorbé certains aspects culturels des populations qu'elle a annexées. La survivance de rituels, de traditions et de croyances préhispaniques dans les sociétés contemporaines andines, près de cinq siècles après la colonisation et malgré les efforts déployés par les Espagnols de l'époque pour imposer la culture occidentale sur la culture indigène, nous autorise à penser que la population de la culture Chuquibamba, même annexée à l'empire du *Tahuantinsuyu*, a pu conserver une grande partie de ses caractéristiques culturelles. Il était donc essentiel, à notre sens, de relever dans les documents coloniaux les informations disponibles au sujet des habitants de la côte sud - précisément là où, quelques années plus tôt, la culture Chuquibamba s'était établie- ainsi que les données concernant les textiles dans leur globalité.

¹² Tom Zuidema, anthropologue néerlandais et Professeur émérite à l'Université de l'Illinois, travaille depuis de longues années sur les systèmes d'organisation politique, sociale et sacrée de la vallée de Cuzco à l'époque inca.

"Tejidos Chuquibamba, una tradición de registro administrativo en tiempo Inca", *Actas IV Jornadas Internacionales sobre textiles precolombinos*, Edición Victoria Solanilla Desmestre, Barcelona, 2009, pp. 267-287.

"Chuquibamba textiles and their interacting systems of notation. The case of multiple exact calendars", in Elisabeth Hill Boone & Gary Urton (eds), *Their way of writing. Scripts, Signs, and Pictographies in Pre-Columbian America*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2011, pp. 251-275.

La littérature scientifique constitue l'autre volet documentaire, et réunit à la fois les données matérielles, les études de référence et les théories sur lesquelles repose notre étude. Nous entendons par « données matérielles » toutes les informations concernant les manifestations matérielles de la culture Chuquibamba (les sites et les artefacts), apportés par les travaux archéologiques, ainsi que les données concernant aussi bien la technologie que l'iconographie des textiles préhispaniques, proposées par les spécialistes des tissus (les techniques de tissage et les types d'ornementation selon les cultures). La présente recherche s'appuie par ailleurs sur des travaux de référence qui nous ont aidée à construire notre étude des textiles Chuquibamba, et porte principalement sur les méthodologies d'analyse iconographique émanant de divers historiens de l'art. Enfin, les théories sont essentiellement celles proposées par les anthropologues au sujet de la portée symbolique de l'iconographie des textiles préhispaniques.

A l'inverse des historiens, nous ne travaillons donc pas sur des « archives » au sens propre du terme, c'est-à-dire sur des témoignages écrits, mais sur un « corpus » de textiles, qui constitue la matière première de notre recherche. Bien que notre étude soit fondamentalement ancrée dans le champ de l'Histoire, les documents analysés ici diffèrent de ceux habituellement examinés par les historiens. Ils constituent à notre sens un support de choix pour reconstruire une histoire différente de celle traditionnellement proposée par les historiens et les archéologues au sujet de la culture Chuquibamba.

La présente recherche se place donc véritablement à un carrefour interdisciplinaire. S'agissant non seulement d'étudier les textiles Chuquibamba dans leur globalité, mais également de replacer Chuquibamba dans son contexte culturel, le matériel informatif recueilli, les théories et les méthodologies sur lesquelles s'appuie cette étude appartiennent à des champs de recherche différents tels que l'histoire, l'archéologie, l'anthropologie, ou l'histoire de l'art.

Le travail de recherche en lui-même, c'est-à-dire la collecte des données à partir desquelles nous construisons notre réflexion, s'est confronté tout au long de son déroulement au problème de disponibilité des documents. Bien sûr, les documents écrits concernant la culture Chuquibamba sont totalement absents, l'écriture -telle que nous l'entendons aujourd'hui- n'existant pas dans les Andes préhispaniques. C'est surtout l'accès aux ouvrages et articles spécialisés, concernant à la fois la recherche sur l'histoire ancienne de la côte sud du Pérou et les textiles préhispaniques, qui a constitué la difficulté majeure

dans notre travail de recherche. Les spécialistes de ces questions étant principalement péruviens et nord-américains, la littérature scientifique est essentiellement publiée et diffusée dans les pays où résident ces chercheurs. Rares sont les chercheurs français qui se sont très intéressés à ces questions et, hormis quelques pionniers dans le domaine¹³, leur contribution à la reconstruction de l'Histoire préhispanique andine semble mineure. En d'autres termes, l'accès à ces documents en France est extrêmement limité, seules quelques institutions et bibliothèques de notre pays conservent les revues et les publications où apparaissent les articles concernant le sujet qui nous occupe (notamment la bibliothèque du Musée du Quai Branly). D'autre part, comme nous l'avons indiqué précédemment, l'histoire préhispanique de la côte sud du Pérou et précisément celle de la culture Chuquibamba constituent un champ d'étude peu développé. Par conséquent, rares sont les publications concernant le sujet; quand elles existent, elles ne font pas partie de l'abondante littérature consacrée à l'Histoire préhispanique du Pérou à laquelle les chercheurs ont facilement accès, mais appartiennent à des parutions ou des ouvrages spécialisés faiblement diffusés. L'outil numérique a donc été d'un grand secours et nous a permis de compléter notre recueil de données (consultation en ligne de documents scientifiques anciens et/ou localement diffusés¹⁴).

La seconde difficulté de taille que nous avons rencontrée concerne surtout les textiles Chuquibamba qui, comme beaucoup de pièces archéologiques péruviennes, se trouvent conservés dans divers endroits du monde. Les fouilles menées par les archéologues étrangers, les pillages des sites et le trafic illégal de vestiges archéologiques ayant participé à la dispersion des matériels, ces textiles se trouvent aujourd'hui conservés dans des collections privées et des musées de différents pays (Pérou, Etats-Unis, Angleterre, France, Japon). De façon à travailler sur un volume de pièces suffisamment

¹³ Nous pensons particulièrement à Raoul d'Harcourt, qui a proposé en 1934 le premier ouvrage dédié aux techniques de tissage des textiles préhispaniques et, plus récemment, à Danièle Lavallée (Université de Paris D), qui s'est notamment intéressée à la période précéramique et à l'Horizon Ancien de l'aire andine.

¹⁴ Ces documents en lignes concernent notamment :

- les articles apparaissant dans des « revues papier » diffusées localement, mais disposant également d'une diffusion en ligne : *Estudios Atacameños, Arqueología y Antropología Surandina* (Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama, Chile), *Chungara, Revista de Antropología Chilena* (Universidad de Tarapacá, Chile).

- les articles anciens de revues diffusées uniquement sous forme papier, mais dont certains numéros sont diffusés en lignes quelques années après leur parution : *Andean Past, publication series dedicated to research in the archaeology and ethnohistory of Western South America*, (University of Main), *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* (articles publiés sur le site de l'IFEA, *Instituto Francés des Estudios Andinos*, Lima)

- les articles anciens archivés sur les portails de revues scientifiques (*Jstor, Persée, Muse Project*).

conséquent pour pouvoir proposer une analyse pertinente, nous n'avons pas restreint notre corpus aux seuls textiles que nous avons pu étudier en détail et par nous même sur leur lieu de conservation (Museo Arqueológico de la Universidad San Agustín, Arequipa, Pérou). Nous avons choisi de compléter le corpus de travail par des tissus provenant d'autres collections muséales, étudiés à partir des catalogues disponibles en ligne, ainsi que certains tissus publiés dans des revues spécialisées sur les textiles préhispaniques andins, non accessibles en ligne.

Nous avons eu l'opportunité de nous rendre, à plusieurs reprises, à Arequipa où nous avons rencontré les archéologues qui nous ont initiée à l'Histoire préhispanique de la côte sud du Pérou. Le Professeur Pablo de la Vera Cruz Chávez nous a accueillie dans le musée qu'il dirige, le Museo de la UNSA, dans lequel nous avons non seulement été autorisée à consulter l'ensemble des collections, mais également invitée à compléter les livres d'inventaire par des clichés photographiques de toutes les pièces conservées au musée. La réalisation des clichés s'est déroulée en deux sessions de deux mois (Avril-Juin 2005, Octobre-Novembre 2008) et, avec l'aide des techniciens des laboratoires des céramiques et des textiles, nous avons photographié près de 4000 pièces de différents types (céramiques, vanneries, tissus, objets de métal, restes humains, tableaux) et de différentes époques (Nazca, Wari, Chuquibamba, Chiribaya, Churajón, Inca, époque coloniale et républicaine). Nous avons pris conscience, grâce à cet inventaire, de la richesse du patrimoine archéologique de la région de Arequipa -notamment les tissus-; c'est à cette occasion que nous avons découvert les textiles Chuquibamba, dont l'iconographie si particulière à suscité notre curiosité, et que nous avons décidé de mener une étude à leur sujet. Ils présentent effectivement une iconographie dense et extrêmement organisée qui contraste non seulement avec les autres tissus de la région mais également avec les textiles préhispaniques andins d'une manière générale. Lors de ces travaux d'inventaire, nous avons également eu le privilège d'être sollicitée pour apporter notre aide à la préparation d'une exposition improvisée de pièces archéologiques provenant d'un pillage clandestin de tombes, tout juste saisies par la police dans le quartier de Hunter, Arequipa, et de participer à leur inventaire lors de leur arrivée à l'Instituto Nacional de Cultura (INC) de Arequipa où elles sont actuellement conservées. Parallèlement, le Professeur Pablo de la Vera Cruz Chávez nous a invitée à l'accompagner lors de plusieurs expéditions destinées à prélever des échantillons de matériels archéologiques et à identifier des sites préhispaniques dans les départements de Arequipa (Callalli, Chivay, Uyo Uyo, Yanque) et de Tacna (Ite,

Tacaway, Meca Grande, Arena Blanca). Ces expéditions de reconnaissance nous ont permis d'observer les méthodologies de terrain et de bénéficier d'une précieuse « formation pratique » à l'Histoire préhispanique de la côte sud du Pérou. Nous avons également eu l'opportunité de participer à l'expédition "Caminos prehispánicos de Arequipa"¹⁵, organisée par le directeur du Centro de Investigaciones Arqueológicas de Arequipa (CIARQ), Augusto Cardona Rosas, destinée à emprunter les chemins des hautes vallées du Colca utilisés à l'époque préhispanique. Les « Caminos Collaguas »¹⁶, qui constituent un véritable réseau de communication reliant les différents villages du Colca entre eux, permettent d'observer les traces de l'Histoire inca et préinca de la région, tels que des vestiges architecturaux (corrales, tambos -petits refuges pour se reposer entre deux journées de marche-), des fragments de céramiques, et bien sûr les chemins eux-mêmes qui sont encore tout à fait identifiables. Ces différentes expériences de terrain nous ont apporté des connaissances précieuses sur l'Histoire de la côte sud du Pérou et nous ont permis de nous familiariser avec les travaux de laboratoire et les méthodologies de l'archéologie, constituant ainsi une formation pratique de grande valeur sans laquelle nous n'aurions pas pu mener la présente recherche. Nous avons également eu l'occasion d'assister aux IV Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos, organisées à Barcelone en 2007 par le Centre d'Estudis Precolombins (CEP)¹⁷. Unique en Europe, ce congrès consacré à l'étude des textiles anciens de l'Amérique latine permet aux spécialistes internationaux de présenter leurs derniers travaux et d'actualiser les connaissances au sujet des tissus préhispaniques. Parmi les différentes conférences auxquelles nous avons assisté se trouvait notamment celle de Tom Zuidema, qui travaille actuellement sur les textiles Chuquibamba.

Le but de cette recherche est donc de tenter d'apporter un éclairage nouveau sur les textiles et la culture Chuquibamba. A la fois objet d'étude et source documentaire, ces tissus nous permettent de proposer une approche différente et complémentaire des travaux menés jusqu'à présent sur la culture Chuquibamba : il s'agit de considérer ces textiles dans leur globalité, à partir d'un point de vue historique et anthropologique, pour reconstruire l'histoire culturelle de Chuquibamba. Nous ne prétendons en aucun cas dans ce travail mener une étude exhaustive ni des textiles Chuquibamba, ni de la culture Chuquibamba; il s'agit plutôt de croiser les résultats de différents travaux à ceux de notre recherche pour

¹⁵ L'expédition a fait l'objet d'une publication : Augusto Cardona Rosas, *Caminos prehispánicos de Arequipa, Prehispanic Roads of Arequipa*, Ed. CIARQ, Impresos Peruanos, Arequipa, 2008.

¹⁶ *Ibidem*, p. 45.

¹⁷ Ces journées ont fait, comme les précédentes, l'objet d'une publication : *Actas de las IV Jornadas Internacionales sobre textiles Precolombinos*, Barcelona, Ed. Victoria Solanilla Demestre, 2009.

tenter de dresser un premier « portrait » de la culture Chuquibamba, qui devra être complété par les éventuels travaux futurs.

Ce travail s'articule en quatre parties. Dans la première, nous nous sommes attachée à resituer les textiles préhispaniques dans leur contexte « pratique ». Il s'agit d'abord de présenter l'artisanat textile préhispanique andin, en s'intéressant particulièrement au tissage lui-même, c'est-à-dire les travaux préliminaires, les différentes techniques de confection ainsi que les divers types d'étoffes. Dans un second temps, nous tentons de déterminer l'importance des textiles dans la culture andine et notamment dans la société inca, puisque les seuls documents écrits dont nous disposions -les discours de l'époque coloniale- concernent uniquement cette période. Les deuxième et troisième chapitres de cette première partie concernent donc les usages sociaux, rituels et administratifs des tissus dans l'empire du *Tahuantinsuyu*, en observant notamment le rôle des vêtements dans la codification sociale et ethnique, leur place dans les rites et la croyance, ainsi que leur utilisation comme support pour « l'écriture ».

La seconde partie est quant à elle consacrée à la présentation de la culture Chuquibamba et à ses matériels archéologiques. Le premier chapitre consiste à la fois à décrire les caractéristiques typologiques des artefacts Chuquibamba ainsi qu'à situer géographiquement la culture à partir d'un inventaire des sites sur lesquels des céramiques et des textiles ont été recueillis. Dans le second chapitre, nous nous appliquons à replacer la culture Chuquibamba dans la chronologie de la côte sud, en observant ses relations avec les cultures antérieures, contemporaines et postérieures. Nous examinons également les documents de l'époque coloniale décrivant les indiens établis sur les terres anciennement occupées par la culture Chuquibamba.

Dans la troisième partie, l'analyse iconographique de notre corpus de travail constitue l'étape fondamentale à partir de laquelle nous nous proposons de redéfinir le « style » Chuquibamba dans les textiles, ainsi que ses variations. Après une présentation du corpus et de la méthodologie suivie, l'analyse iconographique des textiles nous permet de construire une base de données des différents éléments qui composent la structure iconographique des textiles Chuquibamba. L'étude comparative de cette base de données avec le corpus de référence, issu des travaux de Mary Frame, apportent les résultats que nous commentons dans le dernier chapitre : les concordances et les discordances entre les

deux corpus font émerger de nouvelles données qui permettent de formuler des hypothèses quant à la définition du style Chuquibamba et de ses variantes.

Nous consacrons notre dernière partie à la valeur symbolique de l'iconographie des textiles Chuquibamba. Dans un premier temps, après avoir exposé les théories sur lesquelles nous nous appuyons et décrit les différents aspects de la croyance préhispanique andine, nous tentons d'expliquer comment le bestiaire et les motifs géométriques des textiles Chuquibamba reflètent les différents concepts clés de la cosmovision andine. Nous développons dans le second chapitre nos hypothèses concernant le traitement de l'image et la structuration de l'iconographie en différents niveaux, et leur rôle dans l'expression du système de la pensée andine. Nous terminons cette partie en présentant les théories apportées par Mary Frame et Tom Zuidema sur la fonction de ces textiles et de leur iconographie pour les examiner à partir des informations extraites de notre corpus de travail.

Nous devons également apporter quelques remarques supplémentaires à cette présentation. Ce travail se présente en trois volumes différents. Le premier volume constitue le corps de la thèse, dans lequel est proposée notre étude. Le second volume comprend toutes les annexes auxquelles nous renvoyons et inclut un glossaire de certains termes qui peuvent poser difficulté : ceux en langue indienne (quechua ou aymara), ceux en espagnol qui sont propres à la nature et à la réalité latinoaméricaine, et ceux qui appartiennent à la terminologie spécifique de la technologie textile. Le troisième volume réunit les fiches analytiques issues de l'analyse iconographique de notre corpus de textiles; il faudra donc, dans la seconde partie, dans la section intitulée « Analyse iconographique du corpus de travail » (chapitre 2), se reporter au volume III. Au début de chaque volume se trouve une table des matières.

Première partie

Les textiles préhispaniques des Andes :
usage social, rituel et administratif

Première partie

Chapitre 1.

Histoire et présentation des textiles préhispaniques andins

1.1. Les textiles préhispaniques péruviens : histoire et développement des études

1.1.1. Origine et développement des recherches sur les textiles préhispaniques andins

Les textiles préhispaniques du Pérou qui ont traversé les siècles et qui sont aujourd'hui conservés dans les musées ou dans les collections privées constituent de précieux témoignages qui nous renseignent sur les différentes techniques utilisées par les tisserands : les anciens peuples des Andes ont perpétuellement renouvelé et actualisé les techniques de tissage et d'ornementation, et se sont transmis de générations en générations les connaissances et savoir faire textiles. Les premières descriptions de la beauté des tissus péruviens ont été proposées par les chroniqueurs espagnols, et ne concernent que la production textile inca et celle des peuples récemment conquis. Jusqu'au XIX^{ème} siècle, on ne s'intéressera qu'aux étoffes préhispaniques les plus récentes, bien que les fouilles systématiques des sépultures par les chercheurs de trésors aient parfois permis de mettre au jour des pièces plus anciennes. C'est à partir des années 1800 et des expéditions scientifiques européennes que l'on va progressivement s'intéresser aux « antiquités » péruviennes¹⁸ ; mais il faudra attendre la fin du XIX^{ème} siècle pour que les textiles des peuples les plus anciens commencent à attirer l'attention du public en général.

Les récits de voyages des découvreurs du Nouveau Monde suscitent la curiosité des scientifiques européens, qui ne tardent pas à organiser des expéditions pour explorer ce nouveau continent. Le XVIII^{ème} siècle voit fleurir les explorations scientifiques destinées à étudier de près la faune, la flore, les climats et toute autre caractéristique de la nature latino-américaine. Ces expéditions avaient une visée scientifique au sens large ; il s'agissait de dresser un portrait de ce nouveau territoire, d'inventorier, d'observer, de décrire les espèces végétales et animales américaines. On collectait parfois des échantillons bien éloignés des objectifs botaniques: c'est ainsi qu'Amédée Frézier¹⁹ ramena quelques « curiosités » de son périple, des antiquités préhispaniques qui deviendront plus tard des objets de collection.

¹⁸ C'est réellement à partir de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle que l'on commencera à parler « d'antiquités péruviennes », notamment avec les ouvrages de Mariano Rivero et Johan Jakob Tschudi *Antiguedades peruanas* (1841), et de Thomas Hutchison *Two years in Peru, with explorations of antiquities* (1873).

¹⁹ Amédée Frézier (1682-1773), officier au service de sa Majesté Louis XIV, fut choisi pour participer à un voyage d'exploration dans les mers du Chili et du Pérou (1712-1714). Il publiera en 1717 sa *Relation du voyage de la mer du Sud aux côtes du Chili, du Pérou et de Brésil, fait pendant les années 1712, 1713 1714*.

Ces premières expéditions sont suivies par bien d'autres, parmi lesquelles la mission de la Condamine en 1735, les explorations du naturaliste Tadeo Haënke des années 1780, les expéditions botaniques de la Real Expedición Botánica (1776-1786), les voyages de Humboldt et Aymé Bompland (1800-1802). Ces missions avaient majoritairement pour but de recueillir des données botaniques, géologiques et géographiques, et tentaient de résoudre les interrogations scientifiques de l'époque : mesure de l'arc du méridien terrestre dans la région andine, classifications zoologiques, découvertes de nouvelles plantes qui joueront plus tard un rôle fondamental (quinine, curare, caoutchouc...). Mais à cette époque, l'histoire ancienne du Pérou n'est pas à l'honneur, et rares sont les références aux vestiges préhispaniques. Stimulés par la curiosité scientifique typique du XIX^{ème}, de nombreux voyageurs continuent à se bousculer en Amérique du sud, se lançant dans des explorations de toute sorte. Mi-aventuriers mi-savants, aux côtés des botanistes, des géologues ou des minéralogistes, certains commencent à s'intéresser aux indiens d'Amérique. Mais en réalité, il ne s'agissait pas d'étudier la vie, les mœurs, les coutumes, l'histoire de ces nouveaux « Autres » : l'intérêt pour les peuples américains faisait partie d'une problématique large au sujet de l'homme et de sa diversité physique et culturelle. Les savants européens tentaient de répondre à la question de l'unité ou de la pluralité des espèces humaines, en se lançant dans des classifications et des hiérarchisations des peuples²⁰. On part donc en Amérique pour collecter des données destinées à classer les races et établir des regroupements ethniques. Mais il arrive parfois que les chercheurs dévient un peu de leur chemin scientifique et que, séduits par la beauté des vestiges préhispaniques ou simplement curieux, ils s'intéressent au passé des « indigènes ». C'est ainsi que commenceront les premières « fouilles archéologiques » : entre échantillons ostéologiques et trésors spectaculaires, on prélèvera ça et là des artefacts préhispaniques, des momies, des têtes trophées qui, peu à peu, alimenteront les collections des cabinets de curiosités européens ou, plus tard, celles des musées²¹.

²⁰ Pascal Riviale, "L'archéologie péruvienne et ses modèles au XIX^{ème} siècle", dans Annick Lempérière, *L'Amérique latine et les modèles européens*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 275-308, p. 275-276.

²¹ Citons par exemple Alcide d'Orbigny, qui parcouru le Pérou dans l'objectif de compléter les données scientifiques de Bompland et Humboldt. Il mena également des fouilles archéologiques, et envoya à divers musées français (Louvre, Trocadéro, Bordeaux, Lyon, Rouen, Nancy) le matériel recueilli lors de ses explorations du Pérou, du Chili ou encore de l'Argentine. Il s'agissait notamment de ballots funéraires et des crânes présentant des déformations crâniennes. *Un voyageur naturaliste Alcide d'Orbigny, du Nouveau Monde... au passé du monde*, Textes rassemblés et publiés par Philippe Taquet, Paris, Nathan, 2002, p.62.

C'est véritablement à partir de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle que vont sérieusement se développer les études au sujet de l'Histoire du Pérou avant l'arrivée des Espagnols. En 1847, William Prescott²² publie la désormais incontournable *History of Conquest of Peru* ; sa spécialisation sur la Renaissance espagnole l'amène directement à étudier la société coloniale dans les Indes espagnoles et par la suite les anciens empires préhispaniques conquis par les européens. Prescott est le premier historien à dédier un ouvrage à l'Histoire du Pérou, et à donner une description de la société inca, construite à partir des récits des chroniqueurs de la conquête. Son ouvrage contribua à faire connaître en Europe et aux Etats-Unis l'Histoire de l'ancien Pérou, et déclencha un intérêt considérable pour le passé des Andes. Prescott influença les premières études sur les « antiquités » péruviennes : Thomas Hutchinson (*Two years in Peru, with explorations of antiquities*, 1873), Ephraim George Squier (*Peru Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas*, 1877) ou encore Mariano Eduardo Rivero et Johan Jakob Tschudi (*Antiguedades Peruanas*, 1841), marquèrent les débuts de l'archéologie au Pérou.

Charles Wiener²³ mena l'une des premières missions archéologiques (1875-1877) ; passionné par la culture inca, il arpentera le Pérou et la Bolivie à la recherche de vestiges des civilisations précolombiennes ; il lèguera plus tard sa collection au Musée du Trocadéro de Paris. Les fouilles archéologiques proprement dites débuteront surtout avec Wilhem Reiss et Alphons Stübel²⁴, lorsqu'ils découvrirent dans une vaste nécropole de Ancón, au nord de Lima, plusieurs momies enveloppées. Ils publièrent en 1887 les conclusions de leur travail dans trois gros volumes intitulés *The Necropolis of Ancon in Peru*, et influencèrent leur ami allemand, Max Uhle²⁵ qui, entre les années 1890 et 1900, continua à diriger des recherches pionnières au Pérou et en Bolivie. Uhle fut l'un des premiers à comprendre l'importance des couches stratigraphiques pour établir la séquence chronologique des civilisations péruviennes.

Le nombre croissant d'objets archéologiques ramenés en Europe et aux Etats-Unis contribua au développement d'une certaine curiosité concernant ces témoignages de cultures disparues, et favorisa l'institutionnalisation de l'américanisme en général. Le premier Congrès International des Américanistes de Nancy, en 1875, sera le début d'une

²² William Prescott (1796-1859), historien américain. Il fait partie des premiers historiens à s'être intéressé à l'histoire de la conquête de l'Amérique latine, notamment celle du Pérou et du Mexique.

²³ Charles Wiener (1851-1913), français d'origine hongroise.

²⁴ Wilhem Reiss (1838-1908), Alphons Stübel (1835-1904), scientifiques et explorateurs allemands.

²⁵ Max Uhle (de son nom complet Friedrich Maximilian Uhle Lorenz, 1856-1944), chercheur allemand considéré comme l'un des pères de l'archéologie péruvienne.

longue série de rencontres de chercheurs spécialisés sur l'étude des Amériques, toutes disciplines confondues (linguistique, géographie, ethnologie, histoire, archéologie...) ²⁶. La création de musées archéologiques et le développement des campagnes de fouilles mettront à disposition des spécialistes des matériels leur permettant de réaliser des recherches plus approfondies, et de réactualiser les théories sur l'évolution culturelle des peuples préhispaniques andins. Le progrès des recherches sur les textiles préhispaniques des Andes dépendra fondamentalement de l'élargissement des champs de recherche de l'archéologie au Pérou.

Pendant la première moitié du XX^{ème} siècle, historiens américains et européens ont multiplié les fouilles sur les sites préhispaniques, recueilli du matériel archéologique, comparé les nouvelles données avec les connaissances déjà existantes. A cette époque, il s'agissait d'abord de déterminer quelles étaient les grandes cultures péruviennes, pour tenter de proposer un découpage géographique et chronologique des différentes cultures préhispaniques des Andes. C'est à partir de l'étude des productions artisanales (textiles, céramiques, métaux) et de l'analyse de leurs caractéristiques stylistiques qu'il a été possible d'établir un « catalogue » des différentes cultures péruviennes, et donc de proposer des hypothèses sur la généalogie culturelle andine. Ce sont notamment les chercheurs de l'université de Berkeley qui ont apporté les premières théories sur le sujet ; dans *Textiles periods in ancient Peru* (1930), Alfred Kroeber et Lila O'Neale ²⁷ proposent une classification des textiles préhispaniques à partir de laquelle ils élaborent leurs théories sur la succession des phases culturelles andines. O'Neal -certainement l'une des premières spécialistes des textiles andins- considérait que les étoffes préhispaniques exprimaient les différents stades du développement de la technologie péruvienne. Kroeber, d'abord anthropologue spécialisé sur l'étude des natifs américains, s'est également orienté vers l'archéologie andine et a cherché à répertorier les cultures anciennes pour établir la chronologie culturelle du Pérou. Leur collaboration dans cet ouvrage commun apporta une importante contribution non seulement au sujet des arts textiles, mais aussi à la question des séquences culturelles de l'Ancien Pérou. A partir d'une analyse comparative prenant comme références la technique, le style et l'origine géographique des matériels, ils purent distinguer trois grandes phases préhispaniques (la période ancienne, la période moyenne, la

²⁶ Se tenant dans des villes d'Europe ou d'Amérique (Turin, México, Paris, New York, Québec, Cambridge, Sevilla, Bogotá...), le Congrès International d'Américanistes réunit tous les deux à trois ans ethnologues, linguistes, géographes, archéologues, historiens, sociologues du monde entier sur le thème de l'Amérique. En 2012 se tiendra le 54^{ème} Congrès, à Vienne.

²⁷ Alfred Kroeber (1876-1960), Lila O'Neal (1886-1948), anthropologues et archéologues nord-américains.

période tardive), qui confirmèrent les théories de Kroeber sur la chronologie culturelle péruvienne. Les conclusions de cet immense travail -l'une des premières études consacrées à un support déterminé- apportèrent les bases des connaissances actuelles sur les textiles péruviens. Ils démontrèrent que les techniques « rudimentaires » étaient maîtrisées dès les périodes les plus anciennes, faisant de l'artisanat textile l'un des premiers à avoir été développés au Pérou. Les caractéristiques stylistiques et techniques reflétant les connaissances et les savoir faire propres de chaque culture, elles permettaient d'établir une sorte de « carte textile » selon les styles régionaux et la technologie employée.

Leur ouvrage sera suivi quelques années plus tard par celui de Raoul d'Harcourt²⁸, *Textiles anciens du Pérou et leurs techniques* (1934), dans lequel sont répertoriées les diverses techniques employées par les anciens péruviens pour réaliser leurs étoffes. Grâce aux textiles exhumés des sépultures de la côte péruvienne, Raoul d'Harcourt étudie minutieusement l'art du tissage préhispanique andin, et s'emploie à décrire en détail toutes les techniques anciennes, démontrant une fois de plus la maîtrise de procédés complexes depuis les périodes les plus reculées. Cette étude apporte des clés fondamentales pour mieux comprendre la richesse des tissus et des broderies péruviennes, et constitue, en plus d'un inventaire exhaustif de la technologie du tissage empreint d'une grande clarté, le premier ouvrage de référence sur la terminologie textile. Réédité à plusieurs reprises²⁹, ce livre est toujours considéré comme une véritable référence pour tous ceux qui étudient les tissus.

Le développement de l'archéologie andine et la multiplication des campagnes de fouilles en cette première moitié du XX^{ème} siècle vont considérablement amplifier les collections textiles, permettant aux chercheurs à la fois de compléter les connaissances initiales et de confirmer leurs premières théories, mais surtout d'apporter de nouvelles données pour reconstruire la diversité culturelle préhispanique andine. Les découvertes des textiles de la culture Paracas par Julio César Tello³⁰ apportèrent un nouvel élan à l'étude des textiles. Au début des années 1920, Tello achète sur un marché clandestin liménien des textiles anciens, dont le style et la facture lui sont inconnus. Il réalise aussitôt plusieurs expéditions de reconnaissance et des fouilles dans la péninsule désertique de Paracas, et

²⁸ Raoul d'Harcourt (1879-1971), américaniste français qui développa des recherches sur l'art textile préhispanique du Pérou et les musiques folkloriques des hauts plateaux andins.

²⁹ La dernière édition date de 2008, à l'occasion de l'exposition sur les textiles Paracas au Musée du Quai Branly « *Paracas – Trésors inédits du Pérou* » (1^{er} Avril – 14 Juillet 2008).

³⁰ Julio César Tello (1880-1947), l'un des premiers archéologues péruviens.

découvre en 1925 deux nécropoles conservant des centaines de *fardos* (ballots funéraires). Plus de quatre cents *fardos* furent extraits de leur sépulture, que l'on transféra au Musée National de Lima pour mener une étude complète et détaillée. Dans les années qui suivirent, plus d'un quart de ces paquets funéraires fut examiné, décrit et ouvert, révélant de somptueuses étoffes brodées, dont certaines pouvaient atteindre plus de trente mètres. Accompagnées de matériel funéraire divers (or, pierre, céramiques, plumes...), ces « nouveaux » textiles constituaient un trésor unique au monde, dont à l'époque, on ignorait tout. Les études consacrées aux textiles de Paracas constitueront un grand volet de la recherche sur les textiles péruviens.

L'augmentation « de la base de données textile » permit de développer des spécialisations différentes au sein de la recherche consacrée aux textiles : alors que certains s'investissent dans l'étude des techniques de tissage ouverte par d'Harcourt, d'autres s'intéressent à la fonction de ces tissus dans les sociétés préhispaniques du Pérou. Les travaux sur la dimension sociale des textiles anciens péruviens ont été initiés par des chercheurs américains. Junius Bird³¹, dans les années 50, fut l'un des premiers à mettre en évidence le rôle des textiles dans les cultures préhispaniques, et insista sur leur importance, en tant que données informatives, dans la reconstruction de l'histoire de ces peuples disparus. Il orienta d'abord ses recherches sur l'étude des productions humaines (particulièrement les céramiques et les artefacts en métal) comme point de départ pour déterminer l'évolution de la technologie et ainsi la chronologie culturelle préhispanique, et se tourna vers les productions textiles après ses fouilles à Huaca Prieta (1946-47). Ayant recueilli un matériel textile conséquent, il se consacra à l'étude approfondie des caractéristiques des tissus (techniques, styles, formes) et tenta d'apporter ses propres interprétations sur leur fonction. Il se familiarisa peu à peu avec l'univers des textiles, apprit à tisser, et poussa son obsession jusqu'à réunir un nombre impressionnant de métiers à tisser du monde entier. Persuadé que l'on pouvait tirer de ces « chiffons » beaucoup plus que l'histoire culturelle des peuples qui les produisirent, il relevait dans les textiles de nombreuses informations grâce aux fibres, aux teintures, aux techniques de filage et de tissage : le type d'animaux domestiqués ou les plantes cultivées, les connaissances chimiques, et les contacts entre les peuples.³² Dans la troisième partie de l'ouvrage qu'il

³¹ Junius Bird (1907-1982), archéologue nord-américain.

³² « Textiles give a surprising range of information about the people who made them, probably more than can be derived from any other of the commonly associated artifact. From the fibers alone a fairly valid conclusion can be reached as to whether wild or domesticated plants and animal were source. From the dyes or lack of

publia en collaboration avec Wendell Clark Bennet³³, *Andean Culture History* (1960), il présenta le développement technique du tissage comme fondamentalement lié à l'évolution culturelle ; il donna également une excellente présentation de l'histoire générale des textiles préhispaniques dans *Paracas Fabrics and Nazca Needlework, 3rd Century BC* (1954). En d'autres termes, Bird fut l'un des premiers grands spécialistes des textiles anciens des Andes : il apporta, avec ses études sur la technologie textile et ses analyses des métiers à tisser, des connaissances fondamentales sur l'origine des tissus au Pérou, et proposa les premières hypothèses sur la fonction des textiles dans les sociétés préhispaniques.

Les travaux développés à partir des nouvelles données extraites des textiles (pigments, origine et traitement des fibres, techniques de fabrication...), initiés par Bird, vont grandement se développer à partir des années 50, et constitueront l'un des axes majeurs de la recherche textile. Ces nouvelles études, qui apportent des connaissances fondamentales sur l'organisation sociale des anciennes sociétés andines, seront complétées dans les années 60-70 par d'autres recherches menées à partir de l'iconographie des tissus, proposant de nouvelles hypothèses sur la fonction sociale et le rôle rituel des textiles. Ann Gayton (Université de Berkeley) entreprit très tôt, aux côtés de Kroeber, des recherches sur l'importance des textiles dans les sphères sociale, économique, politique et religieuse des sociétés andines anciennes. Elle tenta de déterminer le rôle « pratique » de ces tissus, mais travailla également sur leurs fonctions symboliques, persuadée que les éléments décoratifs, outre le plaisir visuel, servaient principalement des objectifs sociaux et religieux. Dans *Significado cultural de los textiles peruanos : producción, función y estética* (1978), elle démontra que la forme des vêtements et l'iconographie présente sur les étoffes permettaient de distinguer la condition économique, la position sociale ou encore l'occupation professionnelle de ceux qui portaient ces tissus; d'autres informations sociales, telles que l'âge, le sexe ou la condition maritale étaient également, selon Gayton, exprimées dans les vêtements.

dyes mordants can be gauged the degree of applied chemistry of a culture. From such a simple thing as the direction of twist in spinning one way deduce broad regional relationship. From certain features of construction it is possible to show the mathematical calculations are involved. By judging the execution of such features one can even hazard and estimate of the personality of the weavers. The quality of the spinning and weaving design or pattern are used the possible deductions increase ». Junius Bird, "Recent Developments in the Treatment of Archaeological Textiles", in *Essays on Archaeological Methods*, Anthropological Papers, Museum of Anthropology, University of Michigan, n°8, University of Michigan Press, pp. 51-58, p. 51.

³³ Wendell Clarke Bennett (1905-1953), anthropologue et archéologue nord-américain.

Les recherches de John Rowe³⁴ -lui aussi professeur à l'université de Berkeley-, axées sur l'organisation sociale des peuples andins, démontrèrent également l'importance des textiles dans la société préhispanique. Eminent spécialiste de la vie au temps des Incas, il consacra ses recherches à étudier le fonctionnement de cette société, sous différents aspects (politique, économie, religion, armée, langue, etc...). Le développement de ses études mit en évidence la présence presque systématique des textiles dans les différentes composantes de la société inca : tissus sacrifiés lors de cérémonies religieuses, vêtements utilisés comme codification de la condition sociale et économique, organisation des espaces agraires selon les besoins en fibres textiles, échanges de tissus lors de réunions diplomatiques, impôts « textiles » et travaux obligatoires dans les manufactures textiles... Convaincu que le tissu constituait l'une des caractéristiques identitaires de la société inca, il s'efforça de démontrer comment l'organisation sociale de cette civilisation était construite autour des textiles.

Les études des années 70 au sujet des sociétés préhispaniques andines seront fondamentalement influencées par l'arrivée de ces chercheurs américains, anthropologues pour la majorité, dont les approches méthodologiques permettent d'entrevoir et d'étudier les cultures anciennes d'un autre point de vue que celui de l'archéologie ou de l'histoire. Prônant l'interdisciplinarité, ces chercheurs mèneront leurs travaux en combinant des méthodes empruntées à la fois aux anthropologues, ethnologues, historiens et archéologues, pour pouvoir recueillir un maximum de connaissances et reconstruire l'histoire préhispanique. Ainsi, aux côtés des vestiges archéologiques et des récits des chroniqueurs, on s'intéressa à d'autres sources : documents fiscaux et administratifs, procès d'idolâtrie, archives religieuses etc... Il s'agissait de lire ces documents non plus avec des yeux d'historiens, mais en portant sur eux un regard anthropologique ou ethnologique, pour relever les éléments culturels, sociaux, économiques qui n'étaient pas perceptibles dans les sources historiques classiques. Dans cette nouvelle phase de la recherche andine -le développement de l'ethnohistoire-, une place toute particulière fut réservée aux textiles, qui proposaient des données importantes permettant de mieux comprendre le fonctionnement interne des sociétés (notamment l'impact du « secteur » textile dans les domaines socio-économique, politique et rituel), ainsi que les réseaux économiques développés à l'époque préhispanique (influences stylistiques issues des

³⁴ John Howland Rowe (1918-2004), anthropologue et archéologue nord-américain, spécialiste de l'histoire préhispanique du Pérou et notamment celle des Incas.

communications entre les cultures). Cette rénovation de la recherche andine permit de considérer les productions artistiques sous un nouvel angle et de les envisager comme une source précieuse pour l'obtention de données complémentaires. Si les textiles faisaient désormais partie des sources exploitables, les arts visuels -en d'autres termes l'iconographie- pouvaient également nous renseigner sur la vie de ces peuples anciens. L'iconographie des textiles a toujours suscité la curiosité des chercheurs ; mais c'est surtout dans les années 70 que l'on a commencé à s'interroger sur le rôle de l'art dans ces sociétés agraires, et à envisager les motifs et les combinaisons d'images comme une forme possible de communication.

Déjà, dans les années 40-50, Larco Hoyle³⁵ avait commencé à émettre des hypothèses sérieuses sur l'existence d'une écriture préinca, développée à partir de motifs en haricots (*pallares*) présents sur des textiles et des céramiques de cultures côtières (Paracas, Nazca, Mochica). La répétition et la variation stylistique de ces *pallares* constituaient pour Hoyle une véritable preuve d'un système de communication graphique préhispanique, qu'il n'hésitera pas à comparer aux glyphes mayas. La remise en question de l'absence présumée de système d'écriture dans les sociétés andines préhispaniques sera reprise dans les années 70 par Victoria de la Jara³⁶. Influencée par les travaux de Hoyle, elle entreprit un travail de recensement des signes géométriques présents à la fois sur les textiles et les vases cérémoniels incas (*keru*), et parvint à recenser plus de trois cents signes. Elle élaborait une théorie selon laquelle ces signes-mots (*tocapu*) s'articulaient entre eux pour former un système d'écriture logographique, permettant une représentation graphique du langage. Selon elle, ce système de communication graphique aurait évolué progressivement et, suivant un processus de schématisation, aurait abouti au *quipu*. Ces derniers ont d'ailleurs fait l'objet d'une intense recherche dans ces mêmes années : les travaux au sujet des *quipu*, initiés par Locke et Nordensköld³⁷ dans les années 20, furent repris et poursuivis par de nombreux chercheurs. Deux axes principaux de recherche se sont développés dans l'étude des *quipu* : d'une part, leur rôle dans l'administration et la vie des Incas, de l'autre, les normes et les principes selon lesquels ils fonctionnaient. Pour le premier axe, les travaux de Radicati, considéré comme l'autorité mondiale dans l'étude des

³⁵ Rafael Larco Hoyle (1901-1966), archéologue péruvien qui créa notamment le Museo Larco Hoyle Herrera de Lima.

³⁶ Victoria de la Jara (?-?), paléographe et épigraphiste péruvienne spécialisée sur les écritures anciennes des Andes.

³⁷ Leslie Leland Locke (1875-1943), spécialiste nord-américaine de l'histoire des mathématiques et des instruments de calcul. Nils Erland Herbet Nordensköld (1877-1932), explorateur et anthropologue suédois qui menait des recherches sur les sociétés actuelles et passées des Andes.

quipu, marquèrent considérablement les recherches sur le sujet. Il démontra que les quipu servaient l'administration inca pour archiver certaines informations, en d'autres termes, qu'il s'agissait d'un système d'enregistrement de données exprimées par des nœuds, se distribuant sur un faisceau de cordelettes. Il remit en question les premières théories avancées au début du siècle, qui affirmaient que les quipu fonctionnaient uniquement comme un système mnémotechnique ; selon lui, ils devaient être considérés comme un système d'écriture, capable d'enregistrer des données numériques et extra-numériques. Il démontra comment la codification de l'information se faisait sur le principe de la sériation chromatique, où comment les couleurs répétitives constituaient un élément clé de la syntaxe des *quipu* non numériques³⁸. Les mathématiciens nord-américains Robert et Marcia Ascher -communément appelés Ascher & Ascher-, s'attachèrent au second volet de la recherche sur les *quipu*. Investis dans l'étude des expressions mathématiques dans les sociétés de tradition orale, ils se consacrèrent à l'analyse de centaines de quipu, pour tenter de comprendre les normes et les principes qui régissaient ce système d'archivage. Ils découvrirent que les différentes formes de nœuds révélaient le système comptable décimal des Incas, et publièrent de nombreux ouvrages et articles sur le sujet³⁹.

Le développement des études consacrées aux systèmes « d'encodage » sur les supports textiles a fondamentalement stimulé les recherches, à partir des années 90, sur le rôle de l'iconographie des tissus. La remise en question de l'absence d'écriture dans les sociétés préhispaniques andines incita les chercheurs à reconsidérer la valeur symbolique des motifs des tissus. Ils entreprirent alors de nouvelles études, pour tenter de démontrer que l'iconographie doit être considérée comme une véritable expression de la pensée andine. Il ne s'agit pas à l'époque de proposer des théories selon lesquelles les motifs des textiles fonctionnent comme un système d'écriture, mais plutôt de reconnaître la charge symbolique des motifs. Dans leurs études, les chercheurs réaffirment le rôle de l'art et de la culture matérielle dans les sociétés agraphes : l'absence d'écriture proprement dite devait

³⁸ Carlos Radicati di Primeglio (1914-1990), né en Italie, il grandit au Pérou et consacra ses recherches aux *quipu*. *La seriación como posible clave para descifrar los quipus extranumerales*, Lima, Volumen 6 de la Biblioteca de la Sociedad Peruana, 1964.

El sistema contable de los incas : yupana y quipu, Lima, Librería Studium, 1979.

³⁹ Marcia et Robert Ascher, ethnomathématiciens nord-américains qui étudient les pratiques mathématiques dans les sociétés traditionnelles.

"Numbers and relations from the ancient quipus", *Archive for the History of Exact Sciences*, Berlin, vol. 8, n°4, 1972, pp. 288-320.

"El quipu como lenguaje visible", en *Runakunap Kawsayninkupaq Rurasqankunaqa, La tecnología del mundo andino*, México, Universidad Autónoma de México, 1981, pp. 407-432.

Code of quipu : A study in Media, Mathematics and Culture, University of Michigan Press, 1981.

être palliée par d'autres moyens qui permettaient la diffusion et la transmission des idées. Les arts visuels n'avaient pas qu'une fonction esthétique, ils étaient également investis d'une autre mission, celle d'émettre et de faire circuler des concepts culturels. Les textiles et leurs motifs sont alors considérés comme un support de la mémoire collective andine, où l'iconographie relève de l'ancestral. Ainsi, à la fin du siècle dernier, on commence à concevoir les arts textiles comme un système de fixation de concepts culturels, et certaines études insistent particulièrement sur la dimension sacrée des motifs textiles. Ann Gayton, par exemple, considérant que la vie des hommes des sociétés préhispaniques andines était fondamentalement construite autour de la croyance, suggère que l'iconographie des tissus possède une profonde portée symbolique. Il existerait selon elle une étroite relation entre la dynamique esthétique et la ritualité andine. Oiseaux, volutes, croix et autres formes géométriques, figures anthropo-zoomorphes, ou encore schémas de distribution des motifs, tous ces éléments renvoyaient à la conception de la vie, de la mort, du temps ou de l'espace, en un mot, ils évoquaient la cosmogonie andine⁴⁰.

L'approfondissement des recherches sur l'aspect symbolique de l'iconographie ouvrit la voie à de nouveaux chercheurs, qui tentèrent de vérifier si d'autres composantes des textiles avaient une signification. C'est ainsi que Mary Frame et Sophie Desrosiers, toutes deux spécialistes de la technologie du tissage, s'interrogèrent sur la possible signification des caractéristiques techniques des textiles andins. Elles se lancèrent donc dans une approche moins conventionnelle de l'analyse des structures textiles, et publièrent

⁴⁰ Ann Gayton, "Significado cultural de los textiles peruanos : producción, función y estética", en *Tecnología Andina*, R. Ravines Compilador, Instituto de Estudios Peruanos, Instituto de Investigación Tecnológica Industrial y de Normas Técnicas, Lima, 1978, pp. 278-294.

Verónica Cereceda, anthropologue bolivienne dont les travaux sont consacrés au langage visuel des textiles andins et ont cherché à déchiffrer la valeur symbolique des motifs et des techniques.

"Sémiologie des tissus andins : les talegas d'Islluga", *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, 33, N°5-6, 1978, p. 1017-1035.

"Aproximaciones a una estética aymara-andina : de la belleza al tinku", en *Raíces de América: El Mundo Aymara*, Madrid, Alianza 1988, pp. 283-356.

Teresa Gisbert, historienne et anthropologue bolivienne, ancienne directrice du Museo Nacional de Arte de Bolivia, travaille sur les textiles andins et leur iconographie comme support pour la mémoire collective.

El arte textil en Bolivia, Universidad Mayor de San Andrés, 1982.

Textiles bolivianos, Compañía Boliviana de Seguros, 1986.

Anita Cook, anthropologue nord-américaine, mène des recherches sur rôle de l'art dans les sociétés préhispaniques agraires et particulièrement l'expression des structures politiques et de la croyance par les arts visuels.

"Aspects of state ideology in Huari and Tiwanaku iconography : the Central Deity and Sacrificer, en *Investigations of the Andean Past*, ed. Daniel Sandweiss, 1983, pp. 161-185.

Wari y Tiwanaku, entre el estilo y la imagen, Lima, Fondo Editorial de la Pontífica Universidad Católica del Perú, 1994.

leurs conclusions dans différents articles⁴¹. Il semblerait, selon Sophie Desrosiers, que certaines composantes techniques des tissus (sens de torsion des fibres, orientation des fils de chaîne) soient conditionnées par le sexe du destinataire du vêtement ; elle propose alors ces variations comme une expression du genre, et formule l'hypothèse selon laquelle il faut voir ces particularités comme une opposition féminin/masculin. De son côté, Mary Frame, après une étude comparative des caractéristiques techniques des textiles (dimension, orientation de la chaîne, orientation des fibres, disposition des motifs, choix des techniques de tissage, types de pièces), confirme l'hypothèse de Desrosiers sur l'expression du genre dans les textiles. Toutes deux sont d'accord pour dire que les textiles doivent constituer une nouvelle source d'informations, et que les données habituellement étudiées peuvent révéler d'autres indications si l'on considère l'aspect symbolique des techniques de tissage. Elles revendiquent la technologie textile comme une expression de la logique andine.

Depuis la fin des années 1990, les études considérant les textiles comme une expression de la logique andine ont été au cœur des recherches. On s'intéresse aux productions artisanales des anciens péruviens sous un nouvel angle, et on essaie de comprendre quelles étaient les relations entre les tissus et les principes fondamentaux de la vie andine, comment ils exprimaient la manière de comprendre le monde. Si les arts textiles ont souffert pendant longtemps d'avoir été « laissés de côté » par les premiers spécialistes de l'Histoire péruvienne, nombre de ces chercheurs les considèrent aujourd'hui comme de véritables documents, sortes de vestiges de la mémoire et de la logique andine. Gary Urton, parallèlement à ses recherches consacrées aux quipu, tente de faire ressortir les principes mathématiques qui géraient la vie administrative, politique, économique, rituelle et artisanale des Incas. Il démontre dans son ouvrage *La vida social de los números* (2003)⁴² comment l'activité textile est intrinsèquement liée aux traditions mathématiques

⁴¹ Sophie Desrosiers, ethnologue et maître de conférence à l'EHESS, Paris, développe ses recherches autour de l'anthropologie du textile (Andes, Asie, Europe) et travaille particulièrement sur la signification des techniques de tissage.

"Lógicas textiles y lógicas culturales en los Andes", en Thérèse Bouysse-Cassagne, (ed.-comp.), *Saberes y memorias en los Andes. In Memoriam Thierry Saignes*, Lima, IFEA, 1997, pp. 325-349.

"Les techniques de tissage ont-elles un sens? Un mode de lecture des tissus andins", *Techniques & Cultures, Symboles et progrès techniques*, Vol. 12, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme Paris, 1988, pp. 21-56.

Mary Frame, historienne de l'art canadienne, mène des recherches sur les analogies entre les techniques de tissage et l'iconographie des textiles andins préhispaniques et contemporains.

"Las imágenes visuales de estructuras textiles en el arte del Antiguo Perú", *Revista Andina, Tejido andino : pasado y presente II*, Cusco, 12 (2n), 1994, pp. 295-372.

⁴² Garry Urton, *La vida social de los números, Una ontología de los números y la filosofía de la aritmética quechuas*, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 2003.

andines : pour lui, le tissage constitue la base de l'acquisition des connaissances et de l'expérience des idées abstraites des mathématiques. Il affirme que l'art textile, c'est également l'art du comptage, et que le tissage doit être considéré comme le langage des nombres. Denise Arnold, de son côté, a publié divers articles dans lesquels elle propose une réflexion sur la « nature vivante » du tissu andin⁴³. Elle explique comment le textile conservait et conserve encore aujourd'hui l'aspect vital d'une personne : tisser, c'est créer, c'est « enfanter »; au fur et à mesure de l'entrelacement des fils de chaîne et de trame, l'artisan donne vie au tissu. Le tissage ne serait donc pas uniquement un acte créateur dans des termes d'imagination ou d'inventivité, mais également dans le sens de genèse de la vie. D'ailleurs, chez certaines communautés contemporaines, elle indique que couper un tissu, c'est le faire mourir.

Il a fallu longtemps pour que les textiles soient considérés à leur juste valeur dans la recherche sur l'histoire préhispanique du Pérou. Le développement de l'archéologie andine, puis les recherches ethnohistoriques ont favorisé l'essor des études sur les textiles anciens. Mais aujourd'hui les tissus préhispaniques des Andes jouissent d'une place de choix dans la recherche andine.

1.1.2. L'histoire du textile péruvien

Grâce aux études consacrées aux textiles préhispaniques péruviens depuis de nombreuses années⁴⁴, nous savons maintenant que l'artisanat textile est apparu sur les terres péruviennes avant le travail de la céramique. La domestication des camélidés

⁴³ Denise Y. Arnold, professeur d'anthropologie sociale au Birkbeck College de Londres, travaille particulièrement sur les traditions des sociétés andines anciennes et actuelles, et notamment sur la production textile.

""Convertirse en persona el tejido ; la terminología aymara de un cuerpo textil", *Actas de la I Jornada Internacional sobre textiles Precolombinos*, Edición Victoria Solanilla Demestre, Barcelona, 2000, pp. 9-28.

""Trenzar la vida" : significados entrelazados entre las técnicas turbantes de la Necrópolis de Paracas y algunas técnicas trenzadas actuales en Bolivia", *Actas de la IV Jornada Internacional sobre textiles Precolombinos*, Edición Victoria Solanilla Demestre, Barcelona, 2009, pp. 19-31.

⁴⁴ Notamment Raoul d'Harcourt, *Les textiles anciens du Pérou et leurs techniques* (1934), Editions du Musée du Quai Branly, Flammarion, Paris, 2008.

Lila M; O'Neal, A.L. Kroeber, *Textiles Periods in Ancient Peru*, University of California, Publications in American Archaeology and Ethnology, vol. 28, n°2, Berkeley, 1930.

Ann Gayton, *Significado de los textiles peruanos ; producción, función y estética*, op. cit.

John Murra, *La función del tejido en varios contextos sociales en el estado Inca*, dans Actas y Trabajo del II Congreso Nacional de Historia del Peru época pre-hispanica. Volumen II, Lima Perú, 1962, p. 215-240.

commence vers 4 000 avant notre ère, permettant dès – 3 000 l’usage de la laine (en plus du coton) pour la réalisation des premières étoffes. Les tissus de la culture Paracas (- 1 200 > - 500) témoignent de la grande maîtrise de l’artisanat textile, héritière des techniques élaborées et perfectionnées depuis des siècles.

Les premières manifestations artistiques apparaissent au Pérou vers le troisième millénaire avant notre ère, à une époque où la céramique est encore inconnue et où l’artisanat le plus important était le tissage. En vérité, dans nul autre domaine –travail de la terre ou de l’argile- on ne décèle une évolution semblable à celle qui s’observe dans le tissage. L’art du dessin textile a connu en effet un long développement, et le tissu « précéramique » a constitué la première formulation de ce qui devait devenir le modèle artistique le plus caractéristique : le dessin à base structurale textile.⁴⁵

Malheureusement, il reste peu de traces de ces premiers tissus ; le climat humide n’étant pas favorable à la conservation des matières organiques, la plupart des « textiles précéramiques » se sont décomposés et ont disparu. Les seules étoffes préhispaniques qui nous sont parvenues sont celles des régions où le climat à faible taux d’humidité permet la conservation des fibres naturelles, notamment sur le littoral péruvien. Protégés à la fois par la sécheresse du sol et l’aménagement de la sépulture⁴⁶, ce sont généralement les textiles funéraires qui ont été épargnés par le temps. Les fouilles archéologiques menées au sud de Lima ont permis de découvrir les somptueuses pièces Nazca, Paracas, Chancay ou Pachacamac.

La production de textiles est donc l’activité la plus ancienne et la plus développée des Andes. Dès l’époque formative, la réalisation de tissus constituera une activité fondamentale dans la vie quotidienne des anciens péruviens, et le textile bénéficiera d’une importance considérable au fil des millénaires. Au fur et à mesure de l’évolution culturelle et de la succession des empires, les artisans réalisent des pièces d’une qualité technique et esthétique inégalée, qui requièrent à la fois une maîtrise des techniques et un aménagement de la société autour de la confection des textiles ; ce sont plusieurs secteurs « professionnels » de la société qui se consacrent à la production textile : approvisionnement en matières premières (agriculteurs pour les fibres végétales comme le coton, éleveurs de camélidés pour la laine), filage, teinture des fibres, tissage... « En suma,

⁴⁵ Danièle Lavallée, Guillermo Luis Lumbreras, *Les Andes de la Préhistoire aux Incas*, Gallimard, 1985, p. 25.

⁴⁶ Les tombes préhispaniques de la côte péruvienne présentent très souvent les mêmes caractéristiques : il s’agit de « puits » creusés dans la terre ou le sable, à l’intérieur duquel sont entreposés les défunts, enveloppés dans de nombreuses couches de tissu.

la manufactura textil constituyó un significativo elemento económico y ocupacional de la antigua cultura peruana »⁴⁷.

La production textile implique donc une succession d'étapes qui demandent une connaissance et une habileté particulières pour la réussite du produit final. Et la qualité des étoffes réalisée par les cultures péruviennes les plus anciennes atteste la haute qualification que ces peuples préhispaniques andins ont atteinte dans la maîtrise des techniques de tissage. Avant l'arrivée des conquistadores espagnols, les indiens maîtrisaient des procédés extrêmement complexes qui permettaient de réaliser des pièces aussi riches que variées. Les chroniqueurs nous rapportent d'ailleurs leur émerveillement lorsqu'ils découvrent la finesse des ouvrages textiles des Incas. Ils sont souvent comparables voire supérieurs, disent-ils, à ceux de l'Ancien Monde, alors que ces peuples ne connaissaient pas l'usage du métier à tisser mécanique. Bernabé Cobo indique : « Así la ropa de lana como de algodón hacen muy pintada de colores finos y labores curiosos ; y tienen para teñirla tan perfectos colores de azul, amarillo, negro, y otros muchos, y sobre todo de carmesí o grana, que hacen conocida ventaja a los de muchas partes del mundo y pueden competir con los mejores que en él hallaban »⁴⁸.

Bien plus que la simple maîtrise d'un artisanat, il s'agit véritablement d'une « tradition textile » andine. Les connaissances techniques, les motifs, les usages sociaux des textiles constituent l'ensemble d'un héritage du passé. La technologie est reprise, perfectionnée, d'une culture à une autre ; les types de vêtements et la composition des tissus sont réadaptés selon les nécessités des peuples, qui empruntent à leurs voisins non seulement les savoir-faire mais également le répertoire iconographique. Les textiles font partie intégrante de l'identité culturelle andine ; ils constituent le principal vecteur des échanges culturels et stylistiques et ont joui d'un statut de choix dans les sociétés andines, depuis les temps les plus reculés.

L'art andin a donc été fortement marqué par l'empreinte des tissus. Dans les sociétés où l'artisanat textile dominait les autres activités artistiques -comme dans le sud du Pérou par exemple-, la manière dont les préhispaniques traitaient l'image sur les divers supports (la céramique, les métaux ou la pierre) a fondamentalement été conditionnée par l'iconographie textile. Habités à « travailler » les motifs sur une surface bidimensionnelle,

⁴⁷ Ann Gayton, *op. cit.* p. 280.

⁴⁸ Bernabé Cobo, *Historia del Nuevo Mundo*, Biblioteca de Autores Españoles, Ediciones Atlas, Madrid, 1956 [1653], Libro XIV, Cap. XI, p. 258.

les artisans ont été influencés par le traitement de l'image permise par le tissu. Il existe différents supports à l'expression plastique, et chaque matériau propose un éventail plus ou moins large de techniques permettant de modifier la nature première de ce support. Ainsi la pierre, le bois, le métal, l'argile, permettent un travail à la fois du volume général (sculpture, modelage) et du détail (incision, estampage, peinture, incrustation). Le textile n'offre pas autant d'alternatives à l'expression des artistes : l'iconographie ne peut être rendue qu'à partir du tissage et / ou de la broderie, et de la peinture. Le support et l'image étant indissociables, l'intention créatrice de l'artiste passe inévitablement par le processus d'adaptation du motif au matériau-socle. Ainsi, les caractères ornementaux des textiles s'affirment notamment grâce à des motifs stylisés, en grande majorité issus des variantes techniques du tissage. La trame orthogonale des textiles rend difficilement les lignes, les courbures et les formes rondes des sujets représentés : le tissage du motif est déterminé par la distribution des fils de chaînes et de trame, et doit forcément suivre « l'échiquier » du textile. L'artiste fait donc face à une contrainte de taille ; mais au lieu d'abandonner toute représentation naturaliste et de se limiter à des motifs géométriques, il décide de contourner cet obstacle. Ne pouvant modifier la structure même du textile, c'est le motif qui s'adaptera, et les traits naturels non linéaires des sujets réalistes seront remplacés par des éléments géométriques : les tâches du pelage du jaguar deviennent des croix, les yeux des rectangles.

Cette adaptation du traitement de l'image en fonction du support divise le Pérou préhispanique en deux aires distinctes : l'une réaliste, l'autre stylisée. Alors que les cultures du nord développent leur expression artistique à partir de la céramique, qui propose un traitement de l'image en volume, ronde et réaliste, les peuples du sud se spécialisent dans les productions textiles et développent un traitement du motif à plat, géométrique et stylisé. Le réalisme des céramiques Mochica et l'iconographie stylisée des textiles Nazca témoignent de cette coupure entre le nord et le sud. Danièle Lavalée précise à ce propos :

Cette césure entre la sculpture et le dessin [...] se maintiendra tout au long de l'histoire et s'exprimera dans deux aires techniques : le nord, où dominera la sculpture, le sud, où l'emportera toujours le dessin. En d'autres termes, l'art du nord, qui joue des volumes, s'opposera toujours à l'art du sud, attaché à la surface comme à celle d'un textile.⁴⁹

⁴⁹ Danièle Lavallée, Guillermo Luis Lumbreras, *op. cit.*, p. 49.

1.2. Artisanat textile : du tissage aux tisserands

1.2.1. Travaux préliminaires au tissage

Avant la naissance et le développement de l'agriculture, les indiens ont abondamment utilisé les ressources à leur disposition dans la nature ; les premières fibres végétales employées sont d'origine sauvage, le roseau, le jonc ou les fibres de cactées comme la *cabuya* ou le *maguey* (l'agave) fournissant des fibres suffisamment rigides pour réaliser des cordes, des sacs, des filets, selon les techniques de la vannerie. Peu à peu, dès - 7 000, les sociétés archaïques commencent à domestiquer les plantes. La maîtrise progressive de l'agriculture et le développement des techniques agraires (notamment l'irrigation) permettront aux artisans de remplacer les fibres sauvages par des matières plus souples et plus douces, telles que le coton⁵⁰.

Le coton qui compose les textiles de l'époque précéramique tardive est une variété autochtone dont les couleurs varient du crème au marron clair, en passant par le beige rosé ; mais, contrairement aux fibres végétales exploitées jusque là, c'est une fibre qui absorbe les colorants, permettant aux tisserands de teindre leurs étoffes avec les pigments naturels dont ils disposent. Le coton sera principalement cultivé sur le littoral péruvien, profitant du climat chaud de cette zone, alors que les sociétés des régions montagneuses se spécialiseront dans la production de laine de camélidés. Les tisserands de la côte et des hauts plateaux échangeront leurs matières premières grâce aux réseaux d'échanges qui se développeront au fil des siècles.

Les fibres animales ne furent mises à profit qu'après une longue expérience des fibres végétales. On retrouve essentiellement des poils de camélidés, tels les vigognes sauvages, les lamas et alpagas domestiqués. La laine de lama, en plus de ses poils courts qui gênent le filage, est assez rêche et peu agréable à porter ; elle était cependant utilisée pour confectionner des toiles grossières et entrainé dans la composition de sacs destinés à recevoir les marchandises. La laine d'alpaca, très abondante et présentant de longues fibres, était destinée à la fabrication de vêtements de qualité supérieure. Quant à la vigogne, non domestiquée, sa laine très recherchée était réservée aux classes dirigeantes et à l'élite, et constituera un article de luxe par excellence dans la société inca. Ses fibres longues, fines et douces qui permettent un tissage aussi fin que la soie, conservent mieux la

⁵⁰ La culture du coton nécessite un climat chaud et demande une quantité d'eau importante, impliquant la mise en place d'un système d'irrigation adapté.

chaleur que le cachemire. Il arrivait toutefois que d'autres fibres animales interviennent dans la composition des textiles : on ajoutait, à titre assez exceptionnel, des poils de *vizcacha*⁵¹ ou de chauves-souris aux textiles les plus luxueux pour les rendre encore plus doux, ou encore des cheveux humains pour renforcer la solidité du tissu.

L'empire inca, gros producteur et consommateur de textiles, avait semble-t-il mis en place un système de gestion des matières premières nécessaires à la réalisation de ses étoffes. John Murra⁵² indique dans son article de 1962 qu'une sorte de « politique textile » régissait les sources de fibres animales dans la société inca : l'ensemble des camélidés du territoire inca, déclarés propriété de l'empire, étaient placés sous le contrôle de l'administration ; l'État surveillait donc la production de laine et gérait la distribution des fibres brutes aux artisans. Il existait également une réglementation pour l'exploitation des fibres animales sauvages, qui interdisait de tuer des vigognes femelles. Il est fort probable que de telles lois existaient également pour la culture du coton. Les textiles bénéficiaient d'une place de choix dans la société inca et « l'industrie textile » était la première des activités artisanales. La production d'une telle quantité de pièces textiles exigeait un approvisionnement important en matières premières, et les nombreux vestiges d'aires agraires et pastorales témoignent de l'intense activité agricole mise en place pour subvenir aux besoins de la production textile. L'aménagement de ces pôles agricoles impliquait également la construction d'un réseau de communication pour l'acheminement des matières ; c'est ainsi que le Pérou préhispanique vit petit à petit son territoire se couvrir de chemins et de routes commerciales qui reliaient les principales zones de production entre elles.

Le filage, travail préliminaire au tissage, constitue certainement le labeur le plus fastidieux de l'artisanat textile. La méthode de filage de l'époque préhispanique était assez rudimentaire ; c'est pourtant celle qui prédomine encore aujourd'hui. Les précolombiens n'utilisaient pas la roue et n'avaient donc pas l'usage du rouet ou d'autres instruments à axe. C'est donc grâce à la *pushka* (la fusaïole) que les indiens filaient le coton ou la laine ; utilisée depuis la période précéramique, la *pushka* (annexe 1) est constituée d'une fine baguette en bois dont l'extrémité inférieure est occupée par une petite pièce ronde en terre cuite, en bois, en os ou en pierre. Suspendue à une cordelette et retenue dans la main

⁵¹ Gros rongeur des plaines du Pérou, de la Bolivie, du Chili et d'Argentine, pouvant atteindre quatre vingt centimètres.

⁵² John Murra, "La función del tejido en varios contextos sociales en el Estado Inca", *op. cit.*, p. 223.

gauche, elle est soumise à une rotation de façon à ce que la fibre, guidée par la main droite, s'enroule autour de la baguette. C'est cette action rotative qui confère aux fibres un mouvement de torsion sur elles-mêmes : si la torsion est réalisée de gauche à droite, on parle de torsion en S, et si elle s'effectue de droite à gauche, de torsion en Z. Très souvent le fil est filé une seconde fois, doublé, pour lui donner une meilleure résistance. Le chroniqueur Bernabé Cobo nous apporte une description très détaillée de l'opération du filage :

Son muy pocos y fáciles los instrumentos con que labran estas telas; y comenzando por lo primero en que ponen la mano después de la tintura que lleva la lana o el algodón, las ruecas que usan para hilar no son más que un palillo de una tercia de largo y menos grueso que un dedo, con una argollita en la parte alta de lo mismo como una manilla, no del todo cerrada, en la cual acomodan el copo de lana o algodón, y teniendo esta rueca en la mano izquierda, con la derecha traen el huso; y lo más común suele ser hilar sin rueca, revolviendo el copo en la meca. Hilan las indias no sólo en sus casas, sino también cuando andan afuera dellas ora estén paradas, ora vayan andando, que como no lleven las manos ocupadas, no les es impedimento el andar para que dejen ir hilando, como lo van las más que encontramos por las calles. Cuando hilan sentadas, suelen asentar el huso sobre algunos de sus platillos de barro. Si bien son comunmente ningunas las que ejercen este oficio como propio suyo, con todo eso, en algunas partes lo tienen por no menos propio que los hombres. Después de hilado, doblan y tuercen el hilo, porque nunca lo tejen sencillo, y tuércenlo las mismas mujeres de la misma suerte que lo hilan; y a esto suelen algunas veces ayudar los varones, particularmente los viejos que no están ya para otros trabajos.⁵³

Les textiles préhispaniques sont composés de fibres teintées avant l'étape du tissage, et très souvent avant même l'opération de filage. C'est à partir des fibres brutes que les procédés de teintures sont effectués : une fois lavées, cardées, et débarrassées du suint de l'animal et des graines, les fibres sont prêtes à recevoir les pigments. Les bains colorants sont réalisés à partir de cuissons et de décoctions de matières végétales ou minérales : feuilles, écorces, tubercules, racines, fruits⁵⁴, fleurs, charbons... La teinture est un procédé technique difficile à maîtriser, qui nécessite l'utilisation de mordants pour fixer les matières colorantes sur les fibres ; parmi ces mordants naturels, qui avaient pour but de rendre les fibres poreuses pour absorber les pigments, on retrouve les végétaux acides, la cendre, l'urine fermentée et la boue. Bernabé Cobo précise :

⁵³ Bernabé Cobo, *op. cit.*, Libro XIV, Cap. XI, p. 258.

⁵⁴ Parmi les tubercules et les fruits se trouve la pomme de terre noire, qui permet d'obtenir une couleur bleue, et la figue de barbarie par exemple, donnant une couleur rouge; le maïs violet constituait également un excellent colorant.

La tinte dan a la lana y algodón en pelo, antes de hilarlo, y después de sacada del telar la pieza, no usan darle ninguna. No recibe tan bien el tinte el algodón como la lana; porque, puesto caso que cuando nuevo tiene colores vivos, con el uso se le van amortiguando y perdiendo; lo cual no pasa en la ropa de lana, que siempre conserva los colores que le dan enteros y sin deslustrarse.⁵⁵

1.2.2. Le tissage

Les informations dont nous disposons aujourd'hui au sujet du matériel et des techniques de tissage préhispaniques proviennent à la fois d'artéfacts textiles issus de fouilles archéologiques, des récits des chroniqueurs espagnols et des spécialistes qui ont étudié la question depuis près d'un siècle. De plus, l'activité textile contemporaine nous fournit des indications additionnelles ; les communautés indiennes confectionnent leurs tissus à partir des techniques transmises depuis des générations et réutilisent les motifs traditionnels de leurs ancêtres.

L'invention du métier à tisser andin, tel qu'on le connaît aujourd'hui (une structure de bois qui accueille les fils de chaîne et les fils de trame), remonte à environ deux mille ans avant notre ère. Les peuples préhispaniques du Pérou ont rapidement su maîtriser les techniques de base (l'entrecroisement simple de la chaîne et de la trame⁵⁶), et ont développé d'autres procédés plus ou moins complexes qui permirent de réaliser de somptueuses étoffes d'une qualité remarquable. Dans les Andes précolombiennes, il existait trois sortes de métier à tisser : le métier à tisser vertical, le métier horizontal, et le métier de ceinture. Ces trois types d'armature sont utilisés aujourd'hui encore dans le Pérou actuel. Ils sont construits sur le même principe, selon lequel les fils de chaîne sont tendus entre deux barres de bois, auxquelles ils sont fixés en leur extrémité. Le métier à tisser vertical se compose d'une armature rigide placée contre un plan vertical (un mur par exemple) ; les fils de chaîne verticale accueillent les fils de trame horizontale qui sont tissés progressivement vers le haut. Ce type de métier à tisser est utilisé aujourd'hui pour confectionner des textiles de grandes dimensions. Le métier à tisser horizontal semble avoir été utilisé pour la réalisation de textiles complexes : composé de quatre barres formant un cadre fixe posé au sol, l'artisan peut travailler plus aisément et surtout se déplacer autour de la pièce en cours de réalisation pour une meilleure exécution des

⁵⁵ *Ibidem*, p. 259.

⁵⁶ Pour les termes techniques liés au tissage, consulter le glossaire en annexe.

mouvements. Le métier de ceinture, quant à lui, est une structure souple qui peut être déplacée facilement ; l'une des deux barres supports de la chaîne est suspendue en hauteur (une poutre, un arbre), tandis que l'autre est attachée à la taille de l'artisan, permettant au tisserand de faire varier la tension de la chaîne en jouant sur le poids de son propre corps. Il était utilisé pour la confection de sacs, de bandeaux, ou encore de vêtements de dimensions restreintes : sa petite taille -guère plus de quatre vingt centimètres de large- était déterminée par la distance que pouvait parcourir la navette entre les deux bras. Cobo indique à propos du métier horizontal et du métier vertical :

Sus telares son pequeños y de tan poco costa y ruido, que con dos palos gruesos como el brazo y largos tres o cuatro codos está armado el telar. En el un palo revuelven la urdimbre y en el otro van recogiendo la tela; y para que esté fija y tirante, hincan en el suelo cuatro estacas, largas un palmo, dos a un lado y dos a otro, como vara y media las unas de las otras y más o menos, como quieren, según la pieza que tejen; en las dos atan el uno de aquellos dos palos y el otro en las otras dos, con que la tela queda un palmo levantada del suelo y tirante. Arman estos telares a las puertas de sus casas de la parte de afuera, o en sus patios, cada vez que se ponen a tejer, y alzando la obra, los levantan, arrollando en el un palo la urdimbre que estaba descogida, y dejan siempre hincadas en tierra las cuatro estacas sobre que lo asientan. Van apretando y tupiendo la tela con un hueso puntiagudo y liso; con el cual, sin otros aparejos e instrumentos, la sacan tan tejida y densa como nuestras sedas; y hacen los tejidos, así los llanos y sencillos como los labrados de colores y figuras, los bastos y los ricos y preciosos, a dos haces, que obra de gran primor y que con razón nos admira.

[...] Los telares en que tejían estos cumbis, particularmente las piezas grandes para la tapicería, eran diferentes de los comunes : hacíanlo de cuatro palos en forma de bastidores, y poníanlos levantados en alto arrimados en una pared [...].⁵⁷

Le tisserand utilisait une série de petits accessoires pour confectionner les textiles : la navette, qui accueillait le fil de trame et passait entre les nappes de fils de la chaîne, séparées grâce aux barres de lice ; des petits tasseaux maintenant l'espace nécessaire au passage de la navette, et grâce auxquels le tisserand pouvait tasser les duites résultant du passage du fil de trame.

Les techniques de tissage utilisées par les anciens péruviens pour réaliser leurs étoffes sont nombreuses et relèvent parfois d'une grande complexité. Voici quelques exemples des connaissances techniques et du savoir faire des artisans de l'époque, parmi les plus caractéristiques des textiles préhispaniques du sud du Pérou. Nous utiliserons ici la terminologie ainsi que les explications proposées par Raoul d'Harcourt dans son ouvrage

⁵⁷ *Ibidem*, p. 258-259.

*Les textiles anciens du Pérou et leurs techniques*⁵⁸, dans lequel il présente une description claire et illustrée des textiles préhispaniques andins.

Les toiles simples ou à armure unie (annexe 2) sont les tissus les plus simples : ils résultent de l'entrecroisement basique des fils de chaîne et de trame.

Le tissu régulier le plus simple est formé de la manière suivante : des fils parallèles tendus entre deux barres rigides et constituant ce que l'on appelle la chaîne de la future étoffe, sont divisés en deux nappes, dont l'une comprend tous les fils de rang pair et l'autre tous les fils de rang impair ; on abaisse et on lève alternativement ces deux nappes qui se croisent et l'on insère entre elles, dans l'intervalle des deux mouvements, perpendiculairement aux fils de chaîne, un autre fil appelé fil de trame. [...] Si les fils de trame et de chaîne sont semblables et si la tension et le serrage des duites les unes contre les autres correspondent à la tension et à l'écartement des fils de chaîne entre eux, le tissu formé sera uni et laissera apparaître en égale quantité sa chaîne et sa trame.⁵⁹

La toile simple peut parfois présenter quelques variantes lorsque le fil de trame chevauche alternativement deux fils de chaîne au lieu d'un seul, ou bien lorsque la trame se compose de deux fils. La technique de réalisation de la *tela llana* était principalement utilisée pour confectionner des tissus simples composant les vêtements quotidiens par exemple, ou bien les toiles grossières des sacs destinés aux marchandises.

Les reps sont des tissus dont l'entrecroisement des fils laisse apparaître uniquement la chaîne ou la trame, selon l'épaisseur et l'espacement des fils, contrairement à la toile simple où les deux éléments (trame et chaîne) sont de même grosseur et où l'espacement entre les deux est égal. D'Harcourt indique : « Si les fils de ces deux éléments sont inégaux en grosseur ou en souplesse, si leur écartement et leur tension varient, l'aspect du tissu changera du tout au tout. [...] L'un des éléments pourra même disparaître à l'œil, recouvert, absorbé par l'autre. C'est là le principe du reps »⁶⁰. On distingue les reps dont seule la trame est apparente (*reps de trama*), et les reps dont seule la chaîne est apparente (*reps de urdimbre*). Le *reps de trama* « était d'ordinaire constitué par des fils de chaîne en coton, relativement gros, rigides et bien tendus, que le fil de trame fin et souple, le plus souvent en laine, venait en duites rapprochées envelopper et recouvrir complètement »⁶¹. Ici, le fil de trame recouvre entièrement les fils de chaîne, qui ne sont plus perceptibles à l'œil ; seule la trame est visible sur les deux faces du textile. Comme l'indique Raoul d'Harcourt, « [le reps de urdimbre était] également très commun. Sa chaîne et sa trame

⁵⁸ Raoul d'Harcourt, *op. cit.*

⁵⁹ *Ibidem*, p. 19-20.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 23.

⁶¹ *Ibidem* p. 23.

sont généralement faites de la même matière textile, mais la trame bien tendue aux duites peu rapprochées laisse la chaîne apparaître seule. Il en résulte un tissu assez épais mais souple »⁶². A l'inverse du *reps de trama*, les fils de trame sont plutôt fins et entrecroisent des fils de chaîne assez épais ; seuls les fils de chaîne sont visibles (annexe 3).

La technique du *tapiz*, ou tapisserie en français, a été très employée par les artisans préhispaniques pour orner leurs textiles. Si, comme l'indique d'Harcourt, le terme français « tapisserie » évoque les travaux d'aiguilles tels que la broderie, il s'agit également d'un tissage discontinu par les fils de trame. C'est dans ce sens que la tapisserie est entendue ici :

Le mot « tapisserie » est employé en français dans deux acceptions distinctes, ce qui, malheureusement, peut amener des méprises : il désigne une broderie à l'aiguille recouvrant une étoffe à fils serrés -étamine ou canevas- ; il désigne aussi, et c'est le seul sens retenu ici, un tissu à armure unie où la chaîne, élément passif, est entièrement recouverte par la trame, comme dans le premiers reps étudié ci-dessus, mais au lieu qu'une même duite parcourt la largeur entière de la pièce, elle est fragmentée et se compose de plusieurs fils successifs et de couleurs différentes, chacun ne croisant qu'un nombre restreint et variable de fils de chaîne avant de revenir sur lui-même. Autrement dit, la tapisserie se présente comme de petits tissages distincts et juxtaposés d'une même chaîne.⁶³

Les fils de trame viennent donc recouvrir la chaîne de manière irrégulière, créant des « ilots » de tissage, pour former un motif. L'usage de duites isolées et discontinues entraîne parfois la formation de fentes entre chaque partie tissée selon la technique du *tapiz* : les zones des fils de chaîne recouvertes par les fils de trame ne sont pas reliées entre elles, créant ainsi un aspect visuel particulier (annexe 4).

Les tissus doubles ou *textiles de doble cara* (annexe 5) sont également très répandus dans la production textile du sud du Pérou préhispanique. La technique utilisée pour réaliser de telles étoffes consiste à tisser deux toiles en même temps et sur le même métier, les fils de trame et de chaîne de chacune s'entrecroisant.

La méthode consiste d'abord à mener simultanément la confection de deux tissus I et II superposés [...]. Le plus souvent, à l'extrémité de chaque duite, les deux trames se relient entre elles au moment où elles forment leur boucle de retour. Si le tissage se poursuivait ainsi, il en résulterait deux tissages égaux, de couleurs distinctes, liés l'un à l'autre seulement aux lisières latérales [...], mais il y a plus : grâce au dispositif qui vient d'être expliqué, il est loisible à l'ouvrière de faire croiser à volonté les nappes de deux chaînes et leur trame respective et de faire ainsi apparaître pour le nombre des fils de chaîne et pour le

⁶² *Ibidem* p. 24.

⁶³ *Ibidem*, p. 25.

nombre de duites qu'elle désire, les éléments du tissu II dans le tissu I, tandis que les éléments correspondants du tissu I passent dans le tissu II. On tisse de cette manière une étoffe double à armure unie dont les deux faces visibles présentent un aspect semblable, un même décor, mais dont les valeurs sont symétriquement inversées quant à la couleur.⁶⁴

L'avantage d'une telle technique est d'obtenir un décor différent sur les deux faces du textile : le motif est « positif » du côté recto, « négatif » du côté verso, les couleurs du fond du textile I devenant celles du motif du textile II, et vice versa.

Une autre technique fréquemment utilisée par les préhispaniques pour orner les étoffes, appelée trame décorative supplémentaire ou *trama flotante* (annexe 6), consiste à ajouter un fil de trame supplémentaire au fil de trame principal, qui parcourra le textile au gré des besoins de l'artisan pour insérer les motifs.

On a exécuté au Pérou des tissus où l'armure unie et l'armure irrégulière se combinent par la juxtaposition à chaque duite de deux fils de trame dont l'un, sur toute la largeur de l'étoffe, prend un fil de chaîne sur deux et l'autre, destiné à former le décor, prend un nombre variable de ces fils. Grâce à ce procédé, la régularité et la solidité du tissu sont assurées par l'une des trames, tandis que l'autre, à la manière d'une broderie, garde toute sa liberté pour apparaître et disparaître et franchir librement à l'envers ou à l'endroit de l'étoffe. [...] Cette trame n'était pas ajoutée au moyen d'une aiguille ou d'un instrument analogue après tissage, mais au cours même du tissage, duite après duite, et elle s'incorporait régulièrement à l'étoffe dans ses lisières latérales.⁶⁵

Le premier fil de trame sert à composer l'étoffe elle-même, tandis que le fil supplémentaire sera utilisé pour former le motif, en recouvrant les fils de chaîne, comme si l'on brodait le tissu. Raoul d'Harcourt indique d'ailleurs que la technique de la trame flottante est un procédé assez proche de la broderie à l'aiguille (le *bordado*), bien que l'insertion de la trame supplémentaire se fasse au moment du tissage, alors que la broderie est effectuée une fois le tissage de la pièce terminé : « La broderie péruvienne la plus simple est à rapprocher du tissage à trame supplémentaire déjà examiné. Au lieu d'une trame décorative passée pendant le tissage, duite après duite, et s'incorporant en général aux lisières, il s'agit ici d'un fil passé après tissage, au moyen d'une aiguille à chas, entre deux duites consécutives ou deux fils de chaîne voisins [...] »⁶⁶.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 47-48.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 42.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 101.

Le tissage d'une pièce est un travail qui demande rigueur et patience ; lorsque l'on observe de près les techniques élaborées et la longueur de certains tissus, on imagine le degré de qualification des artisans. Et avant toute entreprise de confection, le tisserand devait ourdir le métier à tisser, planifier les dimensions de l'étoffe et calculer le nombre de fils de chaîne et de trame ; ce travail minutieux devait poser des séries de calculs complexes pour les textiles qui présentaient des séquences iconographiques élaborées. Là où le peintre a la possibilité de cacher une bavure ou une erreur en appliquant une couche de peinture, le tisserand ne peut pas gommer une irrégularité qu'il aurait laissée se glisser dans le tissage, encore moins corriger le motif qui vient d'être tissé. Le degré de technicité dont ont dû faire preuve ces artisans et la complexité de leurs réalisations font des textiles préhispaniques andins de véritables œuvres d'art.

1.2.3. Les artisans et les différentes qualités de tissus

Les principales informations dont nous disposons au sujet des artisans tisserands de l'époque préhispanique proviennent essentiellement des récits des chroniqueurs, et nous renseignent donc uniquement sur la confection des tissus à l'époque tardive, c'est-à-dire dans la société inca. Ce que les historiens et les archéologues proposent au sujet de l'aspect social de la réalisation des textiles chez les peuples antérieurs aux Incas doit être considéré comme des hypothèses, issues de l'interprétation des vestiges archéologiques (mobilier funéraire, interprétations de l'iconographie⁶⁷...). Il ne nous est pas possible aujourd'hui de savoir avec certitude si, dans les sociétés préincas, les tâches relatives à la réalisation des textiles étaient assurées par des artisans spécialisés, ou par une classe sociale déterminée, ou encore si le tissage constituait une activité quotidienne à laquelle chaque membre de la famille participait. Il est fort probable que les personnes chargées de la production des textiles variaient selon la destination et les destinataires des pièces.

Outre la fonction première de se couvrir, on sait qu'au sein de la société inca le textile a progressivement acquis un statut particulier, donnant naissance à une véritable industrie : la production de textiles était une activité très contrôlée et répondait à une organisation bien établie. L'historien John Murra, dans son ouvrage *La organización*

⁶⁷ Notamment les céramiques de la culture Mochica, qui présentaient une iconographie extrêmement réaliste. On retrouve sur certaines pièces des scènes de tissage collectif.

económica del estado Inka, consacre une large partie aux textiles et aux tisserands dans la société inca, reprenant les différentes informations recueillies dans les discours des chroniqueurs⁶⁸.

Si les familles des basses classes sociales (c'est-à-dire la majorité du peuple) subvenaient à leurs propres besoins en textiles, il leur était également « imposé » de fournir à l'Etat une certaine quantité de tissus, à la manière d'une taxe, pour couvrir les besoins de l'Etat (notamment l'armée). Et c'est généralement les femmes qui étaient désignées pour confectionner aussi bien les vêtements quotidiens que les étoffes destinées à l'impôt textile. Selon la légende, le couple originel Inca enseigna à son peuple les différentes activités quotidiennes : ils apprirent aux femmes à tisser, et aux hommes la chasse et l'agriculture. Cette « sexualisation » des travaux devait effectivement gérer les activités de la société inca, les femmes étant, comme dans de nombreuses cultures, assignées aux travaux de la maison ainsi qu'à quelques tâches agricoles. Mais dans la pratique, la division sexuelle des activités ne devait pas être aussi stricte ; s'il est certainement vrai que la femme devait assurer la production des étoffes, elle était très souvent aidée par les enfants du foyer ainsi que les vieillards, qui n'étaient pas ou plus en mesure de travailler aux champs. Alors que les plus jeunes secondaient la mère dans le travail de tissage, les plus âgés participaient au filage des fibres et à la confection des toiles grossières ou encore des cordes. Les femmes enseignaient donc aux enfants, garçon ou fille, à travailler dès leur plus jeune âge la laine et le coton, à filer, à tisser. D'autre part, le moindre instant d'inactivité constituait pour la femme l'occasion de s'avancer dans son travail ; ainsi, elle ne se séparait jamais de sa *pushka*, et filait la laine ou le coton dès qu'elle avait les mains libres : assise, debout, en marchant. Aujourd'hui encore, dans les communautés où le tissage est resté une activité importante, les femmes marchent dans la rue en filant, attendent derrière leur étal, au marché, en filant... L'image de la femme andine jamais inoccupée est toujours bien vivante. Parmi les textiles incas, le chroniqueur Bernabé Cobo indique qu'il existait deux types de tissus, de qualité différente : d'abord, les textiles communs, confectionnés par le peuple pour le peuple et d'autre part, les étoffes richement ornementées, destinées à l'élite inca et aux personnes jouissant d'un grand prestige social⁶⁹. La réalisation de ces dernières était confiée à des artisans spécialisés, appartenant

⁶⁸ John Murra, *La organización económica del estado Inka*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1980, pp. 107-127.

⁶⁹ Bernabé Cobo, *op. cit.*, Libro XIV, Cap. XI, p. 259.

à deux catégories sociales bien distinctes : les tisserands au service de l'état, et les *aclla*, ces jeunes filles vierges recrutées dans les villages pour servir l'Inca et sa cour jusqu'à la fin de leur vie.

L'empire inca a réussi à dominer un territoire très étendu et à maintenir son autorité dans les moindres régions grâce à la stratification de la société qu'il avait imposée. L'autorité impériale était représentée dans chaque zone géographique grâce à une administration efficace qui contrôlait toutes les activités des sujets de l'Inca. C'est que l'empire ne pouvait fonctionner sans le travail des sujets : agriculture, élevage, matières premières diverses et variées (cuir, coton, laine, or, coquillages, bois), manufactures en tout genre (armes de guerre, récipients pour la conservation des aliments, sacs pour le transport des marchandises, chaussures, textiles), tout était produit par le peuple inca, envoyé à la capitale, recensé et redistribué dans tout l'empire pour être conservé dans des greniers. On attribuait à chaque membre de la société une activité particulière, une spécialisation professionnelle : alors que certains travaillaient les champs, d'autres préparaient les pierres pour la construction des lieux de cultes, surveillaient les greniers à grains, s'occupaient de l'entretien des canaux d'irrigation... Le chroniqueur Fray Martín de Murúa explique d'ailleurs dans son *Historia General del Perú* la manière dont l'Inca avait organisé l'empire, en constituant des « classes » professionnelles : « cada uno en el reino tenía un oficio específico : los que labran las chacras, las salinas, los que guardaban los granos, los que guardaban los ríos, los que labraban los templos, los pescadores, los carpinteros... »⁷⁰. L'administration recensait précisément le nombre et le domaine de spécialisation des travailleurs, et vérifiait le bon rendement de leur travail. Ainsi, parmi les tisserands qui travaillaient pour l'État, certains étaient désignés pour confectionner les étoffes les plus raffinées destinées à être portées par l'Inca lui-même, la famille impériale ou les hauts dignitaires. Comme le signale Ann Gayton, « la gran cantidad de restos textiles de alta calidad técnica, que llegan al virtuosismo, indica la existencia de una clase de especialistas »⁷¹; ces experts du tissage maîtrisaient les techniques les plus complexes et détenaient un savoir-faire inégalé. Mais les artisans spécialisés n'étaient pas les seuls à faire partie de la classe privilégiée des tisseurs officiels : on recrutait dans tout le royaume des jeunes filles, les *aclla*⁷², qui recevaient dès leur plus jeune âge une formation très

⁷⁰ Fray Martín de Murúa, *Historia General del Perú, Origen y descendencia de los Incas*, Colección Joyas Bibliográficas, Biblioteca Americana Vetus, Madrid, 1972 [1611], Libro II, Cap. XXI, p. 84.

⁷¹ Ann Gayton, *op. cit.* p. 278.

⁷² "Filles choisies", en quechua. *Diccionario Quechua-Español, op. cit.*

stricte, afin de servir les plus hautes personnalités de la cour inca, ou encore pour consacrer leur vie au service des dieux dans les temples de l'empire. Choisies parmi les jeunes filles les plus belles du royaume, les *aclla* devaient vivre dans une perpétuelle chasteté et accomplir leurs tâches dans le plus grand dévouement ; elles vivaient très souvent recluses dans des couvents isolés. Il existait plusieurs classes d'*aclla*, selon l'origine sociale et l'ascendance familiale, l'âge, la beauté et les tâches qu'elles devaient accomplir. Les vierges qui servaient l'Inca et la famille impériale étaient sélectionnées parmi les familles les plus prestigieuses, celles de l'Inca, des prêtres et des hauts dignitaires ; ce sont ces *aclla* qui étaient désignées pour confectionner les vêtements de l'Inca. A partir des fibres les plus délicates (la vigogne notamment) elles confectionnaient les plus riches étoffes, les plus douces et les plus fines de l'Inca, comme l'indique Murúa :

Estas recogidas, su oficio y ocupación era hilar y tejer lana y ropa subtilísimamente, para que el Inca se vistiese, que era la más prima, delgada y rica que en todo el reino se hallaba y, así, la hilaban y tejían tan despacio que tardaban en una pieza un año entero. [...] Estas recogidas y ñustas de la primera casa, aunque eran en número pocas, a todas las demás sobrepujaban en hermosura, honra y dignidad y a nadie servían sino al Inga en la ropa. Ñustas propiamente eran las hijas o nietas o descendientes del Inca, que quiere decir infantas.⁷³

Certaines vierges étaient également choisies pour confectionner les vêtements destinés aux temples, telles que les tenues des prêtres, les textiles qui enveloppaient les idoles ou encore les pièces qui étaient brûlées en offrandes aux dieux. Ces *aclla* se consacraient à la réalisation des tissus cérémoniels et sacrés, qui ne devaient pas être tissés par les artisans officiels.

L'activité textile dans la société inca était donc très prolifique, et ce sont des milliers de petites mains qui s'activaient quotidiennement pour approvisionner le royaume. Mais s'il existait au sein de l'empire inca différentes « classes » de tisserands, c'est que tous les tissus n'étaient pas réalisés indifféremment par les mêmes artisans : la qualité des toiles variait d'une pièce à l'autre, selon l'usage visé et le destinataire. Effectivement, si l'activité textile répondait à une structuration bien établie, il en allait de même pour les textiles. On doit distinguer parmi les étoffes incas deux grandes classes de tissus, que Bernabé Cobo classe lui-même en cinq catégories⁷⁴. Ces deux types de tissus sont à

⁷³ Fray Martín de Murúa, *op. cit.*, Libro II, Cap. XVII, p. 73.

⁷⁴ Bernabé Cobo, *op. cit.*, Libro XIV, Cap. XI, p. 259. En plus de classer les différents types d'étoffes, il en donne une description minutieuse. Les termes que nous employons pour qualifier les types de tissus sont tirés de ce passage.

l'image de la structuration sociale de l'empire: il y avait les textiles somptueux, destinés aux élites, et les tissus basiques, utilisés par le peuple. Cette césure dans la qualité des tissus semble tout à fait représentative de la hiérarchisation sociale de la société inca.

Les textiles fabriqués et utilisés par le peuple sont les étoffes les plus simples et des toiles grossières ; on retrouve à l'intérieur de cette catégorie la *abasca*, tissu assez rugueux au toucher, réalisé à partir de laine de lama brute (non teinte) et qui ne présentait en général par de motifs ; ces toiles composaient les vêtements des gens communs. Venaient ensuite les toiles encore plus grossières, appelées *chusi* : épaisses d'un bon centimètre, elles servaient de couvertures ou de tapis. Parmi les tissus réservés à la noblesse et aux classes les plus prestigieuses de la société inca, il faut distinguer trois sortes de textiles : les étoffes de laine ou de coton, les tissus agrémentés d'or, d'argent ou d'autres éléments précieux, et les plumasseries. Les *cumbi* désignaient les textiles luxueux composés des fibres les plus fines et les plus délicates comme celles de la vigogne, de la vizcacha ou encore de chauves-souris ; ces étoffes, d'une telle finesse qu'elles ont souvent été comparées à nos soieries⁷⁵, présentaient une riche ornementation composée le plus souvent de motifs géométriques multicolores. Les textiles plumaires (annexe 7) faisaient partie des tissus les plus estimés : délicatement apposées sur un *cumbi*, de minuscules plumes recouvraient la totalité de la surface de la pièce et apportaient au tissu un aspect irisé. Enfin, les textiles les plus luxueux se recouvraient de perles d'or ou d'argent, de pierres précieuses ou encore de nacre et de coquillages, brodés sur le textile sans que l'on aperçoive la moindre couture.

⁷⁵Cobo, terminant son chapitre sur les différents types de textiles que confectionnaient les Incas, conclut : « Comparando esta diversidad de telas con las nuestras, podemos decir que la ropa de *abasca* corresponde a nuestros paños de lana; la de *cumbi*, a nuestras sedas; la de pluma, a nuestras telas de plata; la de *chaquirá*, a nuestros brocados, y los *chuses*, al sayal, jergas y frisas, y últimamente, la ropa de algodón, a nuestros lienzos». *Op. cit.*, Libro XIV, Cap. XI, p. 260.

Première partie

Chapitre 2.

Les textiles à l'époque inca : usage social et rituel

2.1. Usage social des textiles

2.1.1. Textiles masculins, textiles féminins

Les descriptions que les chroniqueurs nous proposent dans leurs *relaciones* apportent de nombreuses informations sur la façon dont s'habillaient les Incas; ces données, ainsi que les collections textiles issues de fouilles archéologiques, nous permettent d'avoir une idée assez précise des différents éléments qui composaient les vêtements incas, ceux du peuple commun ainsi que ceux des hautes personnalités de l'empire. Les vêtements portés tant par les femmes que les hommes du peuple inca variaient finalement assez peu d'une région à une autre : le peuple, n'étant pas autorisé à porter des étoffes aussi ouvragées que ceux que portaient les membres de la haute société, devait se contenter des tissus ordinaires et portait des vêtements très simples. Plusieurs pièces composaient « l'uniforme » traditionnel des gens communs de la société inca⁷⁶.

Malgré les différences climatiques entre les terres froides des régions montagneuses et les zones désertiques du littoral, les vêtements masculins incas étaient assez semblables dans tout l'empire ; ils se distinguaient uniquement par la composition des étoffes : les hommes des montagnes portaient plutôt des vêtements de laine, préservant mieux du froid, tandis que les habitants de la côte utilisaient plutôt des vêtements de coton. Ni les uns, ni les autres ne portaient de pantalon ; ils se couvraient le haut des cuisses et les parties intimes avec un simple pagne rectangulaire, porté entre les jambes, et serré à la taille par deux cordons : la *wara*, appelée communément aujourd'hui *taparrabo*. Ce pagne n'était pas porté par les jeunes garçons, qui devaient attendre l'adolescence et passer les rites d'initiation pour être autorisés à porter la dite culotte. C'est dire toute la symbolique qui accompagne l'usage des textiles dans la société inca. Les hommes portaient par-dessus la *wara* une sorte de tunique ample, le *unku*, composé d'une seule pièce pliée en deux, avec une ouverture pour la tête, ou de deux grands lés rectangulaires superposés et cousus entre eux, laissant un espace pour les bras et la tête. Cette tunique sans manche était assez longue et descendait jusqu'aux genoux. Ils portaient également sur les épaules une sorte de cape, la *yacolla* ; elle était portée soit épinglée sur le devant, soit repliée sur une épaule pour laisser les bras libres. Et partout au Pérou, dans la zone altiplanique ou sur la côte, les hommes disposaient d'un accessoire indispensable : la *chuspa* ; ce petit sac de toile, porté

⁷⁶ John Murra, *La organización económica del estado Inka*, op. cit., p. 110.

en bandoulière sur une épaule et croisant la poitrine, entre la tunique et la cape, servait surtout à conserver la coca (annexe 8).

La toilette des femmes incas était, comme celle des hommes, très simple. Elles s'enveloppaient dans une grande pièce de tissu rectangulaire, à la manière d'une longue robe, resserrée à la taille par une large ceinture (*chumpi*), qu'elles recouvraient avec une cape semblable à celle que portaient les hommes. La robe, qui arrivait jusqu'aux chevilles, couvrait la poitrine et passait sous les bras; elle était fixée sur le devant par une fibule de métal aux allures de cuillère : le *tupu* (annexe 9), qui servait également à accrocher la *lliclla*, le châle qui couvrait les épaules. Parfois, elles se couvraient la tête et les épaules avec la même étoffe, la *ñañaca*, sorte de grand fichu.

2.1.2. Textiles et identité culturelle

L'empire inca s'est construit au fur et à mesure de la succession des empereurs et des campagnes d'expansions territoriales qu'ils ont menées tour à tour : si les historiens parlent surtout de la fin de l'empire -c'est-à-dire de ce qu'ont connu les Espagnols et donc les chroniqueurs-, donnant une description d'un royaume culturellement harmonisé, il faut avouer que les débuts de l'empire inca ressemblaient plus à un agglomérat d'ethnies, de clans et de chefferies qu'à un royaume bien unifié. Alors que l'empire s'étend, il faut entreprendre une uniformisation du royaume : décentraliser des institutions administratives pour représenter l'autorité impériale et contrôler le bon fonctionnement de la société, imposer une langue et un culte commun⁷⁷. Il est fort probable que l'invariabilité des vêtements d'une région à une autre découle de ce processus d'uniformisation progressivement mis en place. Mais il ne serait pas tout à fait juste d'imaginer la société

⁷⁷ A propos de l'uniformisation du royaume, El Inca Garcilaso de la Vega indique : « Mandaron aquellos reyes aprender la lengua general por dos respectos principales. El uno fue por no tener adelante de si tanta muchedumbre de intérpretes como fuera menester para entender y responde a tanta variedad de lenguas y naciones como había en su imperio. Querían los Incas que sus vasallos les hablasen boca a boca (a lo menos personalmente, y no por terceros) y oyesen de la suya el despacho de sus negocios porque alcanzaron cuanta más satisfacción y consuelo de una palabra misma dicha por el príncipe, que no por el ministro. El otro respecto y más principal fue porque las naciones extrañas (las cuales, como atrás dijimos, por no entenderse unas a otras se tenían por enemigas y se hacían cruel guerra), hablándose y comunicándose lo interior de sus corazones, se amasan unos a otros como si fuesen de una familia parentela y perdiesen que les causaba el no entender». *Comentarios reales, que tratan del origen de los Yncas, reyes que fueron del Perú, de su idolatría, leyes, y gobierno en paz y en guerra ; de sus vidas y conquistas, y de todo lo que fue aquel imperio y su República, antes que los españoles pasaran a él*, Madrid, Editorial Castalia, 2000. [1609], Libro Séptimo, Cap. I, p. 376-377.

inca constituée d'une armée de petits « soldats », hommes et femmes, au service du bon fonctionnement de l'empire, revêtant l'uniforme imposé par la classe dirigeante ; en réalité, s'il est vrai qu'il existait un costume standard qui variait peu du nord au sud et de l'est à l'ouest, quelques signes distinctifs permettaient de distinguer l'origine de certains groupes ethniques. Des marqueurs identitaires physiques et des accessoires venaient compléter les tenues uniformisées des Incas.

Effectivement, l'uniformisation culturelle instaurée par les Incas n'était pas aussi stricte qu'il n'y paraît : dans les zones proches de la capitale Cuzco, berceau de la culture inca, le quechua et le culte de *Viracocha* constituaient la norme à respecter ; mais plus on s'écartait du « nombril du monde », plus la pratique des cultes ancestraux et les langues vernaculaires étaient conservées. En réalité, les dirigeants incas étaient relativement tolérants sur la survivance des croyances préincas ; ils consentaient à ce que les peuples soumis conservent leurs *huaca*⁷⁸ locales si toutefois, officiellement, ils vénéraient *Inti* le Soleil, *Quilla* la Lune, et *Viracocha*, la plus haute divinité.

Dans la société inca, l'accessoire le plus répandu pour notifier son origine ethnique était le turban, ou *llauto*, « [los hombres] diferenciándose en la señal de la cabeza, en la que traen se conocen los de cada nación, en el reino, que en sólo esto se diferencian unas provincias de otras »⁷⁹. Selon les régions, le *llauto* était plus ou moins large, uni ou multicolore, très imposant (enroulé plusieurs fois autour de la tête) ou plutôt fin. Ce sont essentiellement les hommes qui portaient ce genre de couvre-chef ; les femmes, elles, maintenaient leurs cheveux, libres ou tressés, par un fin bandeau (la *wincha*) ou portaient un long fichu qui recouvrait la tête et les épaules (la *ñañaca*). Mais la coiffe n'était pas la seule manière de marquer physiquement son appartenance ethnique. En effet, depuis les temps très reculés jusqu'à la période inca, les peuples des Andes ont eu recours à une pratique particulière pour distinguer les ethnies : la déformation crânienne. Cette coutume, parfois décrite par les chroniqueurs du XVI^{ème} siècle, constituait une manière permanente et ineffaçable d'affirmer son appartenance ethnique. On apprend dans certaines *relaciones* que la forme qui était donnée aux crânes était conditionnée par l'apparence du volcan dont ces hommes revendiquaient leur origine ; la modification de la forme du crâne constituait

⁷⁸ Les *huaca* étaient, chez les Incas, des entités divines vénérées localement. Il s'agit principalement d'étoiles ou de constellations, de grottes, de rivières, de pierres imposantes, qui incarnaient une origine divine et faisaient l'objet d'un culte local.

⁷⁹ Juan Ulloa de Mogollón, "Relación de la provincia de los Collaguas para la discreción de las indias que su magestad manda hacer", *Relación geográficas de las indias*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, 1965 [1586]. pp 326-333, p. 330.

donc à la fois une manière de se distinguer entre ethnies, mais également une façon de rendre hommage à la *huaca* suprême qui leur avait donné la vie. Juan Ulloa de Mogollón donne une description des habitants de la province Collagua -l'actuelle région du Colca, département de Arequipa- qui pratiquaient justement la déformation crânienne :

Estos Collaguas, ante la visita del virrey don Francisco Toledo, traían en la cabeza, a manera de sombrero muy alto y sin falda ninguna, que llamaban en su lengua chucos. Para que pudiesen ponerlo en la cabeza, apretaban la cabeza a los recién nacidos tan reciamente, que se la ahusaban y adelgazaban alta y prolongada lo más que podían, para memoria que tenían la cabeza de tener la forma alta del volcán de donde salieron. Esto ya es prohibido por ordenanza.⁸⁰

Les collections anthropologiques issues des fouilles archéologiques apportent des informations complémentaires sur les différentes formes de déformation crânienne : plates et larges, longues et fines, cylindriques, pointues... Pour obtenir les formes spectaculaires des crânes, les préhispaniques s'emmailotaient le crâne dès la naissance : des planchettes étaient placées de part et d'autre de la tête, fermement maintenues par un turban. Selon le positionnement des planches et la tension appliquée sur les os, les crânes prenaient des formes différentes. En plus du turban et de la déformation crânienne, la coiffure constituait également un indicateur de l'origine ethnique. Les restes humains présents dans les collections de différents musées archéologiques apportent des indications sur la manière dont les hommes comme les femmes se tressaient les cheveux : deux tresses de part et d'autre de la tête réunies par un « pompon » de laine, tresses relevées et épinglées, « réseaux » de fines tresses sur la totalité de la chevelure, insertion de brins de laine ou de coton lors du tressage des cheveux... Autant de façons qui servaient à affirmer l'appartenance ethnique (annexe 10).

⁸⁰ *Ibidem*, p. 327.

2.1.3 Les textiles de l'élite sociale

La société inca était profondément marquée par le clivage entre les gens du peuple commun et l'élite sociale : chez les Incas, tous les actes de la vie étaient conditionnés par le rang auquel on appartenait, et les tenues vestimentaires jouaient un rôle prépondérant dans l'expression de ce découpage social. Les vêtements du peuple commun n'avaient rien à voir avec ceux de la haute noblesse ; alors que les premiers étaient composés de toiles simples et grossières, les seconds explosaient en couleurs et regorgeaient de motifs savamment brodés. Et lorsque l'on contemple les somptueuses étoffes incas, ce sont en premier lieu les motifs et les ornements qui composent la trame iconographique qui retiennent l'attention de l'observateur ; les couleurs lumineuses et variées, ainsi que le répertoire iconographique, émerveillent autant que l'œuvre d'art d'un grand maître. Pourtant, ces textiles majestueusement ornementés n'avaient pas qu'un rôle esthétique. Tout comme dans de nombreuses sociétés, leur apparence était fondamentalement liée à l'expression du statut social de la personne qui portait le vêtement : la complexité de la structure iconographique respectait proportionnellement le prestige social, l'exigence dans le choix de fibres s'accroissait selon le degré de pouvoir de l'individu. Le « contenu informatif » était exprimé par les différents éléments présents dans et sur le tissu : la forme, la qualité de la pièce, les couleurs, les motifs, etc... Autant de caractéristiques qui indiquaient différents types de conditions sociales : la qualité des étoffes - non seulement les matières (lama, vigogne, vizcacha...) mais également la finesse de la facture- et le nombre de vêtements différents que l'on possédait indiquaient la condition économique ; le rôle politique était également exprimé par la sélection des fibres, mais aussi et surtout par l'iconographie et les motifs « prescrits » ou « proscrits » ; les motifs symboliques déterminaient les tenues que portaient les professionnels de la croyance (les prêtres et le personnel des temples) ; enfin, la forme des vêtements s'adaptait en fonction des catégories professionnelles (les militaires par exemple). Les techniques employées pour réaliser les textiles, ainsi que l'iconographie qui les recouvrait, constituaient des indicateurs fondamentaux de la position sociale. Plus les techniques employées pour réaliser les motifs étaient délicates (notamment le *tapiz*) et la structure iconographique complexe, plus le textile avait de valeur : il ne s'agissait pas simplement de valeur « monétaire », mais bien de valeur sociale. Les *tocapu* constituent certainement l'exemple le plus représentatif de la puissance expressive et de la symbolique sociale des textiles incas. Ces motifs

géométriques, agencés sur le tissu à la manière d'un échiquier, recouvraient les vêtements réservés aux hommes de la haute noblesse (*curaca*⁸¹, notables, personnel administratif de haut rang) et particulièrement les *uncu* que portait l'Inca. Ils sont d'ailleurs largement représentés dans les dessins de Felipe Guamán Poma de Ayala, lorsqu'il évoque les différents souverains de la dynastie inca (annexe 11).

La puissance expressive des textiles était telle que le rang social autant que le type d'occupation professionnelle pouvaient être exprimés par les différentes composantes de l'étoffe. Symbole de l'élévation de la position sociale, le vêtement devait « incarner » celui qui le portait. Dans une société où le clivage social était exprimé partout et « par tout », où l'on devait être immédiatement identifié comme appartenant à telle ou telle sphère de la communauté, le vêtement constituait l'élément distinctif par excellence. On pourrait même dire qu'il était d'abord empreint d'un signifié social avant d'assurer sa fonction première, celle de se couvrir. Et il existait, au sein de l'empire inca, une catégorie sociale pour qui les textiles étaient particulièrement importants : les soldats. Comme pour tous les membres des hautes sphères de la société inca, les textiles permettaient aux militaires d'être identifiés comme tels grâce aux vêtements qu'ils portaient : formes, motifs, qualité⁸². Appartenant effectivement à l'élite de la société inca, il n'est pas étonnant qu'ils aient eu accès aux textiles les plus précieux. Mais à la différence d'autres catégories sociales de même rang, les militaires étaient de très grands consommateurs de textiles ; et c'est l'Etat lui-même qui répondait aux besoins des soldats, en puisant directement dans les réserves de textiles, constituées par les impôts que le peuple payait sous forme d'étoffes. Mais pour quelle raison l'armée avait-elle besoin d'autant de vêtements ? Il y a deux explications à cette question. En premier lieu, ces besoins en textiles répondaient à une demande « politique ». Lors des différentes conquêtes liées à l'expansion territoriale de l'empire inca, il était d'usage d'offrir un présent au chef du peuple récemment annexé, en signe de sa nouvelle appartenance à la communauté. Ce sont les chefs militaires qui, répondant à cette tradition « diplomatique », remettaient aux caciques des objets de valeurs, symboles de la culture inca : textiles, ornements en or, récipients en argent... Considérant la superficie de

⁸¹ Chefs politiques, membres de la noblesse indienne.

⁸² Felipe Guamán Poma de Ayala indique d'ailleurs que les enfants âgés de 12 ans étaient chargés de capturer les oiseaux sauvages dont les plumes servaient à confectionner les vêtements des « capitanes ». « A estos dichos les enbiaua a los ganados a guardar y allí coxían con lazos y ligas a los páxaros llamados *uachiua* [ganso], *yuto* [perdiz], *quiuyo*, *tacami* [pato], *auas*, *recrec*. Y hacían de la carne petaquillas y las plumas los guardauan para los *Yngas* y *capac apocona* [señores poderosos], y para capitanes, tenía este oficio ». Les textiles plumaires, si l'on en croit les indications de Felipe Guamán Poma de Ayala, étaient également portés par les militaires de haut rang. Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, Lima, Fondo de cultura Económica, 1993 [1615], p. 154.

l'empire inca et le nombre de campagnes militaires destinées à étendre le territoire, on comprend tout de suite pourquoi les soldats incas avaient besoin d'autant de textiles. Deux idées importantes sont à souligner ici ; d'un côté, la valeur du tissu : le fait qu'il fasse partie -au même titre que les objets en or ou en argent- des échanges diplomatiques, indique qu'il constituait un objet de luxe, un symbole de richesse, et qu'il entrait dans la catégorie des « biens de prestige ». D'autre part, en offrant des textiles au peuple vaincu ou nouvellement allié⁸³, il ne s'agissait pas uniquement d'asseoir une domination politique ; les textiles constituaient également un vecteur pour la diffusion de la culture inca. Comme on peut l'imaginer, les textiles offerts n'étaient pas de simples toiles légèrement décorées ; bien au contraire, il s'agissait très certainement de pièces richement ornementées, présentant des motifs caractéristiques incas, symboles d'un savoir faire et d'une tradition culturelle. Il est fort probable que, outre le fait de « congratuler » le soumis et de sceller l'alliance nouvelle, le textile jouait également un rôle contractuel, comportant en lui-même les « marques » culturelles que le nouvel allié s'engageait à respecter. Ces textiles symbolisaient donc non seulement une affirmation de l'autorité et de la domination, mais constituaient également un support utilisable pour la diffusion culturelle. L'iconographie a très probablement joué un rôle fondamental dans la communication des cultures préhispaniques dites « agraphes » (sans écriture) : elle constituait certainement l'unique support pour la diffusion de messages, l'unique manière de transmettre une idéologie. Ces tissus, plus faciles à transporter que les lourdes céramiques, ont dû véhiculer les images et les symboles de la culture dominante. Mais il existe une autre raison qui pourrait bien expliquer la forte consommation de textiles de la part de l'armée. Si, comme nous venons de le voir, les tissus étaient un bien de prestige destiné à officialiser les nouvelles alliances, ils constituaient également une forme de récompense pour les soldats qui revenaient victorieux d'une campagne militaire. En effet, les étoffes représentaient une sorte de « dédommagement » -à défaut de salaire-, en quelque sorte une rétribution, pour les militaires qui accomplissaient leurs missions avec succès, et l'Etat, pour garantir la réussite de ses campagnes militaires, avait installé un système de récompenses pour motiver ses troupes : lamas, or ou argent, *yana* (domestiques) et tissus étaient offerts aux soldats les plus méritants. Pour répondre aux besoins de l'armée, le gouvernement inca avait constitué

⁸³ Les campagnes militaires visant à étendre le territoire inca ne doivent pas automatiquement être considérées comme des guerres. Si dans nombres de cas il était effectivement nécessaire d'entrer en combat avec les peuples ne consentant pas à être annexés, il arrivait très souvent que d'autres clans ou communautés réagissent favorablement aux objectifs expansionnistes des Incas, retirant de la « domination » inca certains avantages.

d'importantes réserves de tissus, conservés dans des dépôts qui jalonnaient tout l'empire. Atahualpa, lors de la prise de Cajamarca, aurait d'ailleurs accusé les Espagnols d'avoir pillé les réserves de tissus, comme le rapporte Francisco de Jerez (chroniqueur de Pizarro) : « Bien sé lo que habéis hecho por ese camino, cómo habéis tratado a mis caciques y tomado la ropa de los bohíos »⁸⁴. Ceci illustre bien la valeur que les Incas accordaient aux tissus qui, en plus de représenter un bien de prestige, constituaient également un symbole de victoire lorsqu'il étaient prélevés sur les ennemis vaincus, en plus de leurs armes; il s'agissait alors d'une sorte de butin, de trophée de guerre.

Toutefois, dans la construction du « pouvoir » du textile, on ne doit pas négliger le plaisir visuel que procurait l'aspect esthétique de ces étoffes. Ann Gayton insiste sur le fait que les tissus, outre le fait qu'ils comportaient une charge symbolique importante, représentaient pour la noblesse inca un investissement de valeur, et constituaient un objet de luxe très couru. Dans la société inca, les nobles, les riches, les personnes officielles autant que le peuple, ne méconnaissaient pas les techniques de tissage puisqu'ils étaient initiés dès leur plus jeune âge au métier à tisser. Il n'existait donc pas cet abîme d'ignorance qui sépare aujourd'hui, dans notre société industrialisée, le consommateur du producteur : l'élite était capable d'apprécier la finesse des textiles précieux, mais peut être aussi en mesure d'influencer l'artisan dans la recherche de la qualité supérieure et des effets les plus spectaculaires. Il est donc probable que l'esthétisme des textiles corresponde également à demande précise de la part des « clients » des tisserands, la noblesse, qui aurait cherché à assouvir une satisfaction personnelle liée au plaisir visuel. Ann Gayton ajoute :

Es artificial separar en los tejidos los aspectos estéticos de sus características sustantivas y funcionales. Los tejidos peruanos demuestran claramente que una de sus mayores funciones fue la del placer visual. Mientras que técnica, función y estética son ingredientes inherentes del objeto textil, los méritos artísticos son consideraciones aparte, tales como las que ofrecen materiales y funciones.⁸⁵

⁸⁴ Francisco de Jerez, "Relación verídica de la conquista del Perú y Provincia del Cuzco, llamada la Nueva-Castilla, conquistada por Francisco Pizarro, capitán de la sacra, católica, real majestad del Emperador nuestro señor, enviada a su majestad por Francisco de Jerez", en Enrique de Vedia, *Historiadores primitivos de las Indias*, Volumen 2, Impr. M. Rivadeneira, 1853, pp. 319-347, p. 332.

⁸⁵ Ann Gayton, *op. cit.*, p. 287.

En règle générale, l'importance accordée à une matière, un produit, est en fonction de sa rareté ; et c'est précisément celle(s)-ci qui est (sont) choisie(s) pour évoquer le prestige social ou l'importance politique des élites : la quantité de « matière rare » qu'une personne possède est représentative de son statut social. Très souvent, ce sont les métaux (principalement l'or, l'argent, mais aussi les pierres précieuses et les coquillages, les plumes...) qui sont utilisés comme support expressif du statut social. Partout dans le monde, les hommes puissants utilisent des couronnes, diadèmes, pectoraux, bijoux en tout genre pour afficher leur pouvoir et leur position au sein de la communauté. Dans les sociétés où l'or et les matières précieuses ne sont pas disponibles en quantité suffisante, ou bien où la réalité technique ne permet pas d'en développer l'artisanat, les hommes compensent avec autre chose, un autre produit. Dans certaines sociétés préhispaniques anciennes (nous pensons particulièrement aux cultures Paracas et Nazca), alors que le travail de l'or n'était pas ou était peu développé, les textiles ont assumé un rôle crucial dans l'expression du statut et du prestige social. Pourtant, comme le souligne Ann Gayton, dans la société inca, la grande abondance de matières précieuses et l'obsession pour les objets en or n'a pas fait fléchir le rôle des textiles, bien au contraire. Elle indique à ce sujet :

En la época Inca, la mayor abundancia de otras pertenencias, especialmente utensilios y ornamentos de oro, no debilitó el papel de los textiles como símbolo de status. Al contrario, algunas de las mejores evidencias de la función de los tejidos como indicadores de prestigio, como arte material valorado por su significado social y por la elegancia personal provienen de este período.⁸⁶

Si les vêtements de l'Inca ne variaient pas énormément de ceux de ses sujets dans la forme qu'ils prenaient, ils étaient tout à fait différents du point de vue de la qualité et de l'apparence. Le chef de l'empire inca portait, par-dessus son *taparrabo*, une large chemise, version « améliorée » du *unku* porté par les hommes du peuple ; aussi fine et douce que la soie, cette tunique était recouverte de motifs complexes -les *tocapu*-, se distribuant géométriquement sur toute la surface du vêtement. Il fallait utiliser les plus belles matières pour confectionner les toilettes de l'Inca, mais on choisissait également les artisans d'exception pour leur réalisation, au sein des *aclla* particulièrement. Les chemises de l'Inca étaient extrêmement fines, brodées d'or, d'argent, décorées de plumes ou de coquillages. Les Rois étaient très exigeants sur leurs toilettes : ils pouvaient se changer plusieurs fois par jour et ne consentaient pas à porter un vêtement plus d'une fois. On comprend alors

⁸⁶*Ibidem*, p. 284.

pourquoi ils avaient à leur service des tisseuses uniquement destinées à la réalisation de leurs toilettes.

Les responsables du culte, les « prêtres », faisaient également partie de la classe privilégiée autorisée à porter les vêtements les plus luxueux. L'auteur anonyme de *De las costumbres antiguas de los naturales del Perú* propose une description particulièrement détaillée de la toilette du *Vilahoma* (ou *Wila Oma*), « personaje que ejercía el sumo sacerdocio del Sol »⁸⁷, placé au plus haut dans la hiérarchie religieuse, qui était considéré comme la personne la plus importante après l'Inca. Les vêtements qu'il portait lors des cérémonies religieuses étaient donc à l'image de son pouvoir et de son prestige au sein de la société inca. Coiffé d'une imposante « tiare » recouverte de pierres, de plumes et de lames d'or, le *Wila Oma* portait une longue « soutane » sans manches, par-dessus laquelle venait une tunique également agrémentée de lames d'or et de pierreries, et ornée de franges colorées⁸⁸.

Les informations dont nous disposons au sujet des habitudes vestimentaires de l'époque inca proviennent en grande majorité des récits des chroniqueurs : c'est en recoupant les données des uns et des autres qu'il nous est possible de reconstruire les traditions textiles de ce peuple ; les fouilles archéologiques et les rapports qui en découlent peuvent également apporter des informations complémentaires. D'autre part, les textiles péruviens conservés dans les musées du monde illustrent la variété de la production textile préhispanique, de l'époque inca aux cultures les plus anciennes. Cependant, la « décontextualisation » des matériels archéologiques empêche très souvent l'obtention d'informations précises relatives à l'usage social des pièces issues de fouilles : pour pouvoir apporter une interprétation pertinente des différents éléments composant une sépulture, il faut confronter les indices proposés par matériel funéraire et les caractéristiques du défunt. Malheureusement, ces deux composantes sont très souvent séparées : le corps du défunt, les textiles, les céramiques, les divers objets de métal et tous les éléments présents dans la sépulture sont entreposés dans des aires de conservation

⁸⁷ Edmundo Guillen Guillen, "Wila Oma : el Intip Apun de la Iglesia Solar Inka", dans *Cultures et sociétés, Andes et Méso-Amérique*, Mélanges en hommage à Pierre Duviols, Publications de l'Université de Provence, Volume II. 1991, p. 12.

⁸⁸ Anónimo, "De las costumbres antiguas de los naturales del Perú", *Crónicas de interés indígena*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Edición Gráfica Norte, 1968 [?], p. 161-162. Soulignons ici le vocabulaire employé, « *tiara* », « *loba* », qui renvoie directement à la religion chrétienne. Dans sa chronique, cet auteur anonyme prend le parti des indiens; le fait d'employer une terminologie renvoyant clairement à la religion catholique avait certainement pour but « d'occidentaliser » les coutumes indiennes, et ainsi de contrecarrer les arguments des autres chroniqueurs qui cherchaient à « diaboliser » les anciens péruviens.

différentes. Les pillages de tombes par les *huaqueros* et les méthodes archéologiques employées lors des fouilles du siècle passé -la séparation automatique des matériels, sans description préalable de la composition exacte de la sépulture fouillée- sont en partie responsables de ce désastre, comme le souligne Ann Gayton :

Las categorías sociales, tal como se expresan en el vestido, pueden ser argumentadas y mejor definidas a través del estudio sistemático de la evidencia arqueológica acumulada. Lamentablemente, la separación de artefactos y cadáveres provenientes de sitios y tumbas, para investigaciones artificiales especializadas, ha dejado hasta ahora un gran vacío en nuestro conocimiento respecto a la dicotomía de los sexos, tal como podría apreciarse en el vestido. La existencia de los más sutiles indicadores de diferencia de edad, estado marital u otras condiciones personales existentes en el Perú probablemente nunca podrían ser reconocidos a través de los materiales arqueológicos, pues se necesitaría mucha y detallada evidencia.⁸⁹

2.2. Croyances, offrandes et ritualité funéraire

2.2.1. Cosmogonie et croyance andine

Dans le monde andin, les textiles ont bénéficié depuis les temps les plus reculés d'un statut particulier dans le cadre de la sacralité : les étoffes jouaient un rôle prépondérant dans l'exécution des cérémonies, et constituaient un élément fondamental dans les rites de révérence des divinités. Mais s'ils participaient aux rituels les plus officiels, ils étaient également omniprésents dans l'accomplissement des traditions liées à la croyance populaire andine. De façon à percevoir au mieux l'influence et le rôle des textiles dans l'environnement spirituel de ces cultures disparues, il est indispensable de revenir brièvement sur les conceptions religieuses qui régissaient la cosmogonie andine, ainsi que les croyances populaires de l'époque. Il faut tout d'abord commencer par souligner le fait que les connaissances actuelles au sujet de la mythologie et de la croyance andine ne concernent que les derniers peuples préhispanique, les Incas, puisque les ancêtres des péruviens n'ont pas laissé de traces écrites de leur histoire. Les seules sources dont nous disposons sont d'une part les récits des chroniqueurs, qui proposent une description plus ou moins précise et objective de la culture inca, et d'autre part les documents administratifs coloniaux parmi lesquels les cas d'idolâtrie, les manuels d'extirpation ou encore les Visites des représentants de l'autorité royale dans la colonie. Il est cependant très probable que les concepts clés de la religion inca aient repris les

⁸⁹ Ann Gayton, *op. cit.*, p. 281.

fondements de la croyance andine développée depuis des millénaires : tout comme les connaissances et les savoir faire techniques, les conceptions religieuses et les coutumes sacrées se sont certainement transmises, empruntées, échangées, imposées, au fil des annexions territoriales, des constructions et des déconstructions des empires. D'ailleurs, nombre de communautés andines actuelles ont conservé, malgré la conquête et le processus de christianisation, certaines pratiques de leurs ancêtres⁹⁰. La croyance andine préhispanique ne doit pas être comprise comme une religion au sens strict, mais davantage comme une conception du monde, une philosophie de la vie, reliant les hommes à leur environnement naturel. Les peuples des Andes ont élaboré au fil des siècles un système de croyances complexe organisé autour des éléments de la Nature (les astres, les phénomènes météorologiques, les fleuves et les montagnes), où les forces surnaturelles et les cycles de la vie -et donc de la mort- prenaient une place centrale.

Dans la pratique, la croyance et la ritualité étaient indissociables : les rites et les cérémonies, fortement teintés de magie, marquaient le rythme de la vie et étaient présents dans chaque acte du quotidien; les offrandes et les sacrifices, actes fondamentaux dans l'accomplissement des rites religieux, tentaient d'apaiser la colère des dieux (lors de tremblements de terre, d'inondations ou de sécheresses par exemple) ou sollicitaient leur protection. Les Incas attribuaient l'origine du monde à Viracocha (appelé également Pachacamac⁹¹), la plus haute divinité, qui avait donné naissance à la Terre, au Ciel et aux éléments de la nature, pour ensuite former les hommes et leur enseigner les principes de la civilisation. Dans la conception andine du monde, l'univers était perçu comme une totalité, une globalité (*Pacha*), divisée en trois sphères distinctes : le monde d'en haut où résidaient les divinités célestes (*Hanan Pacha*), la terre où vivaient les hommes et les animaux (*Hurin Pacha*), et l'inframonde (*Ucu Pacha*). C'est dans le *Hanan Pacha* que régnaient les divinités primordiales du panthéon inca, constituées par le couple Soleil-Lune qui, en tant que premières créations de Viracocha, représentaient l'origine de l'humanité. Alors que l'Inca se proclamait fils du Soleil, la Colla, sa sœur-épouse, était considérée comme la fille

⁹⁰ Aujourd'hui encore, les péruviens perpétuent certaines traditions léguées par leurs ancêtres préhispaniques; nous avons eu l'occasion de nous rendre compte, en assistant à plusieurs d'entre elles, que la culture andine préhispanique est encore extrêmement présente au Pérou. Par exemple, les rites de paiement à la Pachamama -pour l'honorer ou solliciter sa protection- , lors desquels on dépose dans le sol de la coca, des cigarettes ou des friandises, que l'on recouvre de bière, de vin ou de pisco (l'alcool de raisin), sont encore très fréquents. Il n'est pas rare également de voir les péruviens "trinquer" avec la Pachamama, en versant sur le sol quelques gouttes du contenu de leur verre. Et, à l'occasion de la Toussaint, nombreux sont ceux qui viennent déposer quelques biscuits et de la bière sur la tombe de leur défunt.

⁹¹ Selon Garcilaso, Pachacamac signifie « celui qui anime le monde » (*Pacha* = monde-univers, *Camac* = animer). Inca Garcilaso de la Vega, *op cit.*, Libro II, Cap. II, p. 176.

de la Lune. Inti, le Soleil, symbolisait les forces cosmiques, la puissance fertile qui fécondait la Terre-Mère Pachamama sous la forme de l'éclair : Illapa, dieu de la foudre, du tonnerre et de l'orage. Considéré comme le principe fondamental de la vie qui protégeait les hommes et faisait mûrir les récoltes, le Soleil était remercié et honoré à l'occasion de l'Inti Raymi, « [porque] con luz y virtud criaba y sustentaba a todas las cosas de la tierra »⁹². Cette grande cérémonie solennelle, organisée au moment du solstice de Juin, constituait un événement capital dans le calendrier rituel des Incas. Le chroniqueur Bernabé Cobo, qui s'est longuement arrêté sur l'idolâtrie inca dans son ouvrage *Historia del Nuevo Mundo*, indique que le culte du Soleil était si important chez les Incas que la majorité des offrandes, des sacrifices, des temples et des prêtres étaient consacrés à Inti⁹³. Le temple du Soleil de Cuzco, le Coricancha, représentait le noyau autour duquel l'empire tout entier était construit : il constituait le centre à partir duquel le *Tahuantinsuyu*⁹⁴ était partagé en quatre provinces (*Chinchasuyu*, *Antisuyu*, *Collasuyu*, *Cuntisuyu*), mais également le point de départ du réseau des *ceque*, ces lignes imaginaires sur lesquelles se distribuaient les lieux sacrés (*huaca*). Quilla, la Lune, représentait la féminité et la fécondité ; elle était intrinsèquement liée à la Pachamama, la Terre-Mère. Alors que la terre était perçue comme la Mère féconde, la nourrice qui portait l'humanité et de laquelle naissait tout type de vie (animale ou végétale), la Lune déterminait les phases de croissance et de décroissance, régulant les cycles de la vie et de la mort. Et si Inti devenait Illapa, alors Quilla devenait Mamacocha, la « Mère-Mer », divinité marine, qui portait les germes de la vie. De l'union du feu de l'éclair avec l'eau de la mer naissait la perle, perfection incarnée par l'Inca, l'homme-synthèse des puissances de l'Univers.

Dans leur attachement au culte de la nature, les Incas intégraient à leur cosmogonie des entités naturelles dotées de pouvoirs surnaturels : aux côtés des divinités majeures se trouvaient les *huaca*, abstractions divines matérialisées dans divers éléments naturels, et considérées comme des lieux sacrés. Etaient considérées comme *huaca* toutes les manifestations de la nature qui présentaient une apparence particulière, leur permettant de se différencier des autres éléments de la même catégorie, en somme « [...] cualquiera cosa

⁹² *Ibidem*, Libro IV, Cap. XX, p. 351.

⁹³ Bernabé Cobo, *op. cit.*, Libro XIII, Cap. V, p. 157.

⁹⁴ En quechua, tawa = quatre, et suyu = province. Le Tahuantinsuyu signifie donc "le royaume des quatre provinces". Diccionario Quechua-Español, *op. cit.*

que tenga extrañeza entre las de sus géneros [...] tenía divinidad »⁹⁵. Il s'agissait de montagnes, de grottes, de sommets ou de sources, qui faisaient l'objet d'offrandes et de rituels parce qu'ils avaient généré des catastrophes naturelles (tremblements de terre, éboulements, inondations) ou parce qu'ils symbolisaient l'origine sacrée des premiers hommes. Chaque *ayllu* -le village-communauté- possédait ses propres *huaca* : « [...] porque es así que cada provincia, cada nación, cada pueblo, cada barrio, cada linaje y cada casa tenía dioses diferentes unos de otros, porque les parecía que el dios ajeno, ocupado con otro, no podía ayudarles, sino el suyo propio »⁹⁶. Les corps des ancêtres constituaient une autre catégorie de *huaca*. Symbole de l'origine familiale, les défunts étaient conservés avec beaucoup de soin et faisaient l'objet d'une attention particulière de la part de la communauté ou de l'*ayllu* qui descendait précisément de cet ancêtre. Cristóbal Albornoz indiquait à ce sujet :

Hay otros géneros de guacas [...], que son cuerpos muertos embalsamados de algunos pasados suyos, a los cuales reverencian y mochan. Esto no es mocha general sino particular de la parcialidad o ayllu que descende de los tales muertos. Guárdanlos con mucho cuidado entre paredes a ellos y sus bestidos y algunos basos que tenían de oro y plata y de madera o de otros metales o piedras.⁹⁷

Le culte des ancêtres constitue un principe fondamental de la cosmogonie andine. Dans les Andes préhispaniques, les hommes avaient coutume de conserver les corps des morts, enveloppés dans des étoffes, dans des lieux sacrés (grottes, volcans, montagnes) de façon à ce que les défunts puissent revenir dans le monde des vivants pour y apporter leur savoir et leur connaissance du monde. Ces *mallqui* -les ancêtres- constituaient une manière de garantir la connexion entre le monde primordial de la création des hommes et le monde des vivants. Pierre Duviols⁹⁸ indique que les ossements des ancêtres représentaient symboliquement le germe de l'humanité : ils étaient remis à la Pachamama, comme on sème une graine, pour que de nouveaux hommes puissent naître ; on venait y déposer des offrandes et leur faire des sacrifices pour assurer une « bonne récolte » (de nombreux descendants). Dans les Andes, l'idée de la mort était très différente de la conception

⁹⁵ José de Acosta, *Historia Natural y Moral de las Indias*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962. [1590], Cap. 5, p. 223. Ces huacas devaient être vénérées parce que Viracocha les avait signalées par leur forme particulière.

⁹⁶ Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro I, Cap. IX, p. 128.

⁹⁷ Cristóbal de Albornoz, *La Instrucción para descubrir todas la guacas del Piru y sus camayos y haziendas* [?, probablement avant 1580], dans Pierre Duviols, "Un inédit de Albornoz : La Instrucción para descubrir todas la guacas del Piru y sus camayos y haziendas", *Journal de la société des Américanistes*, Année 1967, Volume 56, Numéro 1 pp. 7-39, p. 19.

⁹⁸ Pierre Duviols, "La lutte contre les religions autochtones dans le Pérou colonial – « l'extirpation de l'idolâtrie »", IFEA, Paris, Ophrys, 1971, p. 254.

occidentale ; elle était fondamentalement liée à des conceptions de temps et d'histoire : les défunts rappelaient la généalogie de la lignée familiale ; en remontant aux *mallqui* les plus anciens, on arrivait à la *pacarina*, la *huaca* originelle mythologique de chaque *ayllu*. Les morts incarnaient « l'Histoire » de la communauté, et on conservait les momies des ancêtres comme des archives vivantes, contrairement aux sociétés à écriture « où l'on classe et archive aussi bien pour oublier que parce qu'il est possible de se souvenir de tout le passé »⁹⁹. La conservation de ces corps était la condition même de la (sur)vie de la communauté. D'ailleurs, à l'époque inca, lorsque des familles entières étaient déplacées en vue de peupler un territoire nouvellement conquis (le principe de *mitma*), elles ramenaient avec elles leurs *mallqui*, « [...] afin qu'ils n'oublient pas le nom de leur descendance et qu'ils continuent à vénérer et à rendre un culte au dieu de leur origine »¹⁰⁰.

2.2.2. Le rôle des textiles dans la croyance andine

L'art textile et les tissus, omniprésents dans la vie des peuples préhispaniques des Andes -dans le domaine politique, social, économique, et bien sûr, religieux-, ont joué un rôle central dans l'histoire de ces sociétés. Ils constituent un élément indissociable de la culture andine non seulement chez les peuples disparus, mais également chez les communautés contemporaines, qui entretiennent et se transmettent, de génération en génération, les savoir-faire et les techniques de tissage. Cette « tradition textile », partie intégrante du patrimoine culturel, participe aux deux processus de conservation de l'identité : l'acte de tissage construit l'identité, alors que le textile l'exprime. Le tissu, expression créatrice qui conserve et diffuse l'identité culturelle du groupe, est un support d'échanges d'expériences culturelles, de savoirs et de traditions. Réceptacle de la mémoire collective, il constitue une expression tangible de la culture immatérielle qui résiste et qui ne veut pas disparaître. Le textile fixe l'histoire et la mémoire de la communauté. Dans les Andes précolombiennes, histoire et mémoire sont deux notions interdépendantes. L'histoire était portée par la mémoire, dans le sens où les hommes n'avaient pas développé d'écriture et que c'est la tradition orale qui transmettait l'histoire du groupe; mais la

⁹⁹ Jack Goody, *Entre l'oralité et l'écriture*. Paris, PUF, 1994, p. 180.

¹⁰⁰ Cristóbal de Albornoz, *Fábulas y mitos de los incas*, Ed. Urbano y Duviols, 1989 [1585], p. 171, cité par Thérèse Bouysse Cassagne, dans "Les mots, les morts et l'écriture : arts de la mémoire et évangélisation dans les Andes", *Cahiers des Amériques Latines, Religion et religiosité en Amérique latine*, n°33, 1999, pp. 57-84, p. 65.

mémoire « faisait » également l'histoire : dans ces sociétés construites autour de la croyance, l'histoire était celle que racontaient les mythes, c'était l'origine primordiale divine et sacrée¹⁰¹.

Alors, au fil des siècles, les textiles et les mythes ont tissé des relations étroites. Le tissu et l'art du tissage font partie intégrante de la mythologie andine, et sont présents dans certains récits qui décrivent le mythe inca de la création du monde. Les chroniqueurs espagnols nous ont rapporté différentes « versions » du mythe originel qui, dans l'ensemble, reprennent les mêmes aspects fondamentaux. Viracocha aurait créé le monde à partir de l'obscurité primordiale en commandant au Soleil, à la Lune et aux étoiles d'apparaître. Il forma ensuite les premiers hommes, mais ils lui déplurent et les transforma en pierre. Il créa alors une nouvelle humanité -quatre couples de frères et sœurs- qui était chargée de fonder un village là où s'enfoncerait le bâton en or qui leur avait été donné. Après plusieurs aventures, seul Manco Capac et Mama Ocllo parvinrent à atteindre Cuzco, où ils fondèrent la civilisation inca. Le récit que nous rapporte Juan de Betanzos correspond globalement à la description du mythe qui vient d'être faite, bien que le chroniqueur insiste particulièrement sur l'apparence vestimentaire des huit frères et sœurs lorsqu'ils sortirent de la grotte de Pacaritampu : « Salieron los hombres vestidos de ropa muy fina bordada de oro, con bolsas llenas de hondas de niervos, y en las manos una vara de oro. La mujeres igual vestidas llevaban chumbis y tupus [...] »¹⁰². On peut voir ici comment, dans la construction de la relation entre textile et mythe, les tissus sont directement intégrés dans le mythe. Derrière cette insistance sur la qualité des vêtements que portaient les ancêtres des Incas (« ropa muy fina bordada de oro »), se cache l'idée selon laquelle les connaissances textiles constituaient un élément représentatif de la culture et de l'identité inca. Ces hommes et ces femmes sont envoyés par Viracocha pour créer une civilisation, et vont enseigner aux hommes les fondements de la culture inca. L'art textile est considéré comme une caractéristique identitaire, qui doit être intégré dans les récits mythiques de la naissance de l'empire. Garcilaso fait également mention de l'enseignement de l'art du tissage dans son chapitre consacré à la fondation de Cuzco :

¹⁰¹ Les discours des chroniqueurs, qui décrivent la société inca et son histoire, illustrent bien comment le passé des Incas se mêlait aux légendes et aux mythes originels. Felipe Guamán Poma de Ayala par exemple, dans son chapitre consacré à l'histoire de la dynastie inca, explique comment les premiers Incas sortirent de la grotte de Pacari Tampo et inclut les prédécesseurs des Incas (les seigneurs préincas) dans le récit mythique. Felipe Guamán Poma de Ayala, *op. cit.*, § 80-119.

¹⁰² Juan de Betanzos, "Suma y Narración de los Incas", *Crónicas peruanas de interés indígena*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Edición Gráficas Norte, 1968 [1552], Cap. III, p. 11,.

Juntamente, poblando la Ciudad, enseñaba nuestro Inca a los indios Varones los oficios pertenecientes al Varón, como romper, y cultivar la tierra, y sembrar las mieses, semillas, y legumbres, que les mostró, que eran de comer, y provechosas; para lo qual les enseñó a hacer arados, y los demás instrumentos necesarios, y les dio orden, y manera, como sacasen acequías de los arroyos, que corren en este Valle del Cozco, hasta enseñarles el calçado que traemos. Por otra parte la Reyna industriaba a las Indias, en los oficios mugeriles, a hilar, y tejer algodón, y lana, y hacer de vestir para sí, y para sus maridos, e hijos; deciales como avían de hacer los demás oficios del servicio de casa¹⁰³.

La présence des textiles dans le mythe de l'origine primordiale indique d'autre part le caractère originel qu'incarne le textile : il est indissociable de l'idée de la genèse du monde. Si le textile fixe l'histoire et la mémoire de la communauté, il matérialise également l'origine des hommes et la construction du monde : le tissage symbolise la création parce que tisser, c'est construire au fur et à mesure quelque chose qui n'existait pas avant. La chaîne et la trame sont les éléments séparés qui attendent, comme les éléments cosmiques, la création divine -reproduite dans l'acte de tissage- pour pouvoir donner naissance au textile, au monde.

Parfois, chez les Incas, la symbolique originelle du tissu était matériellement exprimée dans la *huaca*. Il arrivait que ces « entités divines » prennent forme sous l'apparence d'un textile, lorsqu'une communauté quittait son lieu d'origine pour peupler un territoire récemment annexé (les indiens assujettis à la *mitma*). S'il lui était impossible d'extraire sa *huaca* de la nature pour l'emporter avec elle, elle était contrainte d'en prélever un « fragment » (dans le cas où il s'agissait d'une rivière par exemple, elle conservait un peu de son eau dans une fiole), ou bien, le cas échéant, d'emporter un objet qui incarnerait symboliquement la *huaca*. Le chroniqueur Cristóbal de Albornoz indique à ce propos :

Hay otros géneros de guacas, en estos indios mitimas quel inga pasó de unas tierras a otras, de mucha importancia e que más disimuladas tienen que son alguna pieça de vestidura que su guaca pacarisca tenía en sus tierras, la qual pieça les entregava el sacerdote o camayo de la dicha guaca en su tierra, encargándoles no se les olvidase el nombre de su descendencia e que en el propio orden que en sus tierras mochavan y reverenciava(n) a su pacarisca criadora, ansi lo hiziese(n), sacando en sus bailes y taquies generales aquella pieça de vestidura de su guaca. Guardan estas pieças con mucho cuidado e les tienen dados servicios y haciendas.¹⁰⁴

¹⁰³ Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro I, Cap. XVI. p. 141.

¹⁰⁴ Cristóbal de Albornoz, *op. cit.*, p. 21.

La pièce de tissu devient alors la *huaca pacarisca* : le textile devient la *huaca* originelle, renfermant en lui l'histoire mythique de l'origine primordiale de la communauté.

On retrouve d'ailleurs dans des manuscrits attribués au jésuite Blas Valera¹⁰⁵ la description d'un rituel inca, la *urupyachana*, qui illustre bien la symbolique originelle conservée par le tissu. Ce rituel consiste à détisser fil à fil une étoffe ancienne, confectionnée par les ancêtres, pour réaliser une nouvelle pièce. Ce processus de « retissage », hautement symbolique, implique une projection du tisserand dans le passé, dans l'histoire de ses ancêtres et l'origine de son peuple, établissant une sorte de contact spirituel avec ses aïeux pour retisser l'Histoire.

¹⁰⁵ Il s'agit de deux manuscrits secrets (*Historia et Rudimenta*, et *Exsul Inmeritus*) qui auraient été rédigés au XVI^{ème} et XVII^{ème} siècle par un groupe de jésuites réuni autour de Blas Valera, publiés et analysés par Laura Laurencich Minelli (Laura Laurencich Minelli, *Exsul Inmeritus Blas Valera Populo Suo et Historia et Rudimenta, Indios, Gestuiti e spagnoli in due documenti segreti sul Peru del XVII secolo*, Biblioteca di Scienze Umane, Bologna, CLUEB, 2005). Ces documents, appelés « documents Miccinelli » en raison du nom de leur propriétaire (Clara Miccinelli), ont été mis au jour en 1958 par les hasards d'un héritage familial. Ces deux manuscrits proposent une Histoire de la conquête du Pérou qui contraste avec les versions officiellement admises, contestent l'Histoire imposée par l'Autorité et revendiquent la véritable valeur de la culture autochtone péruvienne. Ces documents auraient été écrits pour laisser une trace de la culture indigène et dénoncer l'obstination destructrice des conquistadores espagnols. *Exsul Inmeritus*, daté de 1618, aurait été écrit uniquement de la main de Blas Valera, en latin et en quechua. Ouvrage collectif, *Historia et Rudimenta*, aurait été commencé par Cumis en 1637, et terminé par Illanes en 1737; il est écrit en latin et parfois codé, et les auteurs ne signent que par leurs initiales : JAC (Joan Antonio Cumis), JAO (Joan Anello Oliva) et PI (Pedro de Illanes).

Selon Laura Laurencich Minelli, si la censure n'a pas réussi à faire disparaître ces témoignages, c'est parce qu'ils étaient destinés à rester secrets et ne devaient pas être diffusés; ils seraient donc demeurés dans l'ombre jusqu'en 1998, date à laquelle la propriétaire les a présentés à la communauté scientifique. Ces documents font cependant l'objet d'une vive polémique : l'accumulation d'autant de contestations et de dénonciations dans ces seuls manuscrits a suscité de nombreuses questions de la part des spécialistes quant à leur authenticité (revendication de l'écriture andine, paternité de la *Nueva Corónica* de Felipe Guamán Poma de Ayala -qui aurait été écrite par Blas Valera et ses confrères-, vol des *Comentarios Reales* à Valera par Inca Garcilaso de la Vega, destruction du peuple inca par les Espagnols, censure menée conjointement par l'Eglise et la Couronne espagnole). Il faut dire qu'ils remettent en question de nombreux points considérés comme « acquis » sur l'Histoire du Pérou, tirés des discours des chroniqueurs officiels (Felipe Guamán Poma de Ayala et Garcilaso Inca de la Vega). Les nombreuses analyses effectuées -support papier, encres et couleurs, C14, graphie et paléographie- ainsi que les sources croisées qui font état de l'existence de ces documents contestataires (deux lettres du XVII^{ème} siècle, conservées respectivement dans les Archives de la Société de Jésus et dans les Archives Publiques de Rome) semblent pourtant confirmer qu'il s'agit de véritables manuscrits de l'époque.

Inscrits dans une idéologie politique contestataire visant à reconsidérer la valeur de la culture indienne et à condamner les objectifs et les méthodes de la colonisation, il est très probable que ces documents relèvent d'une imposture de l'époque menée par un groupe de défenseurs de la culture indienne. Si les faits qui y sont exposés sont probablement faux, certains éléments de la culture indienne décrits par les auteurs -concernant notamment la symbolique du tissage et la valeur de l'iconographie- trouvent cependant des correspondances dans les descriptions d'autres chroniqueurs et dans les travaux actuels sur la tradition textile andine. Semblant donc appartenir à la tradition indienne, ces éléments méritent, à notre sens, d'être considérés.

[...] era necesario imitar a la araña realizando unos quipus con las telas de los pueblos traspasados y sometidos por los Incas. [...] Por ejemplo, un quipucamayoc tomaba una tela antigua, la deshilaba con cuidado. [...] De esta manera, como la araña atrapa la mosca, en el quipu obtenido así, se podía capturar varias veces al espíritu de los pueblos más antiguos. [...]. Este ritual, llamado *urupyachana* ...¹⁰⁶

Comme une araignée qui tisse sa toile, le tisserand retisse l'Histoire et se réapproprie son passé, « capturant » l'esprit de ses ancêtres. La référence à l'araignée est également symbolique ; animal originel chez de nombreuses cultures du monde, elle est considérée ici comme la divinité du tissage et évoquait la création divine à partir du néant. Lors de la cérémonie *urupyachana*, « el rito de la capacidad textil de la araña »¹⁰⁷, Uru, l'Araignée sacrée, connectait le tisserand à ses racines sacrées. On voit bien ici à quel point le tissu était lié à l'Histoire mythique et à l'origine du monde.

Si, étant imprégnés d'une forte symbolique reliée à l'Histoire mythique, les textiles jouaient un rôle primordial dans la construction et la diffusion de la mémoire, ils bénéficiaient également d'une place de choix dans la croyance populaire. Parallèlement au culte imposé par l'état –celui des grandes divinités précédemment évoquées- existait une série de croyances, de rituels traditionnels, qui faisaient intervenir les éléments textiles, reconnus pour leurs pouvoirs magiques. Ainsi, lors de la réalisation d'une étoffe, les opérations de filage et de tissage pouvaient être accompagnées de paroles magiques, destinées à porter chance et protéger la personne qui porterait le vêtement. Le message magique était tissé au fur et à mesure que les fils de chaîne et de trame s'entremêlaient, transformant ainsi le tissu en véritable talisman. Il arrivait également que les pouvoirs magiques des textiles servent à confectionner des sortilèges malfaisants. Par exemple, les troupes de l'armée inca croyaient fermement que le pouvoir des tissus pouvait porter préjudice et même causer la mort de leurs adversaires. Felipe Guamán Poma de Ayala indique dans la *Nueva Corónica* que les Incas, lors des combats, installaient des fils ensorcelés, tendus au raz du sol, là où les ennemis devaient passer ; en rompant les dits fils, les sorts étaient délivrés et s'abattaient sur la personne qui avait brisé le cordon de laine, alors condamnée à mourir¹⁰⁸. Lors de ces mêmes batailles, il arrivait que l'on s'empare des vêtements des adversaires pour habiller des figurines qui, suspendues aux arbres ou aux maisons, symbolisaient la pendaison et devaient provoquer la mort des ennemis. Ce rite de

¹⁰⁶ Laura Laurencich Minelli, *op. cit.*, "Exsul Immeritus Blas Valera Populo Suo", Addendum II, p. 394.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 395. En quechua, « Uru » signifie « araignée », et « yachana », « connaissance ». Diccionario Quechua-Español, *op. cit.*

¹⁰⁸ Felipe Guamán Poma de Ayala, *op. cit.*, §277.

sorcellerie était également pratiqué dans l'environnement familial ; dans ce cas, on allait même jusqu'à brûler la statuette, enveloppée de tissu, pour mettre fin à la vie de son rival¹⁰⁹. Cet ensorcellement est tout à fait représentatif du pouvoir métaphysique du textile : non seulement le tissu était empreint d'une fonction magique, mais il matérialisait la personne qui devait recevoir le maléfice. Le tissu « devient » la personne, il « est » la personne. La nature vivante du textile est tout à fait caractéristique de la culture andine. Aujourd'hui encore, chez certaines communautés aymaras, on associe l'acte du tissage à l'enfantement : tisser, c'est « enfanter » une étoffe¹¹⁰. A l'époque préhispanique, le textile possédait aussi un aspect vital, plutôt relié à la notion de renaissance, de résurrection, et lorsque l'on intégrait des cheveux des défunts parmi les fibres habituelles, il s'agissait effectivement d'insérer dans le tissu une part de l'esprit du mort ; au fur et à mesure que le textile se construisait, les fils s'entrecroisaient pour redonner vie au défunt. Le rituel de l'*urupyachana* évoque tout à fait le pouvoir de résurrection du tissu : en retissant l'étoffe, on ressuscite l'Histoire et on fait renaître l'esprit des ancêtres. Denise Y. Arnold propose une théorie tout à fait intéressante lorsqu'elle établit une analogie entre le tissage d'une étoffe et le tressage des cheveux¹¹¹. Le tressage est une technique de tissage très répandue dans les Andes, qui servait notamment à confectionner les *llauto* des hommes; il était investi d'une fonction particulière puisque, selon l'auteur, il était considéré comme une forme de protection contre les forces diaboliques ; on tressait les cheveux des défunts pour qu'ils affrontent les forces des ténèbres avec courage, mais aussi ceux des guerriers pour leur épargner d'éventuelles blessures et les préserver des maléfices. Alors, ce glissement entre tissage et tressage (on tresse le tissu, on tisse les cheveux), ne devrait-il pas être considéré comme une « textualisation » de la personne et une « personnalisation » du tissu ?

Tout comme dans les croyances et les traditions populaires, les textiles occupaient une place de choix dans le culte « officiel » -celui imposé par l'état- et faisaient l'objet d'une grande considération. Si, d'un côté, les tissus assumaient un rôle prépondérant dans l'aspect vestimentaire des professionnels de la croyance¹¹², ils remplissaient également une

¹⁰⁹ Fray Martín de Murúa, *op. cit.*, Libro I, Cap. LXVIII et Libro II, Cap. XXXV, p.129 et 124.

¹¹⁰ Denise Y. Arnold, "« Convertirse en persona » el tejido : la terminología aymara de un cuerpo textil", *op.cit.*, pp. 9-28.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 19.

¹¹² Les prêtres possédaient différents « uniformes » selon la divinité qu'ils servaient, le temple dans lequel ils étaient affectés ou la cérémonie qu'ils célébraient. Les cérémonies étaient l'occasion pour les officiants de revêtir les plus belles parures et les accessoires les plus spectaculaires : ailes de condor, peaux de félins (Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro VI, Cap. XX, p. 351).

fonction importante sur le plan spirituel. Les chroniqueurs nous rapportent qu'à l'époque inca, les anciens péruviens avaient coutume de réaliser des statues à l'effigie de leurs divinités, qui étaient soigneusement conservées dans les temples ou les lieux sacrés. Ces « idoles » faisaient l'objet de toutes les attentions car, pour les Incas, il ne s'agissait pas de simples statuettes inertes, bien au contraire ; elles incarnaient la divinité elle-même et constituaient une entité sacrée qu'il fallait vénérer et honorer comme il se doit. Elles disposaient donc d'une suite de serviteurs qui étaient chargés de prendre soin d'elles, de maintenir le temple en état, de leur déposer les offrandes qui leur avaient été apportées et même, parfois, on organisait des processions en leur honneur lors de dates clés du calendrier rituel. Dans cette société où les textiles luxueux étaient synonymes de prestige et de majesté, il était tout à fait naturel de couvrir ces idoles des étoffes les plus somptueuses, finement ouvragées, ornées de plumes et de fils d'or. Nombreux sont les chroniqueurs qui décrivent ces idoles emmaillotées dans des vêtements. Bernabé Cobo indique à propos des statues du soleil :

Item, había en el mismo templo otras tres estatuas del sol, las cuales eran hechas de unas mantas muy gruesas y tupidas, de manera que se tenían sin artificio. Tenía cada una en la cabeza un llauto hecho de trenzas de lana gruesa y muy tejida, en forma de mitra, salvo que todo era cerrado, y unas orejeras muy grandes como las traían los Incas.¹¹³

Revêtir les statuette des divinités avait certainement pour but de « personnifier » ces idoles figées, de les animer, grâce à la dynamique vitale du tissu. De l'autre côté, la symbolique mythique du textile venait renforcer la dimension originelle de la divinité.

Mais la communauté religieuse inca était une grande consommatrice de textiles, dont les étoffes des idoles ne constituaient qu'une infime partie. Présents de valeur inégalée ou protection magique, les textiles étaient brûlés durant les sacrifices ou offerts aux divinités ; ils constituaient l'offrande favorite, avec laquelle seuls les camélidés et les sacrifices humains pouvaient rivaliser. Les cultures préhispaniques ont toujours considéré les étoffes comme l'un des présents les plus appréciés, aux côtés des sacrifices d'animaux (camélidés, oiseaux, cochons d'inde) et parfois même d'êtres humains¹¹⁴. On accompagnait ces « grandes » offrandes par de la coca, du maïs, des plumes et des

¹¹³ Bernabé Cobo, *op. cit.*, Libro XIII, Cap. V, p. 153.

¹¹⁴ Les rituels de sacrifices humains ont longtemps été décrits par les chroniqueurs espagnols, considérés comme une caractéristique de la barbarie des sauvages américains. Pour Murúa, cependant, les Incas n'ont pas été aussi sanguinaires que les hommes préhispaniques du Mexique, et l'on sacrifiait des hommes uniquement en période de grandes crises (sécheresse ou d'épidémie). Murúa, *op. cit.*, Libro II, Cap. XXVII, p. 103.

coquillages (particulièrement le *mullu*, ou spondylus), des figurines d'or ou d'argent, le tout soigneusement disposé dans des petits carrés de tissu décoré, sorte de napperon rituel, appelé *inkuña*. Garcilaso indique qu'il n'existait pas d'offrandes plus appréciées que les tissus fins, et que rares étaient les cérémonies importantes qui n'incluaient pas de sacrifices de textiles.

Sacrificaban conejos caseros y todas las aves que eran de comer y sebo a solas, y todas las mieses y legumbres, hasta la yerba de coca, y ropa de vestir de la muy fina, todo lo cual quemaban en lugar de un incienso y lo ofrecían en hacimiento de gracias de que lo hubiese criado el Sol para sustento de los hombres.¹¹⁵

Nombreux sont les passages dans les chroniques du XVI^{ème} siècle où l'on décrit les cérémonies et les sacrifices des Incas. A titre d'exemple, Betanzos indique qu'au mois de septembre se célébrait la fête *Purrappucquiu*, lors de laquelle on jetait des textiles dans une rivière, avant d'y sacrifier quelques moutons et brebis (certainement des camélidés)¹¹⁶. Cobo déclare également que lors de la fête du mois de décembre on immolait dix lamas et on brûlait dix étoffes de toiles blanches et rouges finement ouvragées, en l'honneur du Soleil, du Tonnerre, de Viracocha et de Pachamama¹¹⁷. Les tissus constituaient également un présent de choix lors des étapes qui marquaient le cycle de la vie : naissance, rite de passage à l'âge adulte, mariage, mort. Il existait dans la capitale inca une cérémonie hautement officielle qui marquait le passage à l'âge adulte des jeunes hommes de lignée impériale. Lors de cette fête qui durait près d'un mois, les garçons recevaient de nombreux vêtements confectionnés par leur famille (*panaca*). L'usage symbolique des textiles avait non seulement pour but de marquer la transition du jeune homme à l'âge adulte, mais réaffirmait les liens de parenté -reconnaissant le jeune homme comme membre de la dynastie inca- et évoquait surtout l'histoire légendaire des *panaca* et de la famille impériale¹¹⁸.

Les textiles constituaient donc aussi un élément fondamental dans la célébration des rituels, et l'administration inca a dû élaborer un système pour organiser efficacement l'activité textile et la gestion de la production, de façon à pouvoir faire face à la forte demande de tissus. De la même façon qu'il existait des vierges choisies (les *aclla*) pour tisser les vêtements de l'Inca, on désignait des femmes « cuyo oficio era tejer ropa para los

¹¹⁵ Garcilaso Inca de la Vega, *op. cit.*, Libro II. Cap. VIII., p. 186.

¹¹⁶ Juan de Betanzos, *op. cit.*, Cap. XV, p. 45.

¹¹⁷ Cobo, *op. cit.*, Libro XIII, Cap. XXVI, p. 229.

¹¹⁸ Juan de Betanzos, *op. cit.*, Cap. XIV, p. 40.

sacrificios »¹¹⁹. Recluses dans les temples, elles consacraient leur temps à confectionner les vêtements impériaux, les étoffes des idoles et les tissus qui devaient être sacrifiés lors des cérémonies : « El principal ejercicio que las mugeres del sol hacían, era hilar y tejer y hacer todo lo que el Inca traía sobre su persona, de vestido y tocado, y también para la Coya, su mujer legítima. Labraban asimismo toda la ropa finísima que ofrecían al sol en sus sacrificios »¹²⁰. D'autre part, l'état inca avait mis en place un système « d'impôts textiles » pour assurer une partie des besoins de tissus : les sujets de l'empire étaient dans l'obligation de fournir un certain nombre de tissus dans l'année. Ce système permettait de constituer les stocks dans lesquels il suffisait de puiser lors des cérémonies, bien que la majorité des offrandes textiles provenait des entrepôts religieux. Cette énorme quantité de tissus était conservée dans des dépôts qui jalonnaient tout l'empire, et la société toute entière se dévouait à la confection des étoffes sacrées qui étaient destinées à être offertes aux dieux. Les Espagnols partagèrent leur étonnement et leur admiration lorsqu'ils découvrirent l'immense quantité de tissus que les Incas conservaient :

Contaré agora de lo que en este Cuzco había cuando en él entramos, que eran tantos los depósitos que había de ropas muy delicadas y de otras mas bastas, depósitos de escaños, de comidas, de coca; [...] había tanto de ello en hilado, en hilo delgado, muy compuesto alrededor de unos corazones de maguey; hechos trozos de mas de un palmo, metido en unas petacas; de esta pluma hacían vestidos que ponía espanto donde se podía haber tanta cantidad de este tornasol. [...] No podré decir los depósitos que vide de ropas y de todos géneros de ropas y vestidos que en este reino se hacían y usaban, que faltaba tiempo para vello y entendimiento para comprender tanta cosa.¹²¹

John Murra, spécialiste de la culture inca et notamment de leurs textiles, n'hésite pas à qualifier « d'obsession » l'attitude des Incas vis-à-vis des tissus¹²². Des centaines de dépôts emplis de laine, de coton, d'étoffes et de vêtements étaient répartis dans tout l'empire, constituant un stock colossal non seulement pour assurer les besoins de l'année, mais également pour pallier d'éventuels cas de pénurie. Les tissus faisaient donc partie des besoins vitaux des Incas, qui construisaient des « greniers » à textiles comme on s'attache d'ordinaire à bâtir des greniers à grains.

¹¹⁹ Murúa, *op. cit.*, Libro II, Cap. XXI, p. 84.

¹²⁰ Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro IV, Cap. II, p. 276.

¹²¹ Pedro Pizarro, "Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú, y del gobierno y orden que los naturales tenían, y tesoros que en ella se hallaron, y de las demás cosas que en el han sucedido hasta el día de la fecha. Hecha por Pedro Pizarro, conquistador y poblador destos dichos reinos y vecino de la ciudad de Arequipa", *Relación del descubrimiento y de las cosas del Perú por Pedro Pizarro*, Biblioteca de Autores españoles, Madrid, Edición Gráficas Norte, 1965 [1571], pp. 168-250, p. 195.

¹²² John Murra, "La función del Tejido en varios contextos sociales en el Estado Inca", *op. cit.*, p. 224.

2.2.3. Textiles et ritualité funéraire

La notion de mort dans les Andes est donc totalement différente de la conception occidentale car elle s'inscrit dans une vision plus ample qui concerne le monde en général, régi par le *Pachakuti*. Principe de destruction-reconstruction, le *Pachakuti* détruit périodiquement l'univers et l'humanité pour qu'un nouveau monde et de nouveaux hommes puissent naître, chaque création d'un nouvel univers étant provisoire et chaque humanité transitoire. Le schéma temporel cyclique naissance-mort-renaissance s'applique à tous les êtres soumis aux cycles de la vie : hommes, animaux, végétaux. Dans ce schéma, le culte des défunts est tout à fait central ; si matériellement le corps n'était plus en vie, l'âme survivait et investissait un autre lieu, une autre personne, sorte de résurrection considérée comme une véritable renaissance, inscrite dans le principe du *Pachakuti*. Et si d'un côté, on vénérât les corps des défunts parce qu'ils incarnaient l'histoire de la communauté et l'origine mythique, il fallait également préserver leur dépouille et veiller à ce qu'elle ne soit pas dégradée pour que les morts puissent renaître. Un soin particulier était donc apporté dans la conservation des corps des défunts, qu'ils appartiennent à l'élite de la société ou bien au peuple commun. Si l'on parle aujourd'hui de « momies » péruviennes, les procédés qui étaient employés pour la préservation des dépouilles ont peu de choses en commun avec la préparation des momies égyptiennes. Les corps étaient rarement traités et les viscères étaient généralement conservés. Il s'agissait plutôt de placer les défunts en position fœtale, les genoux remontés sous le menton, les membres supérieurs et inférieurs parfois attachés pour maintenir la posture (annexe 12); les corps étaient ensuite enveloppés dans plusieurs tissus, dont l'épaisseur des couches formait ce que l'on appelle le *fardo* ou le ballot funéraire (annexe 13). Qu'il s'agisse de sépultures impériales ou communes, les textiles accompagnaient systématiquement les défunts. Les tissus qui servaient à envelopper les corps étaient pour la plupart des étoffes qui n'avaient jamais été portées ; cette tradition n'était pas propre aux Incas, et s'est en réalité perpétuée depuis des milliers d'années : le peuple de la culture Paracas confectionnait des tissus spécialement pour l'usage funéraire, dont certains pouvaient atteindre des dizaines de mètres. On consacrait donc des heures entières au tissage des textiles des défunts, les peuples anciens dédiant une partie de leur vie à la préparation de leur mort.

La position fœtale rappelle inévitablement l'idée de naissance (ou renaissance ici), et la position de l'enfant dans le ventre de la mère ; inhumer le défunt dans des puits souterrains, des grottes ou des cavités de falaises signifiait symboliquement remettre le corps du mort dans le ventre de la Pachamama, la Terre-Mère, pour qu'elle lui donne vie à nouveau. Les textiles qui servaient à emmailloter le défunt étaient plus ou moins ouvragés selon l'appartenance sociale du mort, mais d'une façon ou d'une autre, ils accompagnaient toujours les défunts. Ceci illustre bien l'importance que les préhispaniques des Andes attribuaient aux textiles dans la vie de l'au-delà. Les types de tombes variaient selon la position sociale du défunt. La présence de plusieurs corps dans une tombe, sans dépôts de riches offrandes qui pourraient indiquer qu'il s'agissait d'un défunt noble accompagné de ses serviteurs, suggère que certaines tombes devaient être des caveaux familiaux. Les petites gens étaient donc certainement inhumées dans des tombes collectives qui pouvaient prendre différentes formes : un puits en terre tapissé de pierres et recouvert par une grosse roche, des niches funéraires accrochées à la falaise, ou encore des tours funéraires (*chullpa*, annexe 14), construites en pierres sèches, qui se confondaient avec le paysage.

Les tombes impériales devaient être très différentes des sépultures collectives. Malheureusement, aucune tombe d'Inca n'a été conservée et rares sont les descriptions des chroniqueurs à ce sujet, certainement parce qu'elles avaient été pillées depuis longtemps déjà. Le chroniqueur anonyme de *Las Costumbres antiguas del Perú* indique cependant que les sépultures des rois ressemblaient d'avantage à des maisons, voire des temples, constituées de plusieurs pièces destinées les unes à conserver les corps des défunts, les autres aux dépôts d'offrandes¹²³. Élevés au rang de divinités, il n'est pas étonnant que les Incas aient été vénérés comme les dieux les plus importants, et qu'on leur ait construit de véritables « palais de la mort ». D'autres chroniqueurs affirment que le successeur de l'Inca n'héritait pas des biens de son prédécesseur : les vêtements, la vaisselle d'or et d'argent, les serviteurs et les épouses devaient accompagner le défunt dans sa vie de l'au-delà¹²⁴. Pedro de Pizarro indique que « Estos señores tenían por ley y costumbre que el señor que de ellos moría le embalsamaban y le tenían envuelto en muchas ropas delgadas, y a estos señores les dejaban todo el servicio que había tenido en vida para que les sirviese

¹²³ Anónimo, *op. cit.* p. 157.

¹²⁴ Fray Martín de Murúa, *op. cit.*, Libro II, Cap. XXV, p. 98; José de Acosta, *op. cit.*, Libro V, Cap. XX, p. 306; Pedro Cieza de León, *La Crónica del Perú*, Editora Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1945 [1553], Cap. XLVIII, p. 154.

en muerte a estos bultos como si estuvieran vivos [...]»¹²⁵. Le corps de l’Inca était donc conservé avec la totalité de sa garde-robe qui, en plus de représenter un bien inaliénable, symbolisait surtout le prestige, la fonction politique et l’ascendance divine du propriétaire. La vie dans l’au-delà ne pouvait être envisagée sans la présence de ces attributs fondamentaux. Pour qu’il puisse poursuivre une vie conforme à son rang, on sacrifiait également les épouses et les serviteurs qui l’avaient accompagné lors de sa vie terrestre. Considérée comme l’une des cérémonies les plus importantes, la mort de l’Inca était célébrée en grandes pompes et impliquait de nombreuses offrandes et sacrifices : camélidés, or, enfants, et textiles étaient brûlés à cette occasion. Les fouilles archéologiques et les collections muséales soulignent également l’importance des textiles dans les sépultures communes. Il semblerait que les préhispaniques choisissent avec soin les modèles d’étoffes qu’ils confectionnaient pour envelopper leurs défunts, comme s’il fallait à tout prix revêtir ses plus beaux atours pour rejoindre l’au-delà. Selon Ann Gayton, il est fort probable que le soin apporté aux textiles funéraires reflète la splendeur du monde de l’au-delà dans la conception andine de l’époque :

Una suposición común es que el atuendo funerario era superior o diferente al de uso diario, lo que es difícil probar. Ciertamente, la vestimenta elegante se hacía únicamente con fines funerarios. No obstante, la concepción peruana de un espléndido mundo de ultratumba seguramente no es sino el reflejo de los valores culturales conocidos y experimentados. El atavío ostentoso [era] de algún modo “más durable que la vida”¹²⁶.

La présence des textiles était donc fondamentale dans les rituels funéraires, sous la forme d’offrandes ou de sacrifices : on revenait régulièrement déposer quelques offrandes de nourriture, de boisson et de vêtements sur la sépulture du défunt, et il arrivait parfois que l’on brûle une partie des vêtements du mort, aux côtés du corps, comme s’il s’agissait d’encens. Dans cette ritualité funéraire, il existait à l’époque inca un autre rituel auquel peu de chroniqueurs font référence, qui néanmoins est tout à fait représentatif du pouvoir du tissu dans la « renaissance » des défunts. Tout comme certaines communautés contemporaines malgaches ou aborigènes, il semblerait que certaines familles incas pratiquaient ce que l’on appelle le « relèvement des morts » : périodiquement, on exhumait les dépouilles des ancêtres pour renouveler les tissus dans lesquels ils étaient conservés.

¹²⁵ Pizarro, *op. cit.*, p. 182. Pizarro ajoute également que le corps de l’Inca disposait d’une suite de serviteurs qui veillaient au confort du défunt, lui apportant à boire et à manger lorsqu’il avait faim. Il raconte d’ailleurs comment, alors qu’on l’invita à rencontrer et converser avec un Inca important, il se retrouva face à une momie qui parlait par le biais de ses serviteurs.

¹²⁶ Ann Gayton, *op. cit.*, p. 286.

Felipe Guamán Poma de Ayala, dans son chapitre consacré au calendrier régissant les activités des Incas, explique que le mois de novembre était l'époque à laquelle ils avaient coutume de s'occuper de leurs défunts. Il indique à ce sujet :

[...] sacan los defuntos de sus bóbedas que llaman *pucullo* y le dan de comer y de ueuer y le bisten de sus bestidos rricos y le ponen plumas en la cauesa y cantan y dansan con ellos. Y le pone en unas andas y andan con ellas en casa en casa y por las calles y por la plasa y después tornan a metella en sus *pucullos*, dándole sus comidas y bagilla al prencipal, de plata y de oro y al pobre, de barro. Y le dan sus carneros y ropa y lo entierra con ellas y gasta en esta fiesta muy mucho.¹²⁷

La concordance des dates de la fête des morts européenne et inca est-elle le fruit du hasard, ou bien est-elle issue de l'influence de la culture occidentale sur les témoignages de Felipe Guamán Poma de Ayala? Nous ne le saurons probablement jamais. Ce qu'il faut retenir ici c'est le rôle des textiles dans cette « procession » mortuaire : il ne s'agit pas uniquement de sortir les *mallqui* pour les faire danser et les exhiber, mais bien de renouveler leurs offrandes et de changer leurs étoffes. Le seul acte de l'exhumation est à lui seul empli de symbole, puisqu'il s'agit de faire revenir le défunt dans le monde des vivants, et donc de le ressusciter ou le faire renaître. D'ailleurs, Francisco de Ávila ajoutera « [qu'] à certains, ils changent le vêtement à chaque lune décroissante et à chaque nouvelle lune »¹²⁸. La lune, Quilla, symbole de fécondité intrinsèquement liée à la Pachamama, déterminait les phases de croissances et de décroissances, et régulaient les cycles de la vie et de la mort. L'idée de la re-naissance était également fondamentalement marquée par le renouvellement des textiles funéraires, qui devaient symboliser le commencement d'un nouveau cycle de vie.

¹²⁷ Felipe Guamán Poma de Ayala, op. cit. § 257-259.

¹²⁸ Cité par Pierre Duviols, dans *La lutte contre les religions autochtones dans le Pérou colonial – « l'extirpation de l'idolâtrie »*, Lima, Institut français d'études andines Paris, diffusion Éditions Ophrys, 1971, p. 253. Dioses y Hombre del Huarochirí, Ed. Bilingue. Narración quechua recogida por Francisco de Avila [1598?], traducción José Maria Arguedas, Estudio Bibliografico, Pierre Duviols, F.I.P.H.P., Lima, 1966, p. 57.

Première partie

Chapitre 3.

*Les tissus et les « instruments textiles » à l'époque inca :
des supports pour l'écriture et la mémoire*

Omniprésents dans la vie des anciens péruviens et particulièrement dans la société inca, les textiles ont été utilisés sous différentes formes et dans divers domaines : les vêtements, servant d'abord à dissimuler la nudité et à se protéger du froid, permettaient à la population andine de distinguer le statut social et l'origine ethnique, les étoffes pieusement confectionnés par les *aclla* venaient honorer les dieux et entraient dans la catégorie des offrandes les plus appréciées, et les textiles funéraires, qui enveloppaient la dépouille mortuaire, accompagnaient le défunt dans sa seconde vie. Au-delà de ces différents usages, les textiles ont semble-t-il joué un rôle important dans la communication visuelle, comme le démontrent les travaux consacrés à l'iconographie des tissus qui ne cessent d'émerger depuis les années 1970. Les motifs qui recouvrent les étoffes sont considérés par certains chercheurs comme des signes composant un système de communication élaboré, faisant des textiles de véritables supports pour « l'écriture ». Dans cette partie consacrée à la relation entre textiles et écriture dans les Andes préhispaniques et plus précisément dans la société inca, il nous a semblé important d'inclure aux côtés des tissus un instrument de grande valeur dans l'administration du Tahuantinsuyu : le *quipu*. Bien qu'il ne présente pas les caractéristiques traditionnelles des tissus -un réseau de fils entrecroisés-, cet « instrument textile » partage la même composition que les tissus, puisqu'il est constitué de cordons de laine ou de coton ayant subi la même préparation que les fils destinés à confectionner les étoffes (filage, et parfois teinture). Il faut effectivement établir un parallèle entre ces cordelettes, dont les nœuds composent le système permettant de fixer et de communiquer des données, et certains tissus andins préhispaniques dont l'iconographie semble fonctionner comme un véritable système de communication graphique. *Quipu* et iconographie textile constitueraient donc deux systèmes de communication, deux procédés « narratifs » basés sur un système de signes, l'un tridimensionnel, l'autre iconographique.

3.1. Textiles et écriture préhispanique

3.1.1. La présumée absence d'écriture dans la société inca

Les spécialistes des Andes préhispaniques ont pendant longtemps démontré très peu d'intérêt pour l'écriture andine, considérant que les peuples autochtones n'avaient pas développé de système de « communication graphique », autre que les *quipu*. Pendant de nombreuses années on a donc réaffirmé ce que la plupart des chroniqueurs espagnols du XVI^{ème} et du XVII^{ème} siècle avaient exposé dans leurs discours : les « indigènes » des Andes ne possédaient pas d'écriture. Et l'idée ne pouvait pas être remise en question, puisqu'elle découlait d'une logique imparable : l'écriture andine n'existait pas parce qu'on n'en avait pas trouvé la trace. Il existe donc dans les chroniques des paragraphes entiers dans lesquels les auteurs affirment que ces hommes ne sont pas parvenus à « inventer » l'écriture, et décrivent les divers procédés mis en œuvre pour en palier l'absence.

Les chroniqueurs indiquent tour à tour que « los indios no conocían la escritura »¹²⁹, que « no hay escritura entre los indios »¹³⁰, ou encore que « ninguna nación de indios ha descubierto la escritura en nuestros tiempos »¹³¹. Ils expliquent qu'ils se servaient du *quipu* « porque no tuvieron letras »¹³² et que les versions qu'ils proposaient de leur Histoire n'étaient jamais les mêmes « por no tener esta gente ninguna escritura ni carácter »¹³³. N'exprimant pas le moindre étonnement à ce sujet, ils ne tentent aucunement d'en chercher la raison, et concluent simplement que les indiens n'avaient pas atteint un degré de développement intellectuel suffisant pour pouvoir réussir à créer une écriture, comme le sous-entend Murúa : « [...] el uso de letras no había llegado a ellos »¹³⁴. Ils indiquent alors que le *quipu*, les techniques de mémorisation et la tradition orale sont les seuls procédés que les indiens ont réussi à élaborer pour fixer dans le temps les connaissances ancestrales. Certains avouent d'ailleurs que ces techniques représentèrent un obstacle de taille pour la reconstruction de leur Histoire, les récits des indiens étant très approximatifs, extrêmement résumés et altérés par la mythification. Acosta indique par

¹²⁹ Amancio Landin Carrasco, *Vida y Viaje de Pedro Sarmiento de Gamboa*, Imprenta Aldecoa, Burgos, Madrid, 1945, p. 63.

¹³⁰ José de Acosta, *op. cit.*, Libro I, Cap. 25, p. 62.

¹³¹ *Ibidem*, Libro VI, Cap. 4, p. 284.

¹³² Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro II, Cap. XVIII, p. 189.

¹³³ Hernando de Santillán, "Relación del origen, descendencia, política y gobierno de los Incas", *Crónicas peruanas de interés indígena*, Madrid, Edición Graficas Norte, 1968 [1563], Número Primero, p. 103.

¹³⁴ Martín de Murúa, *op. cit.*, Libro II, Cap. IV, p. 38.

exemple qu'il dut faire preuve de « [...] diligencia para entender de ellos, de qué tierras y de qué gente pasaron a la tierra en que viven [...] »¹³⁵ :

Lo que los hombres doctos afirman y escriben es que todo cuanto hay de memoria y relación de estos indios, llega a 400 años, y que todo lo de antes es pura confusión y tinieblas, sin poderse hallar cosa cierta. Y no es de maravillar faltándoles libros y escritura, en cuyo lugar aquello su tan especial cuenta de los quipucamayos, es harto y muy mucho, que pueda dar razón de 400 años.

Il faut cependant remarquer chez certains chroniqueurs l'usage de termes habituellement utilisés pour qualifier ou décrire ce qui appartient au domaine de l'écrit, conférant alors à leurs commentaires une certaine ambiguïté. Amancio Landin Carrasco, par exemple, lorsqu'il décrit le fonctionnement du *quipu* et qu'il explique ce à quoi il servait, n'hésite pas à employer des termes tels que « anotar », « libros », « escribir »¹³⁶. Acosta, de son côté, va même jusqu'à comparer l'amplitude des données codifiées par le *quipu* à la multitude de mots que notre alphabet peut composer¹³⁷. L'utilisation d'une telle comparaison est d'autant plus surprenante que, quelques pages plus haut, il avait proposé de définir ce que l'on doit entendre par « écriture » -le système syllabique, en vérité- et démontre ainsi que les indiens n'en ont pas eu l'usage¹³⁸. Quant à Cobo, il indique que les Incas se servaient des *quipu* comme de « cuadernos » ou de « libros », utilisant lui aussi un registre évoquant le domaine de l'écrit¹³⁹. Garcilaso ajoute de son côté que les *quipu* étaient conservés dans des « archivos », et parle de « relaciones » quand il se réfère aux cordelettes sur lesquelles étaient enregistrées les données¹⁴⁰. Si « archivos » renvoie assurément aux documents écrits et aux manuscrits, il faut rappeler qu'à l'époque coloniale les « relaciones » faisaient à la fois référence aux témoignages écrits des chroniqueurs, investis dans la description de la conquête et des peuples indigènes, et aux documents officiels (les *cartas de relación*) destinés à tenir informée la Couronne

¹³⁵ José de Acosta, *op. cit.*, Libro I, Cap. 25, p. 63.

¹³⁶ « [...] anotando las cosas más notables en unos cordeles –quipos–, en los que hacían nudos de distintas formas, tamaños y colores, que les servía como libros verdadero. [...] Es cosa de admiración ver las menudencias que conservan en aquestos cordelejos, de los cuales hay maestros el escribir », Amancio Landin Carrasco, *op. cit.*, p. 63.

¹³⁷ « Y en cada manajo es estos, tantos nudos y nudicos, y hilillos atados ; unos colorados, otros verdes, otros azules, otros blancos, finalmente tantas diferencias, que así como nosotros de veinte y cuatro letras guisándolas en diferentes maneras sacamos tanta infinidad de vocablos, así estos de sus nudos y colores, sacaban innumerables significaciones de cosas. », José de Acosta, *op. cit.*, Libro VI, Cap. 8, p. 291.

¹³⁸ *Ibidem*, Libro VI, Cap. 4, p. 284.

¹³⁹ « Servíales de libros o cuadernos un manajo destes quipos [...] », Bernabé Cobo, *op. cit.*, Libro XII, Cap. XXXVII, p. 143.

¹⁴⁰ « [...] sacaron de sus archivos las relaciones que tenían de sus historias y me las enviaron [...] », Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro I, Cap. XVIII, p. 147.

espagnole de l'avancement de la conquête (fondation de villes, conquêtes de territoires). Les termes employés par ces chroniqueurs sont donc tout à fait ambigus et équivoques, et contrastent avec leur affirmation de l'absence d'écriture andine.

L'ambiguïté qui émane de ces commentaires est tout à fait révélatrice de la toute relative liberté des chroniqueurs pour composer leurs récits. Chargés de décrire les hommes de ces nouvelles terres et leurs modes de vie pour démontrer la nécessité de la conquête, la Couronne n'attend pas d'eux qu'ils reconnaissent aux indiens des facultés intellectuelles qui illustreraient un certain degré de développement, et par la même qui remettrait en question la légitimité de la conquête. Ils doivent être perçus comme des êtres inférieurs, barbares, idolâtres et irraisonnables, menant une vie primitive de laquelle les Espagnols doivent les sauver en leur apportant la « civilisation ». Il n'est donc pas question de reconnaître l'existence de quelque sorte d'intelligence, dont les formes d'écriture feraient partie. Et si certains s'aventurent à admettre la complexité du *quipu* et reconnaissent implicitement, en jouant sur les mots, que cet instrument joue un rôle assez semblable à celui de l'écriture¹⁴¹, c'est pour mieux réaffirmer quelques lignes plus tard que les indiens n'en connaissaient pas l'usage. Toute la complexité des chroniques est résumée ici : comment reconstruire aujourd'hui l'Histoire des peuples préhispaniques à partir de documents écrits *par* des Espagnols, *pour* des Espagnols ? Il faut constamment recontextualiser et remettre en question ces écrits, en gardant en mémoire l'objectif premier de ces discours : proposer une version officielle de la Conquête.

Si aujourd'hui encore la définition de l'écriture est un sujet sensible, il faut replacer la question dans son contexte historique et rappeler qu'à l'époque l'Europe constituait le point de référence : l'alimentation, la façon de se vêtir, la croyance, les systèmes de gouvernance et les autres pratiques de l'Ancien Monde représentaient la « norme ». De ce fait, l'écriture ne pouvait être autre chose que le système alphabétique utilisé par les européens. Et la définition que propose Acosta illustre parfaitement cette idée : ce qui doit être considéré comme écriture, ce sont uniquement les signes graphiques qui transcrivent les signes oraux. Il s'appuie sur les théories d'Aristote qui indiquait, au début de *De l'Interprétation*, que « Les sons émis par la voix sont les symboles des états de l'âme, et

¹⁴¹ Comme par exemple Cobo : « En lugar de escritura usaban unos ramales o cordones de lana delgados [...] », *op. cit.*, Libro XII, Cap. XXXVIII, p. 143. Ou encore Garcilaso, à propos des *chasqui* qui apportent les messages : « Otros recaudos llevaban, no de palabra sino por escrito, digámoslo así, aunque hemos dicho que no tuvieron letras. », *op. cit.*, Libro VI, Cap. VII, p. 341.

les mots écrits les symboles des mots émis par la voix »¹⁴². Il existe selon Acosta trois manières de fixer graphiquement des informations : les lettres qui forment l'écriture, la peinture (les signes figuratifs) qui selon lui « [...] son los libros para los idiotas que no saben leer »¹⁴³, et les nombres qui expriment une quantité. Il affirme donc que les indiens, mais aussi les Chinois et les Japonais, ne connaissaient pas l'écriture, parce que les signes utilisés représentent des « choses » et non des mots, et servent uniquement à la mémoire. Pour que les signes soient considérés comme une écriture, il faut impérativement qu'ils soient abstraits et qu'ils transcrivent des mots. Finalement, Acosta ne fait que reprendre le débat, initié par Aristote et pourtant toujours discuté, de la définition de l'écriture, opposant ce qui est alors admis comme la véritable écriture -l'écriture alphabétique- aux diverses formes pictographiques considérées comme primitives.

Ce qui est communément entendu comme écriture, c'est ce qui sert à transcrire graphiquement la langue ; les définitions que proposent différents dictionnaires indiquent qu'il s'agit effectivement du « système de signes graphiques servant à noter un message oral afin de pouvoir le conserver et/ou le transmettre »¹⁴⁴, de la « reproduction de la parole par des lettres »¹⁴⁵ ou encore de la « représentation de la langue parlée par des signes graphiques »¹⁴⁶. Le linguiste Ferdinand de Saussure considérait, au début du XXème siècle, que l'écriture est la matérialisation graphique des formes sonores de la langue qu'il considère comme « étant le dépôt des images acoustiques et l'écriture comme la forme tangible de ces images »¹⁴⁷. Il poursuit en précisant que l'unique raison d'exister de l'écriture est de représenter la langue, dont les unités orales sont matérialisées par des unités graphiques. Il s'agit donc bien d'un système transcrivant les éléments oraux de notre langue, d'une représentation visible du langage, qui appartient à l'espace visuel et qui est destiné à fixer durablement un message.

Mais excluant toutes les formes de communication graphique qui ne transcriraient pas les unités du langage oral, cette définition est remise en question par les chercheurs qui revendiquent l'écriture comme étant l'ensemble des moyens que l'homme a élaborés pour rendre la langue visible et communicable. L'écriture, selon certains, concerne alors

¹⁴² Aristote, *De l'interprétation*, Paris, Vrin, 1994, I, 16a , p. 89.

¹⁴³ José de Acosta, *op. cit.*, Libro VI, Cap. 4, p. 284.

¹⁴⁴ Dictionnaire Larousse, Paris, Editions Larousse, 2009.

¹⁴⁵ Paul Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Monte-Carlo, Editions du Cap, 1973 (1863).

¹⁴⁶ *Dictionnaire de l'Académie Française*, Neuvième Edition, Paris, Editions Fayard, 1994.

¹⁴⁷ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally et Albert Séchehaye, Paris, Payot, 2005 [1916], p. 45.

« toutes les formes symboliques de la langue et de la pensée qui sont déployées par l'homme dans l'espace visuel »¹⁴⁸. Il ne s'agirait donc pas uniquement des représentations de la dimension sonore de la langue; elle transcrirait également des unités conceptuelles indépendantes de notre langue orale. L'écriture ne constituerait donc pas un objet d'étude réservé à la linguistique ; située à un carrefour interdisciplinaire, la recherche considérant que l'écriture ne se réduit pas à une pure description de la langue s'inscrit véritablement dans des champs d'étude aussi variés que la sémiologie, l'anthropologie ou encore la philosophie.

Lorsque nous parlons de systèmes de communication graphique, nous évoquons les systèmes de signes conventionnels (c'est-à-dire entendus par une grande partie de la communauté), motivés ou non (ayant gardé une apparence figurative telles que les icônes, ou étant très schématisés). L'évolution de l'image dans le temps prend deux chemins différents : elle suit une orientation esthétique, pour devenir ce qu'aujourd'hui nous appelons art, dont les œuvres continuent à reproduire plus ou moins fidèlement les objets du monde, ou bien s'oriente vers l'écriture, dont les signes s'éloignent peu à peu de leur forme figurative première pour parfois devenir des représentations extrêmement symboliques ou stylisées. Pour que l'on puisse considérer qu'une société a élaboré un système de communication graphique ou une écriture, il faut trois conditions : d'une part, l'existence d'une communauté reconnue comme telle (c'est-à-dire un ensemble de personnes ayant conscience d'appartenir à un même groupe), ensuite, l'usage de symboles reconnus et entendus par tous, enfin, l'existence d'un support permettant la transcription durable de ces symboles¹⁴⁹. Si la disponibilité d'un support performant est indispensable, c'est surtout l'idée de communauté et la conventionnalisation des signes qui permettra à l'écriture d'être ce qu'elle est. Le partage et la transmission d'idées, de mots ou de concepts (le sens du signe, en somme) résident dans ce consensus social, qui rend possible la communication symbolique parce qu'il permet le processus d'échange d'abstractions culturellement partagées.

¹⁴⁸ Yves Jeanneret, enregistrement vidéo de l'entretien « La sémiotique de l'écriture », à la Fondation Maison des Sciences de l'Homme, Boulevard Raspail, Paris, le 13.10.2005. Disponible sur internet à l'adresse :

http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/_video.asp?id=813&ress=2643&video=96716&format=68
(consulté le 20/05/2011)

¹⁴⁹ Béatrice André-Salvini, *L'écriture cunéiforme*, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1991, p. 2-3, cité par Roy Harris, *La sémiologie de l'écriture*, Paris, CNRS Editions, 1993, p. 140.

Toutefois, dans nos sociétés occidentales, il faut continuellement réaffirmer les capacités communicatives et l'efficacité des systèmes graphiques qui ne transcrivent pas les unités orales de la langue, considérés comme des protoécritures, des systèmes primaires de communication, élaborés par des sociétés « agraphes ». On oublie trop souvent que le terme de « graphisme » (l'usage d'éléments graphiques, c'est-à-dire visibles et durables, pour transmettre un message) s'oppose véritablement à celui d'« agraphe ». Une société agraphe n'a pas élaboré d'outils, de techniques, pour fixer les messages qu'elle se transmet uniquement de manière orale ; à l'inverse, une culture qui a connu n'importe quel message écrit, aussi rudimentaire soit-il, a développé un « graphisme ».

Lorsque l'on évoque l'écriture préhispanique, on désigne habituellement les codex aztèques ou les glyphes mayas ; pourtant, il semble bien que des graphismes aient existé dans le vaste espace des Andes. Bien que très éloignés des systèmes développés dans l'aire mésoaméricaine, il semblerait qu'ils aient assumé la fonction que l'on attribue traditionnellement à l'écriture : ils ont servi de système de communication graphique. Les premières théories au sujet d'une écriture préhispanique andine émergent dans les années 1930¹⁵⁰, mais c'est véritablement dans les années 1960 (notamment Victoria de la Jara¹⁵¹) que les chercheurs vont reconsidérer l'éventualité d'une écriture et émettre des hypothèses convaincantes à propos de l'existence d'un système de communication graphique chez les cultures inca et préinca. Ces nouvelles théories, il faut le dire, seront bien souvent mal accueillies et parfois très controversées. Au sein de la communauté de chercheurs spécialisés sur l'histoire des peuples préhispaniques andins, l'existence d'une écriture préhispanique a longtemps été et reste encore contestée par certains. Célèbre spécialiste de l'histoire des peuples de l'Ancien Pérou, John Rowe affirmait à l'époque des premières théories sur l'écriture andine que les Incas avaient développé un instrument de substitution de l'écriture tellement efficace -le *quipu*- qu'ils n'ont jamais éprouvé le besoin de développer un système plus élaboré¹⁵². Bien qu'il considérait l'efficacité du quipu, il renonçait à admettre que les indiens puissent avoir développé une écriture, et estimait que seuls les vestiges archéologiques pouvaient fournir des données pertinentes pour la

¹⁵⁰ Rafael Larco Hoyle, *Los Mochicas*, Tomo I & II, Lima, 1938-1939.

¹⁵¹ Victoria de la Jara, "Vers le déchiffrement des écritures anciennes du Pérou", *Science Progrès, la Nature*, 1967, n° 3387, pp. 241-247.

¹⁵² « [...] the fact is that the Andean people possessed substitutes for writing which were so satisfactory that they probably never felt the need for anything more elaborated. ». John Rowe, "Inca Culture at the Time of Spanish Conquest", *Handbook of South American Indians*, Tome VI, Bureau of American Ethnology, Bulletin 143, New York, 1963, vol. 2, pp. 183-330, p. 325.

reconstruction du passé préhispanique¹⁵³. Alfred Métraux partageait également les opinions de Rowe, et affirmait que l'omniprésence du quipu dans la société inca a empêché le développement d'un autre système de communication graphique quel qu'il soit¹⁵⁴. Plus récemment, le chercheur John Earls indique qu'à l'inverse d'autres cultures préhispaniques développées (les mayas et les aztèques) qui ont su élaborer un système d'écriture pour réguler leurs activités, gérer leurs institutions, et permettre la communication entre les différentes « sphères » de la société, les peuples Wari et Inca n'ont pas développé de « véritable » écriture¹⁵⁵.

3.1.2. Développement des études sur l'écriture préhispanique andine

C'est Federico Larco Hoyle qui, dans les années 1930, sera le premier à formuler une théorie démontrant l'existence d'une forme d'écriture préhispanique. Parallèlement à ses travaux consacrés à l'évolution culturelle andine destinés à réactualiser les théories sur les séquences culturelles péruviennes, Larco Hoyle se lance dans une étude de ce qu'il appellera « l'écriture sur haricots », et émettra les toutes premières théories au sujet d'un système de communication graphique péruvien¹⁵⁶. Selon sa théorie, cette forme d'écriture consisterait à la fois en des signes en forme de haricots, présents sur divers supports (textiles, céramiques), et des graines de haricots -les *pallares*- ; les tracés de forme variée (prédominant les traits, les zigzags, les cercles et les points), présents à la fois sur les signes comme sur les graines elles mêmes, permettaient de distinguer les signes entre eux.

Ce système d'écriture aurait été développé notamment par les peuples de la culture Mochica (100 > 800 après JC), sur la côte Nord du Pérou. Cette société agraire avait élaboré un système complexe d'irrigation, et également développé une grande maîtrise des

¹⁵³ « Archaeological discoveries of the past 50 years have made it plain that civilization is very old in the Andean area and that the cultures which the Spanish conquerors found and described were the end product of long local development. Unfortunately, the Andean Indians had no writing and little interest in the past, so that most of the history of Andean culture will always have to be restored from archaeological evidence.», John Rowe, *Ibidem*, 201.

¹⁵⁴ Alfred Métraux, "Los primitivos. Señales y símbolos. Pictogramas y proto escritura", in Marcel Cohen, *La escritura y la psicología de los pueblos*, México, Siglo Veintiuno, Eds S.A., 1968, p. 5.

¹⁵⁵ John Earls, « The Andes and the evolution of coordinated environmental control », *TRANS, Revue électronique de recherches sur la culture*, disponible sur internet à l'adresse : http://www.inst.at/trans/16Nr/02_4/earls16.htm (dernier accès : 14.11.2009).

¹⁵⁶ Federico Larco Hoyle, "La escritura peruana sobre pallares", en *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, Buenos Aires, IV, 1944, pp. 57-63.

techniques de réalisation de céramiques, dont la décoration se compose, en autres, par la répétition de ces fameux haricots. Des représentations de ces *pallares* ont également été retrouvées sur les textiles d'une culture plus ancienne, développée dans la région désertique du sud du Pérou, et découverte quelques années plus tôt par Juan Tello : les Paracas (-700 > -200). Les *mantos* qui enveloppaient les corps des défunts Paracas, extrêmement ouvragés, présentent effectivement ces signes stylisés, se distribuant à la fois sur les frises ornant les bords des étoffes, sur les vêtements des personnages anthropo/zoomorphes, ou encore près de la bouche d'êtres hybrides, ce qui pourrait indiquer, selon Hoyle, le son de la voix (à la manière des glyphes mayas). Des céramiques et des textiles de la culture Nazca (100 > 700 après JC) présentent également ces motifs de haricots stylisés, allant de la simple bichromie aux combinaisons de plusieurs signes.

Une étude comparative des glyphes mayas avec les signes *pallares* péruviens présents sur les productions Paracas, Nazca et Mochica, permet à Hoyle d'établir quelques analogies entre les deux « systèmes » (annexe 15). L'aspect de ces signes-haricots, de forme ovale ou rectangulaire, se rapproche nettement de l'apparence des glyphes mayas, Larco Hoyle allant même jusqu'à considérer certains signes comme « identiques »¹⁵⁷. L'agencement de ces signes-*pallares*, ordonnés horizontalement et verticalement sur les textiles Nazca et Paracas, et en ligne horizontale ou parmi les représentations symboliques sur les céramiques Mochica, rappelle également la disposition des glyphes mayas, ordonnés perpendiculairement, horizontalement ou autour des personnages. D'autre part, les glyphes et les *pallares* puisent les uns comme les autres dans un répertoire iconographique commun pour décorer leurs signes : points de différentes tailles, cercles, lignes droites simples et parallèles, lignes courbes et courbes parallèles, demi-cercles, lignes discontinues. Enfin, les signes mayas, comme les *pallares* péruviens, perdent parfois leur schématisation extrême pour prendre la forme d'un visage humain ; sur certaines pièces nazcas, la représentation du haricot ne consiste pas uniquement à matérialiser le *pallar* sous la forme de graine, et, comme sur certains glyphes mayas, va jusqu'à évoquer la germination avec, parfois, l'apparition de feuilles.

Toutes ces analogies avec le système glyphique maya encouragent Hoyle à considérer les signes-haricots comme un véritable système d'écriture, basé sur des signes idéographiques. S'il réussit à mettre en évidence un système de signes, il ne parviendra pas

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 60.

à apporter d'hypothèses sur l'éventuelle signification de ces signes et sur la fonction de cette supposée écriture. Cependant, il indique que les incisions sur les graines de *pallares* auraient servi de signes pour fixer des messages que des spécialistes, un peu comme les *quipucamayo* -les spécialistes incas du *quipu*-, étaient capables de déchiffrer.

Les hypothèses formulées par Larco Hoyle à propos du système d'écriture *pallares*, mal accueillies par la communauté scientifique, furent reprises quelques années plus tard par Victoria de la Jara, qui se lança dans un travail de recensement des signes présents à la fois sur les textiles Paracas et Nazca, et les céramiques Nazca. En 1964, elle obtint du Musée National d'Archéologie et d'Anthropologie de Lima l'autorisation d'étudier en détail l'iconographie des textiles exhumés par Julio Tello dans la péninsule de Paracas en 1927. Elle recensa, après un premier travail d'inventaire et de comparaison de tous les signes haricots présents sur deux *mantos* issus d'un même *fardo*, un répertoire iconographique comptant 214 signes différents, variant par leur forme et leur couleur selon une répétition que la chercheuse appellera « système oblique »¹⁵⁸. La présence de certains de ces signes sur deux tissus différents lui permit de conclure qu'il s'agissait d'un système graphique¹⁵⁹. Elle poursuivit son analyse pendant deux ans, s'appliquant à recopier tous les signes-haricots des tissus Paracas de la collection du Musée National d'Archéologie et d'Anthropologie de Lima. Sur les 429 *fardos* qu'elle a pu étudier, seuls 39 contenaient des textiles brodés, dont elle a pu recenser 41 pièces, réparties entre 13 momies, présentant des signes haricots tous brodés de deux couleurs différentes. La comparaison des résultats de l'analyse lui permit de mettre en évidence l'existence de 303 signes différents, mais elle supposera que tous les signes n'ayant pas été découverts, le système pouvait compter jusqu'à 400 signes. Elle en conclut que le système d'écriture Paracas devait être considéré comme le plus ancien de l'aire andine, remontant à 300 ou 200 avant JC. La chercheuse ne propose pas d'interprétation détaillée de ce système de signes, mais indique qu'il pourrait s'agir d'un calendrier de germination, permettant de calculer le temps nécessaire à la croissance de certaines plantes comestibles. La position des défunts placés dans ces *fardos* funéraires (nus, en position fœtale) évoque selon elle « la position des enfants avant la naissance, comme si cette position dans l'obscurité les faisait revenir à une étape antérieure

¹⁵⁸ Victoria de la Jara, « La découverte de l'écriture péruvienne », *Arqueologia, Trésors des Ages*, n° 62, Septembre 1973. pp. 9-15, p. 10.

¹⁵⁹ Sur un premier tissu, elle recensa sur les bords 19 figures qui comportent toutes 7 signes « haricots » et sur la partie centrale 95 figures présentant chacune 4 signes. Elle obtint un total de 513 signes dont 79 différents. Sur une seconde toile issue du même *fardo*, elle répertorie 14 signes en forme de haricot qui décoraient 19 figures de la bordure et 4 signes pour les figures du centre. Soit au total 581 signes dont 77 différents.

à la naissance »¹⁶⁰. De plus, la présence d'appendices accolés aux haricots évoque la croissance d'un germe qui « éclot » de la graine. Elle poursuit :

Le changement de position des signes était le même que celui du soleil : haut-bas, droite-gauche. Les inscriptions [...] semblent correspondre à un calendrier basé sur l'étude du temps nécessaire pour la germination ou la croissance de quelques plantes alimentaires. [...] C'est pour cette raison que j'ai remplacé les mots signe-haricot par signe-semence qui concordent mieux avec d'éventuels calendriers de germination.¹⁶¹

Concernant les textiles Nazca, elle recense sur les pièces conservées au Musée National d'Archéologie et d'Anthropologie de Lima plus de 280 signes. Selon Victoria de la Jara, la grande similitude des personnages des céramiques Nazca et des textiles Paracas (insignes, ceintures, diadèmes) prouve le lien de parenté entre les deux cultures. Le système de signes haricots des céramiques et des textiles Nazca pourrait donc être considéré comme une survivance du système Paracas. Elle conclut par contre, à l'inverse de Hoyle, que les cultures du nord (Mochica) et du sud (Paracas et Nazca) ne présentent pas de racines culturelles communes ; il ne s'agirait donc pas d'une communauté culturelle qui aurait partagé le même système graphique. Cependant, elle considère le système d'écriture Mochica mis en évidence par Hoyle comme une possible utilisation de deux écritures simultanées : l'une, semblable à celle de Paracas et Nazca, l'autre, complétée par un groupe de six signes humanisés, qui schématiseraient des messagers en train de courir. Les *pallares* anthropomorphes symboliseraient l'envoi de messages, et « complique[nt] le système du fait que chaque signe-haricot paraît être formé par la réunion de trois pallares »¹⁶². Elle partage toutefois les conclusions de Hoyle concernant l'identification des personnes qui étaient chargées de déchiffrer les messages codifiés par les *pallares* ; il devait certainement s'agir de personnes reconnues et considérées dans leur société, à l'image des prêtres, comme le suggère les peintures des céramiques Mochica. D'autres représentations mettent en scène des personnages en mouvement, semblant courir, avec une bourse attachée à la ceinture ; il pourrait s'agir des messagers (à l'image des *chasqui* incas) chargés de remettre une missive qui sera lue grâce aux *pallares*. Enfin, les graines de haricot présentant des incisions sur leurs deux faces¹⁶³, doivent effectivement être considérées, comme le suggère Hoyle, comme des supports mnémotechniques. Aux côtés

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 14

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 14.

¹⁶² *Ibidem*, p. 11.

¹⁶³ Sur la face principale, où le message serait inscrit, les incisions sont élaborées et très stylisées ; sur l'autre face, il s'agit de simples tracés linéaires.

des outils qui auraient vraisemblablement servi à appliquer les incisions (poinçons de quartz et petits burins), et des bourses de cuirs qui renfermaient les graines, une sorte de poudre blanche était également présente. Elle aurait pu servir à saupoudrer les haricots et permettre ainsi l'identification des incisions conservant les messages.

Après avoir étudié les signes-haricots, et ayant découvert avec ses premières recherches que les motifs des textiles pouvaient aller bien plus loin que de simples décorations, Victoria de la Jara élargit son champ de recherche et entreprend un travail de reconsidération de la valeur symbolique des motifs géométriques présents sur des pièces de style inca. Elle fonde ses hypothèses d'une éventuelle écriture inca à partir des références de certains chroniqueurs, notamment Murúa, qui indique que les Incas utilisaient un système de signes géométriques colorés. Elle étudiera donc l'iconographie géométrique des *unku* -les tuniques masculines réservées à l'élite- auxquels certains auteurs du XVII^{ème} siècle ont également fait référence : Cieza de León, qui indique qu'il s'agit de « [...] camisas sin collar ni mangas, de lana riquísima, con muchas pinturas de diferentes maneras, que ellos llaman tocapu »¹⁶⁴ et Felipe Guamán Poma de Ayala, qui propose plusieurs illustrations d'Inca et de dignitaires portant des tuniques recouvertes de *tocapu* (annexe 16).

Victoria de la Jara entreprend donc un inventaire des fameux *tocapu* présents sur plusieurs textiles de style inca -étude qui n'avait jamais été entreprise jusqu'alors- et tout comme lors de ses premières recherches, dresse une liste des différents signes à partir d'une analyse comparative. Selon elle, les Incas auraient développé un système d'écriture logographique construit à partir de « cartouches » quadrangulaires (les *tocapu*), qui se juxtaposaient sur la surface du textile, et présentaient à l'intérieur des figures stylisées. Si la langue quechua construit ses phrases et ses mots en ajoutant des suffixes à l'élément sémantique principal pour modifier ou affiner le sens, l'écriture-*tocapu* aurait fonctionné de la même manière, annexant aux signes basiques principaux une série de lignes, de points, de cercles, pour parvenir à la signification désirée. Selon de la Jara, « [...] le nombre de signes catalogués et les caractéristiques des inscriptions révèlent que les Incas utilisèrent un système logographique dans lequel chaque signe définit un mot mais l'emploi des couleurs qui modifient la signification réduisit le nombre de formes

¹⁶⁴ Pedro Cieza de León, *Crónica del Perú, op. cit.*, Cap. VI, p. 51.

basiques »¹⁶⁵. Le caractère agglutinant de la langue quechua aurait fondamentalement influencé le principe « d'addition » de l'écriture logographique des Incas : le quechua « es yuxtapositivo, emplea sufijos y en una misma palabra puede estar representada toda la frase. Esta característica del idioma originó que el sistema gráfico inka se creara con un repertorio de formas básicas, que se modificaban por la adición de líneas, puntos, círculos, fusión de signos o cambios de color »¹⁶⁶. Elle propose également d'établir un lien entre le système utilisé par les Paracas et Nazca (les *pallares*) et l'écriture-*tocapu* des Incas ; l'écriture logographique du *Tahuantinsuyu* ne serait qu'un héritage du système élaboré par les grandes cultures précédentes, les Incas ayant assimilé et repris les connaissances de leurs ancêtres. D'autre part, elle propose l'hypothèse selon laquelle l'écriture-*tocapu* n'aurait pas évolué vers un système encore plus abstrait, représentant les unités minimales des sons de la langue (une écriture alphabétique), mais vers une codification extrêmement schématisée dans le quipu. La démotivation des *tocapu*, se réduisant à des signes extrêmement schématisés, à la fin de l'empire inca et au début de l'époque coloniale, et l'omniprésence des cordelettes dans l'administration inca suggèrent, selon Victoria de la Jara, que l'écriture logographique ait évolué vers le quipu.

En parallèle à ses recherches sur les textiles incas, elle réalisera, pour amplifier sa documentation sur l'écriture-*tocapu*, une analyse des motifs géométriques présents sur les *kero*, ces vases cérémoniels de bois caractéristiques de la région de Cuzco. Elle débute son étude par un inventaire de tous les *tocapu* présents sur les récipients de bois, et recense particulièrement les signes les plus fréquents qui, selon elle, représenteraient les noms des personnages clés (empereurs, dignitaires, hauts fonctionnaires), des dieux ou même des villes, dont l'importance est telle qu'ils apparaissent de manière récurrente dans les textes¹⁶⁷. Pour de la Jara, la découverte des noms des personnages importants constitue la base du déchiffrement des écritures perdues : c'est ainsi que les écritures hiéroglyphique et cunéiforme ont été déchiffrées. Son objectif premier est donc d'identifier les personnages ou les dieux qui étaient représentés par ces signes « clés », dont la présence dans d'autres contextes permettrait d'arriver progressivement au déchiffrement total. Elle utilisera deux

¹⁶⁵ Victoria de la Jara, "Le déchiffrement de l'écriture inca", *Arqueologia, op. cit.*, , p. 21.

¹⁶⁶ Victoria de la Jara, *Introducción al estudio de la escritura de los inkas*, Lima, 1975, p. 44.

¹⁶⁷ Elle s'appuie sur les résultats des méthodes de décodage employées notamment en temps de guerre, qui réussissaient à identifier les messages cryptés en substituant chaque lettre du message encodé par un signe particulier. Les signes les plus fréquents correspondaient aux lettres les plus utilisées de la langue dans laquelle avait été écrit le message (par exemple le -E en français ou en anglais), et permettaient de découvrir, par déduction, les autres signes correspondant aux lettres et découvrir ainsi le texte source.

méthodes pour réussir à « traduire » les signes correspondant aux personnages importants. D'abord, elle étudie la correspondance des *tocapu* avec l'iconographie complémentaire des *keru*: leur association avec des représentations de scènes historiques (présence de personnages mythiques ou de la noblesse inca), et donc la relation entre le « texte » et la « scène », lui permet d'établir la correspondance entre les signes et le contexte, et d'identifier les personnages représentés par ces *tocapu*. D'autre part, elle examine les tableaux coloniaux mettant en scène des personnages incas, qui associent à la fois le répertoire de *tocapu* (vêtements des personnages) et le nom des personnages écrit sur la toile de manière alphabétique. Ces différents cas de « contextualisation » lui permirent d'identifier les signes désignant les personnes importantes, et de poursuivre le déchiffrement des autres *tocapu* du système graphique inca.

Pour Victoria de la Jara, si les Espagnols n'ont pas reconnu l'écriture inca c'est parce que le système employé au Pérou différait radicalement de celui que les européens connaissaient. Les connaissances de l'époque n'étaient pas suffisamment développées pour que l'on puisse entrevoir l'existence d'autres formes d'écriture que celle utilisée en Occident. Pour preuve, il a fallu attendre 1822 pour que Champollion réussisse à décrypter les hiéroglyphes égyptiens. Avant cette époque, les européens n'étaient pas « équipés » scientifiquement pour identifier le système non alphabétique utilisé par les Incas, simplement parce qu'ils ignoraient que l'alphabet correspondait à une étape tardive de l'évolution du langage graphique.

Marcel Cohen, éminent linguiste qui a notamment travaillé sur les différentes formes d'écriture, indiquait dans son ouvrage de 1958 qu'il était tout à fait surprenant que la culture inca n'ait pas développé de système d'écriture¹⁶⁸. Consulté par Victoria de la Jara pour obtenir son avis sur ses récentes études, il indiquera en 1966 que « D'après le nombre des signes et en raison des alignements sur certains documents, il semble bien qu'on se trouve en face d'une véritable écriture – peut être idéo-phonographique comme en Egypte et en Mésopotamie »¹⁶⁹. Plus récemment, Bernard Pottier¹⁷⁰ considèrera à l'inverse qu'il ne

¹⁶⁸ L'absence d'écriture inca représente pour lui un « curieux exemple », considérant le niveau de développement avancé de cette culture (construction d'un empire très vaste, comptant une population importante gouvernée par les mêmes lois, et disposant d'une administration aussi efficace gérée grâce au *quipu*). Il précise : « Même si on retient comme vraisemblable que la pictographie ne devait pas être ignorée de ces indiens civilisés et que les documents ont pu être entièrement perdus, l'absence d'inscriptions et le silence des témoignages permettent de dire que l'empire des Incas représente un curieux exemple négatif à l'égard de l'écriture. ». Marcel Cohen, *La grande invention de l'écriture et son évolution*, Paris, Klincksieck, 1958, p. 35.

¹⁶⁹ Victoria de la Jara, « La découverte de l'écriture péruvienne », *op. cit.*, p. 15.

s'agit pas véritablement d'une écriture, et préfère parler de « figuration », réservant le terme « d'écriture » pour la Mésoamérique. Composant un registre restreint de signes (une centaine), et n'étant pas répétés à l'identique, les *tocapu* peuvent être considérés uniquement comme des motifs figuratifs évoquant des symboles culturels : des noms de clans, de lieux, des propriétaires d'objets... Il reconnaîtra cependant que l'esthétisme de ces signes ne doit pas cacher l'hypothétique valeur symbolique, et admettra qu'il pourrait s'agir de blasons de familles ou de villes.¹⁷¹

Quelques années après les travaux de Victoria de la Jara, un chercheur anglais entreprend à son tour une étude sur la valeur symbolique des motifs des textiles incas. En 1981, William Burns publie un ouvrage dans lequel il propose sa théorie à propos du fonctionnement du système des *tocapu*¹⁷². A partir d'une recherche approfondie sur les caractéristiques des motifs géométriques des *unku* et des *kero*, il parvient à démontrer que l'écriture-*tocapu* inca était alphabétique, construite sur un système de signes qui représentent les sons de la langue quechua. Les grandes similitudes entre les sons des consonnes et les sons des nombres l'ont amené à mettre en évidence un système alphabétique épuré qui correspondrait également au système décimal inca utilisé dans les *quipu*. En se basant sur un alphabet purement consonantique, il obtient un système de dix sons en excluant la représentation des voyelles -sur le même principe des écritures arabe ou hébreu- et des consonnes fixant des sons très semblables. Il réduit donc à dix les consonnes du quechua, qu'il associe aux dix premiers chiffres et qu'il identifie avec les dix motifs basiques du répertoire de *tocapu*. Ce système « alphanumérique » de dix signes/sons aurait été utilisé à la fois dans les *quipu* (grâce aux nœuds et aux couleurs de fils) et dans les signes géométriques des textiles (les *tocapu*). Mais la théorie de Burns sera également mal accueillie par les chercheurs. L'absence de preuves justifiant la réduction du répertoire de *tocapu* à dix motifs lui sera reprochée ; beaucoup de signes ne correspondant pas au dix motifs fondamentaux proposés par Burns, il semble tout à fait arbitraire de regrouper des *tocapu* qui sont formellement différents. D'autre part, la théorie de Burns réduit les variations des détails internes des *tocapu* à un décor « gratuit », sans valeur symbolique,

¹⁷⁰ Eminent linguiste français, spécialiste de la langue espagnole et des langues amérindiennes.

¹⁷¹ Bernard Pottier, enregistrement vidéo de l'entretien « Images-en-pensées / pensées-en-images » réalisé au Centre d'Etudes des Langues Indigènes d'Amérique (CELIA) le 29.06.2009. Disponible en ligne à l'adresse : http://www.vjf.cnrs.fr/celia/FichExt/Enregistrements/video_pottier_2/VideoShowcases.html. (consulté le 15/07/2010).

¹⁷² William Burns Glynn, *La escritura de los Incas, una introducción a la clave de la escritura secreta de los Incas*, Lima, Editorial de los Pinos, 1981.

alors que d'autres chercheurs (notamment Victoria de la Jara) les considèrent comme un élément fondamental du fonctionnement du système de l'écriture-*tocapu*.

Durant les mêmes années, l'anthropologue américaine Ann Gayton développera ses recherches sur les textiles, et publiera ses hypothèses sur la symbolique de l'iconographie textile préhispanique andine. Dans son article de 1978, « Significado cultural de los textiles peruanos »¹⁷³, elle indique que les motifs de l'art textile préhispanique andin ont joué un rôle important dans la communication visuelle et que, bien qu'on ne puisse pas les considérer comme des éléments d'une forme d'écriture, il faut les envisager comme une sorte d'outils au service de la croyance, venant en aide à la diffusion du dogme¹⁷⁴. Selon elle, les motifs sont clairement en relation avec des concepts religieux, à l'image des êtres hybrides anthropozoomorphes des cultures Chavín, Paracas, Nazca, Wari ou Tiwanaku, qui semblent bien posséder une signification mythique. L'omniprésence de ce genre de figures sur les textiles andins suggère l'existence d'un contact entre les tisserands et les professionnels de la croyance : les prêtres « verbalizadores » s'adressaient aux artisans « visualizadores »¹⁷⁵ pour fixer visuellement, avec des formes palpables, l'histoire mythique et la croyance conservées par la tradition orale. La forme picturale des textiles avait donc un but dévotionnel ou liturgique qui servait à imposer, contrôler et diffuser la « foi ». Selon le contexte et les situations (crises, annexion), on ajoutera ou modifiera la « formulation verbale », en utilisant des combinaisons de motifs dont les symboles étaient plus ou moins forts (l'oiseau, le félin, le serpent). Le temps nécessaire au développement et à la stabilisation des motifs -en d'autres termes, l'acquisition d'un style propre- permettront aux mythes de se diffuser, de se transmettre et de s'installer dans les esprits. Ann Gayton réaffirme, en concluant son article, qu'il est probable que l'iconographie des textiles préhispaniques des Andes soit en définitive un registre de concepts cosmologiques¹⁷⁶.

Ces premiers travaux de recherche autour de la symbolique de l'iconographie des textiles et des éventuels systèmes d'écriture préhispanique andine seront dans un premier temps majoritairement contestés et remis en cause par la communauté scientifique. Il

¹⁷³ Ann Gayton, « Significado cultural de los textiles peruanos : producción, función y estética », *op. cit.*.

¹⁷⁴ « La decoración, por decirlo así, de los textiles respecto a la cerámica, metales, y pintura pudo haber establecido una verdadera prioridad para el arte textil como medio primario para la comunicación visual. », *Ibidem*, p. 294.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 296.

¹⁷⁶ « [...] queda abierta la posibilidad de que el arte textil peruano no sea más que un registro pasivo de ideas de los conceptos cosmológicos. » *Ibidem*, p. 296.

faudra attendre quelques années pour que l'on reconsidère ces théories -à l'exception de celle de William Burns, dont la démonstration reste arbitraire et les arguments peu pertinents- qui ont pendant longtemps été victimes d'une « déconsidération obstinée et irréfléchie »¹⁷⁷.

3.1.3. Etat actuel des recherches sur l'écriture inca

La recherche de ces dernières années autour de la symbolique des motifs qui ornent les textiles préhispaniques s'est surtout orientée vers les textiles de style inca et les motifs géométriques *tocapu*. Des chercheurs comme Tom Cummins, Rocío Quispe Agnoli, Paulina Numhauser, Mario Sandrón ou Mary Frame¹⁷⁸ ont davantage cherché à définir ce que sont les *tocapu* et se sont attachés à comprendre leur fonction, plutôt que d'essayer de les interpréter. Les différents thèmes abordés dans leurs recherches concernent principalement les caractéristiques esthétiques de ces motifs (aspect, support, contexte) et les rôles éventuels qu'assumaient les *tocapu*.

Il faut considérer comme *tocapu* les cartouches rectangulaires ou carrés qui présentent des symboles géométriques, se déclinant sous diverses combinaisons de couleurs. Ces motifs se répètent généralement en diagonale, en ligne ou en échiquier, suivant une disposition basée sur la symétrie et la rotation. Brodés sur les textiles selon la technique du *tapiz*, ils se distribuent autour de l'encolure des tuniques impériales ou

¹⁷⁷ « The obstinate or unthinking neutralization of geometrics designs as « ornaments » appears to be slowly reversing itself in recent years. » Cesar Paternosto, *The stone and the Thread : Andean roots of abstract art*, University of Texas Press, Mai 1996, p. 165.

¹⁷⁸ Tom Cummins, *Toasts with the Incas, Andean Abstraction and Colonial Image of Kero Vessels*, The University of Michigan Presse, Ann Arbor, 2002.

Rocío Quispe Agnoli, « Escritura alfabética y literariedad amerindias, fundamentos para la historiografía colonial andina », en *Revista Andina*, n° 34, Centro de Estudios Bartolomé de las Casas, Cuzco, 2002.

Paulina Numhauser, "Tocapus, ideología e identidad andinas", *Actas de la III Jornada Internacional sobre textiles Precolombinos*, Ed. Victoria Solanilla Demestre, Barcelona, 2006. pp. 355-368.

Mario Sandrón, "Un intento de lectura pictográfica e ideográfica de unos queros coloniales del Museo de América", *Anales del Museo de América*, vol 7, 1999, pp. 141-156.

Mary Frame, "Tokapu, a graphic code of the Inkas", en *Tejiendo sueños en cono sur. Textiles andinos : pasado, presente y futuro*, Actas del Simposio ARQ-21 del Congreso Internacional de Americanistas, Santiago, Chile, 14-18/07/2003, pp. 236-260.

Laura Laurencich Minelli, *Exsul Immeritus Blas Valera Populo Suo Historia et Rudimenta Linguae Piruanorum, Indios, gesuiti e spagnli in due documenti segreti sul Peru del XVII secolo*, op. cit.

Jaime Salcedo Salcedo, *Los jeróglifos incas : introducción a un método para descifrar tocapus-quilcas : el estudio del Quero 7511 conservado en el Museo de América de Madrid*, Universidad Nacional de Colombia, 2007.

répartis sur tout le vêtement, bien que l'on les retrouve incisés sur les *kero* et parfois même des céramiques. Les *tocapu* constitueraient selon certains chercheurs des signes de prestige, ou d'appartenance royale, du fait de leur présence sur des supports en relation directe avec la haute noblesse et la lignée royale (*unku, kero*). Sortes d'insignes permettant de reconnaître la filiation impériale ou d'identifier les personnages de la noblesse et de la haute administration, ils pourraient constituer des symboles du pouvoir¹⁷⁹. Mais il faudrait également envisager les *tocapu* comme un système de communication graphique qui aurait joué un rôle comparable à celui de l'écriture ; parallèlement aux *quipu*, ces motifs constitueraient un système de fixation de données, dont l'usage aurait été réservé aux représentants de l'empire. Lors des cérémonies célébrant les alliances entre l'empire inca et les tribus annexées, des *kero* et des tissus présentant des *tocapu* étaient offerts aux *curaca* ; les motifs géométriques auraient alors renfermé les « articles » fondamentaux des accords entre les deux parties¹⁸⁰ : les tribus s'engageaient à soutenir le projet d'annexion territoriale inca en participant aux guerres, et bénéficiaient en retour de la protection de l'empire. Enfin, il est possible que les *tocapu* aient constitué une forme d'écriture qui n'aurait pas été utilisée pour la transmission de messages entre les hommes, mais qui aurait servi à la noblesse pour communiquer avec les dieux. Les signes géométriques auraient été investis d'une signification numérique qui permettait le contact permanent avec le monde divin. Dans la conception inca, l'univers andin aurait été interprété sous la forme de chiffres et l'équilibre de l'Empire se serait basé sur la production continue de nombres. Les chiffres étaient exprimés par les *tocapu* à la fois par leur forme et par les concepts auxquels ils renvoyaient, mais également par la multitude de motifs qui recouvraient les textiles. Les « porteurs » de *tocapu* étaient de ce fait « connectés » aux dieux par le simple fait de porter des vêtements présentant ces motifs¹⁸¹.

La définition des *tocapu* et les théories sur la fonction qu'ils pouvaient assumer ont fondamentalement été conditionnées par les discours des chroniqueurs, qui constituent les uniques sources écrites disponibles à propos de l'usage de ces motifs dans le contexte préhispanique et colonial. Quelques chercheurs remettent en cause certaines hypothèses qui considèrent les *tocapu* comme une forme d'écriture inca, et affirment qu'elles se fondent sur une erreur d'interprétation de ces discours¹⁸². Cette confusion résiderait dans le

¹⁷⁹ Rocía Quispe de Agnoli, *op. cit.*, p. 14. Tom Cummins, *op. cit.*, p. 134.

¹⁸⁰ Laura Laurencich Minelli, *op. cit.*, p. 226.

¹⁸¹ Mario Sandrón, *op. cit.*, p. 141. Laura Laurencich Minelli, *op. cit.*, p. 142-152.

¹⁸² Tom Cummins, *op. cit.*, p. 131. Jaime Salcedo Salcedo, *op. cit.*, p. 9-10.

fait que le mot quechua *quilca*, évoqué par plusieurs auteurs du XVII^{ème} siècle, a été considéré dès les premières recherches sur les graphismes andins comme une preuve de l'écriture inca, sans être replacé -et repensé- dans le contexte de l'époque. Il est vrai que dans les textes coloniaux, le mot *quilca* est utilisé par certains chroniqueurs comme un terme évoquant l'écriture, ou un système de fixation de données tel que le *quipu*. Diego de Castro Titu Cusi Yupanqui Inca emploie par exemple *quilca* pour désigner la Bible qui fut présentée à Atahualpa lors de sa rencontre avec les Espagnols à Cajamarca : « una carta o libro o no sé qué, diciendo que aquella era la quillca de Dios y del Rey [...] »¹⁸³. Felipe Guamán Poma de Ayala indique, lorsqu'il évoque les personnes transmettant les informations (les secrétaires royaux), que « Estos dichos secretarios onrrosos tenían *quipos* de colores teñidos y se llaman *quilca camayoc* o *quilla uata quipoc* »¹⁸⁴, ou encore, à propos des livres des Espagnols : « Y que de día y de noche habluan cada uno con sus papeles, *quilca* »¹⁸⁵. Le terme *quilca* a alors été considéré par les chercheurs comme un signe susceptible d'être déchiffré, équivalant à « écriture », « lettre », ou tout du moins un signe conservant une information susceptible d'être déchiffrée. Certaines définitions proposées dès les années 1960 indiquent effectivement que la *quilca* évoque un signe pictographique ; Alberto Tauro del Pino considérera ce terme, fondamentalement lié à l'idée d'écrire, de dessiner et de peindre, comme un synonyme de pictographie, « dans le sens proposé par les ethnologues modernes »¹⁸⁶. Il semblerait en réalité que *quilca* soit un terme général qui désigne l'action destinée à produire un message visuel dans le monde préhispanique, et un message écrit dans la société coloniale. Selon Cummins, le mot *quilca* englobe les pratiques qui donnent comme résultat la transmission d'informations ; cependant, il ne se réfère pas à un système de notation graphique, mais plutôt à l'action et au résultat de tracer, dessiner, fixer des données, et s'oppose au terme désignant le support qui conserve l'information -*quipu*, *tocapu*-¹⁸⁷. Les Incas possédaient donc un terme pour désigner l'action de « fixer du sens dans un support » (*tocapu* ou *quipu*), qui a été utilisé et appliqué, par analogie, à l'écriture espagnole et au papier que les Incas ne connaissaient pas. Ceci ne veut pas dire que ces deux systèmes étaient semblables, mais qu'en quechua le

¹⁸³ Diego de Castro Titu Cusi Yupanqui Inca, *Relación de la conquista del Perú y hechos del Inca Manco II*, Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú, Lima, 1916 [?], Tomo I, p. 9.

¹⁸⁴ Felipe Guamán Poma de Ayala, *op. cit.*, § 359-361.

¹⁸⁵ *Ibidem*, §381-383.

¹⁸⁶ Alberto Tauro del Pino, *Diccionario enciclopédico del Perú*, TIII, Lima, 1967, p. 53.

¹⁸⁷ Joanne Rappaport and Tom Cummins, "Between Images and Writing: The Ritual of the King's Quillca", in *Colonial Latin American Review*, 1998, Vol.7, n°1, pp. 7-27, p. 21.

terme linguistique qui fut choisi fut celui qui était le plus proche pour qualifier l'invention occidentale.

Tom Cummins, dont les recherches traitent à la fois de l'histoire de l'ancien Pérou et de l'art préhispanique andin, s'est attaché ces dernières années à étudier les systèmes de fixation et de représentation des connaissances dans l'iconographie préhispanique andine, notamment sur les *kero* incas et coloniaux. Il considère que les motifs géométriques des *tocapu* (tout support confondu) ont pu représenter des concepts abstraits incas, exprimés par les variations de couleur de la structure géométrique. Le contexte, la forme et la couleur constituaient autant d'agents de « sens » qui pouvaient modifier la signification globale du concept. Selon lui, les *tocapu* ne sont pas porteurs de contenu informatif précis, comme les *quipu* pourraient l'être, mais expriment un concept abstrait et suggestif : le *tocapu* est abstrait dans la forme et métaphorique dans la signification¹⁸⁸, chaque élément pictural n'étant qu'une représentation symbolique de concepts généraux. D'autre part, la signification attribuée à ces motifs était fondamentalement interprétative, dépendant à la fois du contexte et de la personne chargée d'en extraire le contenu symbolique. Dans le Pérou préhispanique, ce sont les « hommes de savoir », les professionnels et experts de la tradition, qui apportaient une interprétation de ces motifs. Il est probable que le *tocapu* et tous les motifs abstraits employés par les Incas aient été, comme le *quipu*, des aides mnémoniques. L'information précise cachée derrière le concept global du motif ne pouvait pas être « déchiffrée » par une personne qui n'aurait pas connu, au préalable, l'information conservée. Dans l'absence de traces écrites de ces interprétations, il est donc impossible de dire avec certitude quels sont les contenus informatifs précis représentés par les *tocapu*, bien que l'on puisse apporter quelques hypothèses quant aux éventuels concepts globaux contenus dans les motifs abstraits. Selon Cummins, les *tocapu* évoqueraient des notions/concepts tout à fait représentatifs de la conception andine du monde. La division de l'espace géométrique des *tocapu* (bipartition, quadripartition) pourrait présenter des parallèles conceptuels avec des formes de divisions politiques, sociales ou géographiques incas, telles que la répartition du *Tahuantinsuyu* en quatre parties, ou la division de la capitale Cuzco en deux parties (haute et basse), reflétant à la fois le principe dualiste de la croyance ou encore la hiérarchisation de la société inca. Les motifs concentriques rectangulaires monochromes peuvent avoir une potentielle correspondance linguistique

¹⁸⁸ « The drawing is abstract in form and metaphoric in meaning », Thomas Cummins, *Toast with the Inca, Andean Abstraction and Colonial Image of Kero Vessels*, op. cit., p. 132.

avec les formes grammaticales quechua de « Je » et « Nous ». Il explique que le motif concentrique pourrait exprimer les concepts de singulier et de pluriel, le rectangle du centre constituant l'entité individuelle, et les unités rectangulaires croissantes qui l'entourent les entités plurielles. Les motifs, à la fois identiques et différents par leur dimension, exprimeraient l'idée d'égalité et de hiérarchie, notions tout à fait représentatives de la société inca qui s'organisait autour de deux principes fondamentaux : la collectivité et l'hyper structuration de l'empire¹⁸⁹.

Parmi les autres études récentes sur les systèmes de communication graphique exprimés dans les textiles préhispaniques des Andes, il faut signaler la récente publication de Laura Laurencich Minelli dans laquelle elle analyse les informations proposées dans le manuscrit attribué à Blas Valera dans *Exsul Inmeritus Blas Valera Populo Suo*. Dans ce document, l'auteur ne se contente pas de présenter une simple description des différentes formes de communication graphique que les Incas auraient élaborés, mais propose également un véritable mode d'emploi, expliquant comment ces écritures auraient fonctionné. Il recense six genres de communication graphique : trois seraient numériques (le *quipu*, la *yupana* et les *tocapu*) et trois autres seraient de réelles formes d'écriture (les *cequecunas*, les *pachaquipu* et les *capacquipu*). Concernant le *capacquipu*, également désigné par la chercheuse par *quipu real* ou littéraire, l'auteur indique qu'il était réservé à la haute noblesse inca qui l'utilisait pour écrire de façon idéo-phonético-syllabique des textes et des chants sacrés. Il se présenterait sous la forme d'un *quipu*, dont les cordelettes pendantes afficheraient des idéogrammes, appelés par l'auteur *Verba Cardinalia* (mots-clés) ou *ticcissimi* en quechua. Chaque *ticcissimi* représenterait un signe lisible phonétiquement en quechua, et le nombre de nœuds inférieurs marquerait la syllabe qui devait être extraite et prononcée à haute voix. Valera explique et décrit le fonctionnement du *capacquipu* :

[el *capacquipu* era una escritura] real, en la que el cordel maestro pudiese llevar hilos colgantes, con símbolos coloreados insertados, que yo llamo cardinales y que representan cosas, etc.; cada uno de ellos tenía un único nombre y un único significado que estaba en la memoria de los sabios; luego, de la misma palabra, se efectuaba la separación por sílabas y se reproducían en el colgante los nudos que indicaban la silaba útil para formar otra palabra y luego un concepto : se obtenía una suerte de memorial oculto; en fin, como un *Artis Animi Sensa*. Con el pasar del tiempo, tales quipus fueron embellecidos con piedrecillas de colores, con plumas de pájaros, pero siempre permanecieron para uso

¹⁸⁹ Tom Cummins, *Ibidem*, p. 92-93.

particular del Inca, hijo del Sol y pariente del arco iris, para uso de sacerdotes, de la nobleza y de su progenie.¹⁹⁰

Pour illustrer la façon dont cette écriture aurait fonctionné, l'auteur propose dans le manuscrit plusieurs schémas de *capacquipu* et donne une transcription précise des concepts exprimés dans les *ticcisimi*¹⁹¹. La comparaison et la correspondance des *ticcismi* proposés dans les documents Miccinelli avec certains *tocapu* de textiles incas démontreraient, selon Laurencich Minelli, l'existence de cette écriture idéographique. Elle ajoute par ailleurs que la signification conceptuelle conservée par les *ticcisimi* était complétée par une signification plus dense : les mots-clés exprimeraient également une valeur numérique qui aurait permis d'atteindre les forces sacrées et de communiquer avec les dieux. Selon les propos attribués à Valera, à chaque chant sacré écrit dans un *capacquipu* correspondait un nombre fixe (selon la divinité à laquelle il s'adressait, chaque divinité étant symbolisée par un nombre) qui était exprimé par les *ticcisimi* et les syllabes indiquées par les nœuds.

3.2. Rôle et fonction des « instruments textiles » : les *quipu*

3.2.1. Un instrument efficace au service de l'administration

Les campagnes d'annexion territoriale successives, menées par l'état inca depuis Cuzco, ont progressivement fait émerger un empire colossal, composé d'une multitude de tribus, auquel il fallut donner une cohérence. De façon à pouvoir contrôler et organiser cet immense territoire, les Incas élaborèrent un système administratif efficace, centralisé et extrêmement hiérarchisé, gouverné depuis la capitale par l'Inca, entouré d'une suite de fonctionnaires. John Rowe, dans son célèbre article "Inca culture at the time of spanish conquest", apporte une description extrêmement détaillée de l'organisation de la société inca, basée sur le croisement des différentes informations proposées par les chroniqueurs et

¹⁹⁰ Laura Laurencich Minelli, *op. cit.*, "Exsul Inmeritus Blas Valera Populo Suo", c. 4v – c.5r, p. 360.

¹⁹¹ *Ibidem*, c. 11r-v, p. 378. Anello de Oliva indique également, dans *Historia et Rudimenta*, la valeur conceptuelle des symboles géométriques présents sur les vignettes de la Nueva Corónica, qui lui aurait été transmise par Felipe Guamán Poma de Ayala. Laura Laurencich Minelli, *op. cit.*, "Historia et Rudimenta", c. 6va – 6vb, p. 558-559.

les données archéologiques¹⁹². Il explique comment la domination inca s'appuyait sur la division de l'empire en petites communautés, les *ayllu*, dont les chefs traditionnels, les *curaca*, représentaient l'autorité impériale. Ils exécutaient les ordres de l'Inca et assuraient le bon fonctionnement du système administratif, tout en représentant leur ethnie vis-à-vis du souverain et de son administration. Du point de vue économique, la société n'utilisait pas de monnaie, et le commerce, basé sur le principe du troc, était très peu développé. Ce sont les sujets de l'Inca qui étaient tenus de fournir, sous la forme de tributs, tout ce dont l'empire avait besoin (produits alimentaires, articles vestimentaires, ustensiles de la vie quotidienne, etc) ; on adaptait la quantité et le type de produits à fournir selon les ressources de chaque région : coton, poissons ou fruits sur la côte, et laine, fèves, quinoa, pommes de terre, maïs dans les hauts plateaux. La propriété privée n'existait pas non plus ; les terres, les fleuves, les troupeaux de camélidés (et même la chasse) étaient la propriété de l'État, et leur exploitation était réglementée administrativement par un système de travail collectif, pour subvenir aux besoins de l'empire. La production agricole était conditionnée par un partage des terres très strict, qui suivait la division tripartite de la société : la classe religieuse, la classe politique et le peuple. D'un côté étaient exploitées les terres dites « du Soleil », qui procuraient les produits destinés aux besoins des prêtres et des personnes qui se consacraient au culte, ainsi que les offrandes pour les dieux ; venaient ensuite les terres « de l'Inca », dont la production était distribuée entre l'Inca lui-même, la noblesse et les fonctionnaires ; enfin, les terres de l'*hatun runa* (le peuple), distribuées entre les *ayllu*, travaillées collectivement, pour la subsistance de la communauté. L'*hatun runa* travaillait les terres qui lui étaient attribuées, desquelles il tirait les produits de son alimentation ainsi que les impôts qui devaient être remis à l'Eglise et l'état. Envoyés à Cuzco, ces impôts étaient redistribués aux classes destinées, et le surplus était conservé dans des greniers, constituant à la fois les stocks de l'intendance militaire et les réserves destinées à la population en cas de famine ou de toute autre calamité. Le travail agricole collectif était donc obligatoire pour tous les membres de l'*ayllu*, sans exception. Parallèlement à l'exploitation des terres, tous les sujets adultes valides étaient tenus de fournir à l'état des prestations de travail : travaux agricoles au bénéfice du gouvernement (le travail des terres de l'Eglise et de l'Inca), construction de ponts, entretien des routes ou des canaux d'irrigation, travail dans les mines ou encore travaux artisanaux (poteries, tissage). Ces travaux « d'intérêt collectif », appelés *mita*, étaient attribués à la fraction de la

¹⁹² John Rowe, "Inca Culture at the Time of Spanish Conquest", *op. cit.* La partie qui nous intéresse ici correspond à la section "Social and political organization", p. 249-274.

population recensée comme corvéable -en étaient dispensées les personnes âgées, les jeunes enfants, les malades et les infirmes. La *mita* fonctionnait sur un système de rotation : chaque travailleur devait à l'état un certain nombre de jours de travail à l'année, qui variaient selon la quantité de tâches à effectuer et le nombre de personnes disponibles dans chaque province. L'indien travaillait donc à la fois pour sa communauté ou sa famille et pour l'État : les tâches agricoles qu'il effectuait entraient soit dans le cadre du système de travail collectif, assurant les besoins de l'*ayllu* (partage équitable des récoltes selon les besoins de chaque famille), soit dans le cadre de la *mita*, qui constituait un second système de travail communautaire, destiné à entretenir les espaces publics et répondant aux besoins des différents secteurs de l'état. A l'inverse, les classes privilégiées de la société inca - *curaca* et fonctionnaires de haute importance, religieux, familles de lignée impériale- étaient exemptées d'impôts et de travail obligatoire ; ils bénéficiaient d'une main d'œuvre (appelée *yanacona*) chargée de travailler à leur place.

Le fonctionnement de la société inca reposait donc entièrement sur le système d'impôts qui avait été mis en place par l'administration, et les tributs que le peuple inca « payait » à l'État recouvraient l'ensemble des besoins de l'empire : les denrées alimentaires bien évidemment, mais aussi tous les articles que nécessitaient le personnel religieux et les soldats. Voici ce qu'indique Bernabé Cobo lorsqu'il décrit les dépôts qui conservaient tous les produits issus de ces impôts :

Los bastimentos y provisión que se guardaban en estos depósitos, y de que en todos tiempos estaban llenos, eran todas las cosas que los pueblos tributaban, gran cantidad de maíz, quinua, chuño, frijoles y otras legumbres; abundancia de charque o cecina de llamas, venados o vicuñas, y ropa de diferentes maneras, de lana, algodón y pluma; zapatos que ellos llaman ojotas; armas conforme a las que en las provincias se usaban, para proveer a la gente de guerra cuando pasaba de unas partes a otras [...].¹⁹³

Comme l'indique Cobo, les tissus et les matières premières nécessaires à la confection des textiles constituaient effectivement une large part des articles commandés par l'état. La consommation textile de l'empire inca était telle que le tissu, considéré comme un produit de première nécessité, devait être produit en masse pour subvenir aux besoins énormes de l'État : vêtements de l'élite et de l'Inca (une partie était approvisionnée par les tisserands officiels, une autre par le peuple), vêtements des prêtres et des serviteurs des temples, uniformes des soldats, textiles-offrandes pour les cérémonies religieuses, vêtements des

¹⁹³ Bernabé Cobo, *op. cit.*, Libro XII, Cap. XXX, p. 126.

huaca, récompenses textiles pour les fonctionnaires et soldats les plus méritants, étoffes offertes lors des échanges diplomatiques, etc. Pour assurer la production d'une telle quantité de textiles, les Incas ont tiré parti à la fois de leur système de travail obligatoire -la *mita*- et du système d'impôts qu'ils avaient élaboré, tout en comptant sur le rendement des classes de tisserands officiels. Le peuple était donc soumis à « une obligation de tissage », au même titre que les travaux d'intérêt collectif qu'ils assumaient pour le compte de l'empire. Cette obligation de tissage, et le principe de *mita* dans son ensemble, doivent être considérés comme une « dette » que chaque membre de la société devait à l'État, une sorte de contribution personnelle. La *mita* textile pouvait s'exprimer sous différentes formes : chaque foyer était tenu de fournir à l'État une quantité déterminée de tissus, ou bien un certain nombre d'heures de tissage, ou encore accomplir des travaux dans les ateliers de confection textile de l'État.

Parallèlement à cette organisation administrative, le territoire de l'empire inca était structuré en quatre grandes provinces -les *suyu*-, administrées à partir de la capitale Cuzco : le *Tahuantinsuyu* (« l'empire des quatre quartiers ») se partageait entre le *Chinchasuyu* (nord-ouest de Cuzco, il incluait la côte nord, les montagnes de l'ouest s'étendant jusqu'en Equateur), le *Antisuyu* (la partie orientale de l'empire), le *Collasuyu* (le lac Titicaca, le nord du Chili, le nord-ouest de l'Argentine et l'actuelle Bolivie), et le *Cuntisuyu* (le sud-ouest de Cuzco, c'est-à-dire la région de Arequipa et la côte sud du Pérou). La vallée de Cuzco et la capitale étaient également divisées en une partie haute et une partie basse -*Hanan Cuzco* et *Hurin Cuzco*-, et étaient parcourues par un réseau de lignes virtuelles, les *ceque*, sur lesquelles se distribuaient les 328 *huaca* de Cuzco (les lieux sacrés). Ces lignes imaginaires irradiaient du temple du Soleil, le *Coricancha*, vers les différents points de l'horizon, et permettaient une répartition de l'empire à travers un système de 41 directions. Le système de *ceque* a été décrit et interprété par l'anthropologue néerlandais Tom Zuidema¹⁹⁴ qui, en se basant sur les récits des chroniqueurs et notamment des informations proposées par Bernabé Cobo à propos du principe d'organisation de l'espace dans la société inca, est parvenu à définir le rôle et le fonctionnement de ce réseau complexe de lignes virtuelles. Selon le chercheur, les *ceque* trouvaient leur place dans les quatre grandes provinces qui structuraient l'espace du territoire inca, chaque *suyu* comportant trois groupes de trois *ceque* (annexe 17). Le système de *ceque* aurait semble-t-il conditionné la

¹⁹⁴ Zuidema Tom, *El sistema de ceques del Cuzco, La organización social de la capital de los incas*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1995, pp. 67-71.

distribution « géographique » des familles et des groupes sociaux de Cuzco, comme l'explique Cobo, qui indique que ces *ceque*, reliant les lieux sacrés entre eux, étaient à la charge d'un groupe ou d'une famille, qui s'engageait à prendre soin et rendre hommage aux huacas pendant toute la période qui leur était assignée :

Del templo del sol salían, como de centro, ciertas líneas, que los indios llaman ceques [raya, línea, termino, rumbo, en quichua]; y hacíanse cuatro partes conforme a los cuatro caminos reales que salían del Cuzco; y en cada uno de aquellos ceques estaban por su orden las huacas y adoratorios que había en el Cuzco y su comarca, como estaciones de lugares piso, cuya veneración era general a todos [...].

[...] cada ceque estaba a cargo de las parcialidades y familias de la dicha ciudad del Cuzco, de las cuales salían los ministros y sirvientes que cuidaban de las huacas de su ceque y atendían a ofrecer a sus tiempos los sacrificios estatuidos. Comenzando, pues, por el camino de Chinchaysuyu, que sale por el barrio de Carmenga, había en él nueve ceques, en que se comprendían 85 huacas, por este orden.¹⁹⁵

Les familles qui avaient la responsabilité d'un *ceque* correspondaient aux groupes sociaux de parenté royale ou de lignée dynastique inca, appelés *panaca*¹⁹⁶, et devaient s'installer sur les terres correspondant aux *ceque* dont ils avaient la charge¹⁹⁷. Le système de lignes virtuelles correspondait donc à une organisation spatiale et sociale du territoire, déterminant à la fois la division de la vallée de Cuzco et la capitale, et la répartition géographique des familles de lignée royale.

Le système d'organisation de cette société extrêmement hiérarchisée reposait également sur une rigoureuse logistique qui demandait un énorme travail administratif. De façon à pouvoir répartir les impôts et les tâches à distribuer, il fallait au préalable avoir des connaissances précises sur la composition de la société, recenser le nombre d'habitants, pour déterminer la part de tribut qui revenait à chacun et désigner ceux qui étaient « imposables » au travail collectif. Enfin, il fallait conserver précieusement toutes les données « fiscales » relatives aux rentrées et aux dépenses de l'empire. Et c'est un étrange instrument que les Incas utilisèrent pour la comptabilité de leur administration : le *quipu*. Grâce à ce faisceau de cordelettes, composé d'une corde principale horizontale sur laquelle étaient attachées d'autres cordelettes pendantes, les Incas pouvaient enregistrer toutes les

¹⁹⁵ Bernabé Cobo, *op. cit.*, Libro XIII, Cap. VI, p. 169.

¹⁹⁶ Panaka : lignée formée par l'ensemble des descendants d'un souverain Inca. Diccionario Quechua-Español, *op. cit.*

¹⁹⁷ Blas Valera apporte quelques détails à ce sujet : « esos curiosos senderos invisibles que anudan de tres en tres, y enlazan y ordenan familias y aldeas, pueblos y ciudades del antiguo imperio hecho con orden y moderación, cuyo corazón es el Coricancha. Como el hilo de Ariadna conducía a la salida del laberinto, así cada una de estas cequecunas lleva a la huacas sagradas [...] ». Blas Valera, Laura Laurencich Minelli, *op. cit.*, c. 11-r, p. 380.

données administratives de l'empire, à partir d'un système de nœuds de différentes sortes (annexe 18).

Nombreux sont les chroniqueurs espagnols qui décrivent cet instrument sur lequel reposaient l'organisation, le contrôle et le bon fonctionnement du système administratif inca. C'est semble-t-il sous le règne de Pachacutec que l'on perfectionna le principe du *quipu* pour en faire l'instrument indispensable à partir duquel l'empire se développerait¹⁹⁸. L'arrivée du neuvième Inca marqua un changement dans la politique expansionniste de l'empire ; si jusque là la société inca se comportait comme un peuple guerrier qui cherchait uniquement à dominer les tribus voisines pour conquérir de nouvelles terres, Pachacutec poursuivit les desseins expansionnistes tout en s'appliquant à organiser administrativement le *Tahuantinsuyu*, construisant les bases solides d'un système cohérent et ordonné pour diriger l'empire. Un de ces fondements était justement l'élaboration de registres -les *quipu*- qui renfermaient toutes les données fondamentales pour la gestion de l'empire.

L'empire du *Tahuantinsuyu* recouvrait une énorme aire géographique, composée d'une vingtaine de provinces qui étaient administrées par des gouverneurs, elles mêmes partagées en *ayllu*, gouvernés par les *curaca*. Les différentes informations administratives étaient fixées dès les *ayllu*, puis envoyées à Cuzco pour la coordination de toutes les données. Toute la vie de l'empire était méticuleusement archivée dans les *quipu* : données agraires, politiques, juridiques, fiscales, religieuses, recensement, etc; rien n'était décidé ni entrepris sans consulter ces registres et, comme le dit Felipe Guamán Poma de Ayala, « [...] con los cordeles gobernan todo el reino »¹⁹⁹. Le *quipu* était un instrument très efficace malgré sa simplicité, basé sur une logique comptable simple et linéaire, qui permettait au gouvernement de connaître précisément l'état des stocks de produits (via l'enregistrement des rentrées et des dépenses), de définir les parts d'impôts qui revenaient à chaque province, *ayllu*, et famille (grâce au recensement régulier), de distribuer équitablement les terres à exploiter. Ces *quipu* fonctionnaient comme des inventaires, dont les nœuds fixaient les données numériques accumulées par le gouvernement, que l'on pouvait interroger à tout moment en les faisant déchiffrer par les fonctionnaires qui en avaient la charge (les *quipucamayo*). Voici quelques extraits issus des discours de

¹⁹⁸ « Este sistema fue perfeccionado por el noveno Inca Pachacuti Yupangui », Amancio Landin Carrasco, *op. cit.*, p. 63.

¹⁹⁹ Felipe Guamán Poma de Ayala, *op. cit.*, §359-361.

chroniqueurs espagnols qui illustrent bien à la fois la diversité des informations qui étaient enregistrées ainsi que la manière dont procédaient les *quipucamayo* pour fixer ces données.

Fray Martín de Murúa :

[...] en los cordeles puestos el número de los indios del pueblo y de las cosas en general de él, [...] con los indios que había casados y solteros y viudos, y sus mujeres e hijos, y los que se morían y los que de nuevo nacían y los oficiales de cada oficio, de manera que si, en un punto, se quisiese saber cuantos indios había en un pueblo e indias, y cuantas personas chicas y grandes y las chacras y ganados que tenían, en juntando los contadores se sabía sin faltar cosa.²⁰⁰

Inca Garcilaso de la Vega :

Y hablando de los vasallos, daban cuenta de los vecinos de cada pueblo, y luego en junto los de cada provincia : en el primer hilo ponían los viejos de sesenta años arriba; en el segundo los hombres maduros de cincuenta arriba y el tercero contenía los de cuarenta, y así de diez a diez años, hasta los niños de teta. Por la misma orden contaban las mujeres por edades.

[...] De la aritmética supieron mucho y por admirable manera, que por nudos dados en unos hilos de diversas colores daban cuenta de todo lo que en el reino del Inca había de tributos y contribuciones por cargo y desencargo.²⁰¹

Le mot *quipu*, ou *kipu* en quechua, désigne assez largement le nœud, le lien, l'attache ou la boucle²⁰², et par métonymie la cordelette de comptabilité. Les quipus étaient à peu près tous identiques : ils se composaient d'une corde primaire, sur laquelle étaient attachées des cordelettes pendantes qui accueillait les nœuds, lesquelles présentaient parfois d'autres cordelettes subsidiaires. Les cordes du quipu pouvaient être toutes de la même couleur, ou bien de couleurs différentes : « hacían los indios hilos de diversos colores : unos eran de un color solo, otros de dos colores, otros de tres y otros más porque las colores simples, y las mezcladas, todas tenían su significación de por si »²⁰³. Les nœuds qui se distribuaient sur les cordes -lesquelles pouvaient atteindre un peu plus d'un mètre- étaient plus ou moins gros, longs et élaborés. Les études sur les quipus, initiées au début du XX^{ème} siècle (notamment Leland Locke), ont connu une véritable renaissance ces dernières années²⁰⁴. Les recherches développées dans les années 70 sur l'ethnomathématique andine

²⁰⁰ Fray Martín de Murúa, *op. cit.*, Libro I, Cap. I, p. 56.

²⁰¹ Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro VI, Cap. VIII, p. 344. Libro II, Cap. XXVI, p. 212.

²⁰² Khipu : Atadura, nudo, ligadura, lazada. Diccionario de la Academia Mayor de la lengua Quechua, *op. cit.* Garcilaso indique également que quipu « quiere decir anudar y nudo » (*op. cit.*, Libro VI, cap. VIII, p. 344).

²⁰³ Murúa, *op. cit.*, Libro I, Cap. I, p. 56.

²⁰⁴ Leslie Leland Locke : *The Ancient Quipu or Peruvian Knot Record*, The American Museum of Natural History, 1923. Elle apporta la première étude sérieuse en confrontant les témoignages historiques avec ses propres observations.

(Ascher & Ascher²⁰⁵) ont apporté des connaissances nouvelles sur le fonctionnement de cet appareil de comptage, et les spécialistes actuels s'efforcent de réactualiser ces connaissances et proposent de nouvelles hypothèses. Gary Urton, anthropologue de l'Université de Harvard et éminent spécialiste américain, se consacre à l'étude des quipus depuis les années 90 ; il développe ses recherches à partir de la comparaison minutieuse de ces artefacts et a manipulé depuis le début de sa carrière près de mille *quipu*. Il considère ces cordelettes comme de véritables codes et tente de déchiffrer les informations qui y sont conservées, en identifiant les éléments matériels susceptibles d'encoder de l'information. Les spécialistes admettent unanimement que les nombres étaient formulés de manière tridimensionnelle par des nœuds, dont la forme et la position sur la corde exprimaient le système décimal qui était utilisé par les Incas pour fixer les données quantitatives. Il existait trois sortes de nœuds (annexes 19 et 20) : le nœud en 8 qui exprimait le nombre 1, des nœuds longs dont la valeur variait en fonction du nombre de boucles (de 2 à 9), et des nœuds simples qui indiquaient les nombres au-delà de 10 (dizaines, centaines, milliers). Les différentes façons de réaliser les nœuds indiquaient le nombre d'unités, alors que la position sur la corde distinguait les dizaines, centaines, milliers. Lus de haut en bas, les nœuds les plus éloignés de la corde principale correspondaient aux unités, le groupe suivant les dizaines, le suivant les centaines, etc... Garcilaso indique que « en lo más alto de los hilos ponían el número mayor, que era el decena de millar, y más debajo el millar, y así hasta la unidad. Los nudos de cada número y de cada hilo iban parejos unos con otros, ni más ni menos que los pone un buen contador para hacer una suma grande »²⁰⁶. Le concept du zéro était connu des Incas, qu'ils exprimaient par l'absence de nœud : il ne possédait pas de nœud représentatif, mais sa place était comptée.

Tandis que les nœuds exprimaient les valeurs, les couleurs des cordelettes semblaient indiquer les catégories d'objets qui étaient inventoriées : produits agricoles, armes, types d'impôts, âges des personnes recensées, etc ... Malheureusement, nous ne disposons pas d'informations suffisantes pour pouvoir actuellement définir avec exactitude la codification de ces couleurs ; Leslie Leland Locke indiquait déjà qu'il « est impossible

Gary Urton, *Recording Signs in Narrative-Accounting khipu*, in *Narrative Threads: Accounting and Recounting in Andean Khipu*, edited by Jeffrey Quilter and Gary Urton, University of Texas Press, 2002, pp 171 – 196.

Gary Urton, *Signs of the Inka Khipu: Binary Coding in the Andean Knotted-String Records*, University of Texas Press, 2003.

Franck Salomon, *The Cord Keepers: Khipus and Cultural Life in a Peruvian Village*, Duke University Press, 2004.

²⁰⁵ Ascher & Ascher, *Code of the Quipu : Databook*, University of Michigan Presse, 1978.

²⁰⁶ Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro VI, Cap. VIII, p. 344.

de dire dans quelle mesure le schème conventionnel des couleurs était utilisé »²⁰⁷. Les discours des chroniqueurs ne proposent que de vagues remarques quant à la signification des couleurs dans les quipus, à l'image de Acosta qui indique :

Y en cada manajo es estos, tantos nudos y nuditos, y hilillos atados ; unos colorados, otros verdes, otros azules, otros blancos, finalmente tantas diferencias, que así como nosotros de veinte y cuatro letras guisándolas en diferentes maneras sacamos tanta infinidad de vocablos, así estos de sus nudos y colores, sacaban innumerables significaciones de cosas.²⁰⁸

Urton considère par ailleurs que le sens de torsion du doublage des fils ainsi que l'orientation des nœuds (en S ou en Z) devaient certainement participer à la codification des données²⁰⁹. Dans le manuscrit attribué à Blas Valera, l'auteur indique à ce propos que, dans la comptabilité inca, les rentrées et les sorties de produits s'exprimaient dans les quipus grâce au sens des nœuds qui, orientés vers la gauche (Z) exprimaient une dépense, et vers la droite (S) une rentrée : « así hay que tener en cuenta : si se quiere indicar una resta, los nudos se hacen a la izquierda; a la derecha para la suma »²¹⁰. Selon l'auteur, les fibres filées en S indiquaient communément des catégories de choses gâtées ou impures (des produits avariés, des personnes malades, des choses laides en général), alors que la torsion en Z exprimait des choses nobles et vertueuses (tout ce qui était utilisable)²¹¹.

Parallèlement, il semblerait que les *quipu* aient été utilisés comme calendriers pour planifier de la *mita* et organiser la rotation des travaux obligatoires auxquels était assujéti chaque membre valide de la société inca. Gary Urton pense effectivement que certains de ces instruments, dont le nombre de cordelettes est étonnamment supérieur à celui des *quipu* classiques, semblent correspondre à des *quipu* calendaires. Sur certains d'entre eux²¹², le nombre de cordelettes distribuées sur la corde principale s'élève à 730, lesquelles sont rassemblées en 24 groupes qui, selon Urton, pourrait correspondre aux nombres de jours de deux années ($24/2 = 12$, nombre de mois dans une année ; et $730/2 = 365$, nombre de jours

²⁰⁷ Leland Locke, *op. cit.*, p. 15, « it is impossible to say to what extent the conventional colour was used ».

²⁰⁸ Jose de Acosta, *op. cit.*, Libro VI, Cap. VIII, p. 291.

²⁰⁹ Conférence donnée par Gary Urton, organisée par le CECUPE à la Maison de l'Amérique Latine, Paris, le 29/06/2010.

²¹⁰ Laura Laurencich Minelli, *op. cit.*, "Exsul Inmeritus Blas Valera Populo Suo", c8-r, p. 366.

²¹¹ « cosas viciosas y feas », « cosas bellas y virtuosas ». Laura Laurencich Minelli, "El curioso concepto de Cero concreto mesoamericano y andino y la lógica de los dioses - El mundo de los Incas", *Especulo, Revista de estudios literarios*, n°27, Julio- Octubre 2004, Universidad Complutense de Madrid, España. Disponible en ligne à l'adresse : <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/cero.html> (consulté le 23/04/2011).

²¹² Ces *quipu* font partie de ceux retrouvés à Laguna de los Condores, Chachapoyas, Pérou (n° UR6). Gary Urton, Conférence du 29/06/2010, organisée par le CECUPE à la Maison de l'Amérique Latine, Paris.

dans une année). Il indique qu'il pourrait donc s'agir de *quipu* calendaires comptabilisant les jours de deux années, ou bien de deux représentations d'une seule et même année; il suggère que ces *quipu* aient pu renfermer à la fois des données calendaires et administratives, donnant alors lieu à des *quipu* « hybrides » destinés à organiser et distribuer à l'avance les tâches à assurer tout au long de l'année. Ils auraient constitué un instrument efficace pour la gestion de la production agricole : d'un côté, le *quipu* proposait un système de division du temps, marquant les époques des semences, des récoltes, les travaux d'irrigation, la transhumance du bétail, etc; de l'autre, il permettait de planifier et distribuer les différents travaux agricoles, régulant les productions et pour un meilleur rendement. Comme l'indique Murúa, le *quipu* était utilisé par l'administration inca pour organiser la répartition des tâches obligatoires du système de *mita* :

[...] y así los curacas cuando querían mandar alguna cosa que se hiciese en el pueblo, o que el Inca lo ordenaba, o que fuese a alguna obra pública, estos se informaban de ellos [los quipucamayos] y se subían en un alto y, a la hora en que la gente estaba sosegada y sin ruido, recogidos todos en sus casas, poco después de haber anochecido o al amanecer, a voces declaraba lo que el día siguiente se había de hacer [...].²¹³

Ces travaux obligatoires étaient contrôlés par les *curaca* des *ayllu*, qui désignaient, grâce aux *quipu*, les groupes « mitayos » ; les *quipu* permettaient également à l'état de conserver les données concernant la répartition des tâches d'une période à l'autre, de façon à établir le calendrier des rotations et distribuer équitablement les journées de travail, annoncées par le *quipucamayo*. Il est fort probable, selon Gary Urton, que les Incas aient utilisé conjointement les *quipu* calendaires et les *quipu* dédiés à la distribution des travaux d'intérêt collectif.

3.2.2. Les quipu, les archives du Tahuantinsuyu

L'administration inca disposait d'une classe d'officiels spécialisés dans la réalisation de ces registres et dans le déchiffrement des données : les *quipucamayo* se tenaient à la disposition des fonctionnaires de l'administration, comme des interprètes, pour déchiffrer les informations numériques fixées dans les *quipu*. Très estimés et hautement reconnus dans la hiérarchie administrative, ces fonctionnaires étaient considérés comme les

²¹³ Murúa, *op. cit.*, Libro I, Cap. I, p. 56.

détenteurs des clés de l'organisation de l'empire, et c'est la société inca toute entière qui reposait sur l'efficacité des chargés de *quipu*. Se transmettant leurs connaissances de génération en génération, les *quipucamayo* se succédaient de père en fils, pour que les techniques d'encodage et de mémorisation soient entretenues et que l'on puisse déchiffrer les anciens quipus rédigés par les ancêtres. Chaque *quipu* était unique, non seulement par les données qu'il conservait, mais aussi par les techniques de codification utilisées : seul le *quipucamayo* qui avait construit son *quipu* était à même de déchiffrer les informations qu'il contenait. La formation à la composition et au décodage du *quipu* était donc dispensée par un seul « maître », qui transmettait ses astuces mnémotechniques héritées de ses aïeux, grâce auxquelles il parvenait à développer les données enregistrées sous formes brutes par les nœuds et les couleurs des cordes. La mémoire personnelle et les techniques de mémorisation permettaient au *quipucamayo* d'ajouter des remarques personnelles qui complétaient la version schématique de ces informations. La fidélité et l'exactitude des informations dépendaient de ces astuces de mémorisation qui faisaient la virtuosité de certains compteurs.

En plus de devoir tenir les registres administratifs de l'état, les *quipucamayo* avaient la lourde responsabilité de conserver et de savoir déchiffrer toutes les archives de l'empire, conservées précieusement comme l'Histoire du royaume. La multitude d'informations archivées et l'actualisation permanente des données administratives nécessitait un grand nombre de ces spécialistes, qui se répartissaient suivant le schéma administratif de l'empire ; les *quipucamayo* se distribuaient selon des domaines d'activités précis : inventaires des réserves des institutions religieuses, répartition des terres, estimation des besoins de l'armée. Garcilaso parle même de « ministerios » lorsqu'il décrit l'activité de ces compteurs :

Y como para cada cosa de paz o de guerra, de vasallos, de tributos, ganados, leyes, cerimonias y todo lo demás de que se daba cuenta, tuviesen contadores de por sí y estos estudiasen en sus ministerios y en sus cuentas, las daban con facilidad, porque la cuenta de cada cosa de aquellas estaba en hilos y madejas de por sí como cuadernos sueltos y aunque un indio tuviese cargo (como contador mayor) de dos o tres o más cosas estaban de por sí.²¹⁴

²¹⁴ Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro II, Cap. XXVI, p. 212.

Il est donc tout à fait imaginable que les chargés de quipus aient intégré des « cabinets administratifs » selon les domaines d'action du gouvernement. Garcilaso précise d'ailleurs que le « contador mayor » pouvait avoir à sa charge plusieurs « dossiers » (« aunque un indio tuviese cargo (como contador mayor) de dos o tres o mas cosas estaban de por sí »), ce qui signifierait qu'il existait une hiérarchie à l'intérieur du corps des *quipucamayo*²¹⁵.

Les « compteurs » regroupaient une importante classe de fonctionnaires qui tenaient entre leurs mains tout le destin de l'empire : responsables de tous les comptes de l'administration, ils étaient à la fois producteurs, conservateurs et interprètes des registres, coordinateurs des données administratives et trésoriers du royaume. Pour assurer le bon fonctionnement du système, il était donc indispensable d'organiser ces fonctionnaires selon un appareil hiérarchique bien établi. Les *quipucamayo* n'exerçaient pas uniquement dans le centre administratif de Cuzco, mais se distribuaient dans tout l'empire ; chaque *ayllu* disposait d'un *quipucamayo* officiel qui se consacrait au recensement des informations, envoyées par la suite à la capitale pour la coordination des données de toutes les provinces.

Représentant du savoir et de la connaissance, le *quipucamayo* constituait à la fois l'organe suprême transmetteur des données génériques gouvernementales et le dépositaire public de la mémoire collective. Personnage indispensable qui garde la tradition vivante, le compteur était un homme de consultation éternelle considéré comme le détenteur de la vérité, conservant toutes les connaissances de son peuple. Selon les chroniqueurs, le chargé de *quipu* n'assumait pas que la fonction de « comptable » : ses connaissances ancestrales faisait de lui le conservateur de l'Histoire des Incas, sorte de gardien de la mémoire historique de la communauté, qui racontait la vie de l'empire aux temps des ancêtres grâce aux informations encodées dans les cordelettes de son *quipu*. D'ailleurs, le mot *contar* en espagnol (*contador* étant le mot fréquemment utilisé par les chroniqueurs pour désigner le *quipucamayo*) signifie en français à la fois compter et raconter, ce qui montre bien à quel point le *quipucamayo* assumait les fonctions de compteur (en tant que comptable) et de conteur (chargé de la narration de l'Histoire). Voici ce qu'indique Murúa lorsqu'il décrit les *quipucamayo* :

²¹⁵ Felipe Guamán Poma de Ayala évoque également la *hiérarchisation des quipucamayos* en utilisant les adjectifs « mayor » et « menor » lorsqu'il distingue le « Contador mayor » (*Tawantin Suyu runa quipoc Yncap, celui qui tient les comptes du Tahuantinsuyu*), des deux autres *quipucamayocs* chargés des « *incuplimientos* » (*hatun hucha quipoc et huchuy hucha quipoc*) qu'il qualifie de « *contador mayor* » et « *contador menor* ». Le mot « *incuplimiento* » est ici assez vague; on peut cependant imaginer qu'il s'agissait de dettes ou d'impôts qui devaient être perçus mais qui n'étaient pas encore rentrés dans les caisses de l'empire. Felipe Guamán Poma de Ayala, *op. cit.*, § 361-363.

Y así tenían los contadores grandes montones de estos cordeles, a manera de registros como los escribanos los tienen en sus escritorios, y allí guardan sus archivos. Y de tal manera que el (que) quería saber algo, no tenía más que hacer sino irse a un Quipucamayó de estos, y preguntarle cuanto ha que sucedió esto²¹⁶.

Détenteurs d'un certain savoir, ces dépositaires officiels de l'histoire du peuple inca consignaient scrupuleusement la vie de l'empire dans leurs *quipu*, enregistrant tous les aspects notables et les faits marquants de leur temps. Alors que les Espagnols considéraient le peuple inca comme une société primitive, méprisant largement les indiens qu'ils jugeaient comme des êtres barbares et idolâtres²¹⁷, ils furent totalement stupéfaits par les performances du *quipu* et furent obligés de reconnaître la flexibilité et l'efficacité d'un tel instrument de mémorisation. José de Acosta a d'ailleurs reconnu que « era increíble lo que en este modo alcanzaron, porque cuanto los libros pueden decir de historias, y leyes y ceremonias, y cuentas de negocios, todo eso suplen los quipos tan puntualmente, que admira »²¹⁸. Les chroniqueurs qui décrivent les *quipu* insistent autant sur la quantité que sur la variété des informations qui y étaient conservées : alors que Garcilaso explique comment il fit appel aux *quipucamayos* pour construire son récit sur l'histoire des Incas²¹⁹, d'autres, tels que Murúa, affirment que ces registres renfermaient tous les détails des événements importants qui ont marqué le passé inca. Murúa énumère tous les types d'informations qui étaient conservées dans ces quipus :

²¹⁶ Fray Martín de Murúa, *op. cit.*, Libro I, Cap. I p. 56.

²¹⁷ La dévalorisation des indiens est omniprésente dans les discours des chroniqueurs espagnols. Au XVI^{ème} siècle, le mépris de l'Autre est une attitude classique, qui résulte de la réaction ethnocentriste des européens : l'Europe constitue à l'époque le point de référence absolu et considère sa culture comme celle qui doit s'imposer aux Autres. Mais cette dévalorisation s'explique également par les objectifs de la conquête. Les deux raisons principales qui motivent la Couronne espagnole à coloniser ces nouvelles terres sont d'une part l'exploitation des richesses (notamment l'or et l'argent), et deuxièmement les possibilités d'extensions territoriales de l'empire. Mais officiellement, la légitimation de la colonisation prend des aspects providentiels : les Espagnols avaient le devoir moral de sauver ces indiens de l'idolâtrie en les évangélisant et devaient apporter à ces êtres sauvages les bénéfices de la civilisation. Les chroniqueurs espagnols s'efforcèrent de démontrer l'infériorité des indiens en intégrant dans leur discours de nombreuses références méprisantes à leur égard. Voici par exemple ce qu'indique Bernabé Cobo lorsqu'il présente la description qu'il propose de « la nación peruana » : « [...] muchos pueblos destes *Américos* han recibido ya la luz del Santo Evangelio y con ella y con la comunicación con nuestros españoles mucho de humanidad y policía, quedándose todavía otros (que son lo más) envueltos en las tinieblas de su gentilidad y bárbara ignorancia, conviene advertir que lo que aquí se dice de su rusticidad y costumbres bárbaras es lo que hallamos en los indios gentiles, y que lo que menos hay desto en los que se han hecho cristianos, se debe atribuir a la cultura, virtud y eficacia de nuestra sagrada religión, la cual, de hombres salvajes poco menos fieros e inhábiles que unos brutos y toscos leños, es poderosa para hacer hombres humanos que vivan según razón y virtud. ». *Op. cit.*, Libro XI, Cap. V, p. 16.

²¹⁸ José de Acosta, *op. cit.*, Cap. 8, p. 291.

²¹⁹ « [...] sacaron de sus archivos las relaciones que tenían de sus historias ». Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro I, Cap. XVIII, p. 147.

Por estos nudos contaban las sucesiones de los tiempos y cuando reino cada inca, los hijos que tuvo, si fue bueno o malo, valiente o cobarde, con quien fue casado, que tierras conquistó, los edificios que labró, el servicio y riqueza que tuvo, cuantos años vivió, donde murió, a que fue aficionado; [...] y cual Inca hizo esta ley, quien conquistó esta provincia, quienes fueron sus capitanes, cuando fue el año seco o abundante, cuando hubo pestilencias y guerras, cuando se rebelaron tales indios, cuando sucedió tal terremoto, en que tiempo revendo tal volcán, cuando vino tal río de avenida destruyendo las chacras, luego el contador sacaba sus cuerdas y daba razón de ello sin faltar un punto.²²⁰

Les connaissances des *quipucamayo* ont largement été utilisées dans les récits proposés par les chroniqueurs au sujet de l'histoire et des modes de vie des Incas. Dans un premier temps, les Espagnols ne saisirent pas bien l'utilité et le fonctionnement de cet instrument et n'y prêtèrent guère attention ; mais lorsqu'ils prirent conscience des potentialités de ces cordelettes et de la somme d'informations que les *quipucamayo* avaient amassée, ils s'appliquèrent à recueillir auprès d'eux toutes les informations disponibles à propos de la société inca. C'est donc en partie grâce à ces sources qu'ils rédigèrent leurs *crónicas* et *relaciones*. Murúa avoue d'ailleurs qu'il a utilisé les quipus comme matière première pour construire son récit :

[...] y así todo lo que en este libro se refiere del origen, principio, sucesión, guerras, conquistas, destrucciones, castigos, edificios, gobiernos, policía, tratos, vestidos, comida, autoridad, gastos y riqueza, de los incas, todo sale de allí y por los Quipus e venido en conocimiento de ellos; y todos cuantos refieren cosas de este reino lo han alcanzado y sabido por este medio, único y sólo de entender los secretos y antigüedades de este reino.²²¹

Mais c'est réellement à la fin du XVI^{ème} siècle, avec l'arrivée du Vice-roi Francisco de Toledo, que fut reconsidérée l'utilité des quipus et que les Espagnols commencèrent à interroger les *quipucamayo*. Chargé de mettre fin à la crise sociale qui frappait la vice-royauté, Toledo élaborait une série de mesures destinées à réorganiser administrativement le territoire et à réaffirmer l'Autorité Royale dans la vice-royauté. Investi dans un combat acharné contre l'idolâtrie andine, il se lança dans une grande campagne d'extirpation des croyances païennes : lors de sa Visite Générale (1570-1575), il inspecta chaque province et fit établir des rapports sur l'histoire, les modes de vie et les pratiques païennes des indiens²²². La collecte de ces informations fut menée directement dans les villages, auprès

²²⁰ Murúa, *op. cit.*, Libro I, Cap. I, p. 57.

²²¹ *Ibidem*, p. 57.

²²² C'est en s'appuyant sur les documents rédigés lors de la Visite Générale que le II^{ème} Concile de Lima déterminait les modalités de l'extirpation de l'idolâtrie indigène : destructions des temples, des *huaca* et des momies, interdiction d'enterrer les défunts ailleurs que dans les cimetières chrétiens, punition des délits

des *quipucamayo*, gardiens de la mémoire collective; c'est donc grâce à la consultation des quipus que les Espagnols ont pu rédiger leurs rapports qui décrivaient à la fois les coutumes, les croyances et les rituels des indiens, et que l'histoire culturelle des Incas a pu être reconstruite par les historiens. D'un autre côté, les données apportées par les *quipucamayo* permettaient de connaître en détail la vie des indigènes et surtout l'organisation administrative de l'empire : les Espagnols surent tirer profit de ces informations conservées par les quipus pour développer et organiser l'exploitation des richesses des terres incas. Des informations « pratiques » comme les recensements de population, les systèmes de tributs, les types de production agricoles ou encore le principe de la *mita*, permirent d'assurer un meilleur rendement de l'exploitation des richesses et facilitèrent le recrutement de la main d'œuvre. Les quipus ont donc apporté aux Espagnols une foule d'informations qu'ils ont su exploiter pour mieux les dominer et exploiter les indiens.

3.2.3. Gestion des cérémonies et des cultes par le quipu

Les *quipu* représentèrent donc de précieux outils sans lesquels la société inca n'aurait certainement pas pu construire un empire aussi ordonné et aussi solide. Indispensables pour organiser l'appareil administratif, tenir les comptes de l'empire et garder en mémoire toute l'histoire des Incas, les *quipu* ont semble-t-il également participé à la gestion d'un autre aspect fondamental de la vie quotidienne andine : la vie rituelle et la célébration des fêtes sacrées. Ces cordelettes semblent avoir servi à marquer les dates clés du calendrier cérémoniel mais également à organiser l'espace et classer les lieux sacrés à partir de lignes imaginaires qui irradiaient du temps du Soleil et que les Incas appelaient *ceque*.

L'usage du quipu comme calendrier n'est pas clairement exprimé dans les chroniques ; considérant l'obsession des Incas pour l'archivage des données dans les *quipu* et la rigueur de leur système d'organisation, il paraît peu probable que le calcul du temps et

funéraires (détournement des cadavres des cimetières, pour les réinhumer dans des lieux sacrés), suppression des offrandes autres que celles autorisées lors des cérémonies chrétiennes, interdiction de la déformation crânienne... Les mesures prises par le II^{ème} Concile de Lima démontrent l'échec de l'évangélisation, et la détermination à éradiquer les pratiques et croyances païennes clandestines, conservées malgré la christianisation.

les divisions calendaires n'aient pas fait eux aussi l'objet d'un enregistrement. Felipe Guamán Poma de Ayala aborde très évasivement le rôle des *quipu* dans la fixation du calendrier inca, et ne fait allusion aux cordelettes que lorsqu'il évoque les périodes de grande activité agricole (semences, récoltes) :

En todos los meses y años sumaban estos meses y los días [...]. Y por esta orden hacían quipo de gastos y multiplico y de todo lo que pasaba en este reino en cada año, y los filósofos astrólogos para sembrar y coger las comidas y viandas, y para otras ocasiones, y orden y gobierno, se regían con sus quipos y con mucha claridad y distinción lo que se ha gastado, consumido, en qué mes y en qué año pasó, daban relación en ello²²³.

Il insère cependant cette remarque au milieu d'un paragraphe entièrement consacré à la description de la manière dont les Incas avaient construit leur calendrier. Après avoir expliqué le nombre de jours qu'il y avait dans une semaine et comment les Incas calculaient les mois à partir des phases de la lune, il fait une rapide référence aux *quipu*, sans donner plus de détails, avant de reprendre sur les observations du soleil et la dénomination quechua des mois. Cette référence -certes évasive et imprécise, malgré l'évocation des « philosophes astrólogos »- nous encourage cependant à penser que le *quipu* servait effectivement au calcul du temps et à mémoriser les dates essentielles du calendrier inca. Un autre témoignage, celui de Murúa, vient appuyer cette hypothèse : il indique qu'il a rencontré un indien qui conservait dans son *quipu* « todo el calendario romano », dont les fêtes et les saints étaient indiqués par des nœuds différents.

Solo referiré, para que se note la curiosidad de algunos indios, lo que bide en un indio viejo y curaca en cierta doctrina, donde fui cura, el cual tenía en un cordel y quipu todo el calendario romano y todos los santos y fiestas de guardar por sus meses distintos [...] y las fiestas de guardar ponía el nudo diferente y más grueso, y así era cosa de admiración como se entendía por el quipu, y sabía cuando venían las fiestas y las vigalias de ellas.²²⁴

Ceci illustre comment l'usage du *quipu* a survécu sous la domination espagnole, mais suggère également qu'en mémorisant le calendrier chrétien sur leur cordelettes, les indiens ne faisaient qu'emprunter les techniques et les instruments traditionnels habituellement utilisés pour fixer et organiser leur propre calendrier. L'auteur du manuscrit *Exsul Inmeritus* est finalement le seul à faire une description claire et détaillée de ce qu'il appelle le *pachaquipu*, c'est-à-dire le *quipu* calendaire. Il y dessine et commente le principe

²²³ Felipe Guamán Poma de Ayala, *op. cit.*, § 260-262.

²²⁴ Fray Martín de Murúa, *op. cit.*, p. 56.

de ce *quipu*-calendrier. L'auteur propose le schéma d'un *quipu* qui comporterait treize cordelettes, représentant chacune les douze mois lunaires auxquels s'ajouterait un treizième mois, correspondant aux jours supplémentaires à ajouter pour parvenir à l'année solaire (les calendriers lunaires et solaires étaient utilisés simultanément ; l'année lunaire ne comportant que 328 jours, il faut ajouter 37 jours pour atteindre l'année solaire que nous connaissons). Au pied des cordelettes, l'auteur inscrit en quechua le nom des mois qui rappellent les cérémonies et rituels qui devaient y être célébrés. Les nœuds du *quipu* indiqueraient à la fois les « semaines » lunaires, conformément aux différentes phases de la lune (nouvelle lune, lune croissante, pleine lune, lune décroissante), et les « semaines » solaires dont les nœuds sont regroupés de dix en dix. Sont également indiquées les dates clés de l'année solaire : les solstices et les équinoxes²²⁵. En indiquant le nom des mois en quechua, l'auteur fait directement référence aux fêtes à célébrer (*intiraymipacha*, « tiempo de la fiesta del Sol », *coyaraymipacha*, « tiempo de la fiesta de la Luna », *ayamarcaypacha*, « tiempo de llevar a los difuntos en procesión », *capacintiraymipacha*, « tiempo de la fiesta solemne del Sol », etc), et décrit donc le *pachaquipu* comme un calendrier rituel et astronomique destiné à marquer les offrandes et rituels à exécuter chaque mois.

Selon Tom Zuidema, les Incas de Cuzco auraient également utilisé le *quipu* pour fixer le calendrier rituel des lieux sacrés situés sur le réseau de *ceque*. Les 328 *huaca* de la capitale et de sa vallée qui se distribuaient sur ces lignes imaginaires étaient vénérées et recevaient un culte conformément à l'ordre instauré par le système de *ceque* (la position des lieux sacrés sur les lignes ordonnait le calendrier et fixait les jours de cultes et d'entretiens des huacas). Le réseau de lignes virtuelles constituait donc lui-même un calendrier rituel, un système sacré. Selon le chercheur, les Incas ont utilisé un *quipu* calendaire rituel spécifique aux *huaca* présentes sur les *ceque* de Cuzco, qui divisait les 328 *huaca* en 41 unités de temps, un système régulier comportant 41 « semaines » de 8 jours²²⁶. Cependant, aucun chroniqueur ne fait d'allusion directe à un tel instrument, excepté l'auteur de *Exsul Inmeritus* qui propose, tout comme pour le *quipu* calendaire -le *pachaquipu*-, un schéma de cet éventuel géo-*quipu*, qu'il appelle *cequecuna*²²⁷. Il s'agirait cette fois-ci d'un *quipu* « fermé », dont les cordelettes, toutes attachées en un même point, s'étaleraient en étoile pour représenter l'ensemble des *ceque*. Selon les explications de

²²⁵ Laura Laurencich Minelli, *op. cit.*, p. 487 et Tab. XXXIII, p. XXXVI.

²²⁶ Tom Zuidema, *La civilisation Inca au Cuzco*, Collège de France, Paris, PUF, 1986, p. 91.

²²⁷ Laura Laurencich Minelli, *op. cit.*, "Exsul Inmeritus Blas Valera Populo Suo", c.12-v, p. 381.

Laura Laurencich Minelli, qui commente les propos qu'elle attribue à Valera, les cordelettes représenteraient les *ceque*, dont les différentes couleurs (vert, noir, rouge, bleu) référerait aux diverses *panaca* en charge des *huaca*, tandis que les nœuds indiqueraient le nombre de *huaca* dans chaque *ceque*. Les différents éléments (cordelettes, nœuds, couleurs) codifient, selon Laura Laurencich Minelli, toutes les informations concernant « la proyección en el terreno de todo el sistema social de los Incas, como si se tratara de senderos invisibles, y sus respectivos vínculos con el calendario ritual de 328 días [...] correspondientes a las 328 huacas, es decir a los lugares que articulan el año ritual y van señalando los cultos y las ofrendas »²²⁸. Les *quipu* auraient donc bien servi, si l'on en croit les informations apportées par le chroniqueur jésuite et les hypothèses de Tom Zuidema, à fixer le calendrier rituel des Incas.

Tour à tour archives d'informations administratives et historiques, calendriers cérémoniels, registres de distribution des tâches obligatoires, planning des travaux agricoles et tâches obligatoires, et peut être même résumé de l'organisation sociale, géographique et rituelle de la capitale, cet « instrument textile » constituait un outil de référence sur lequel reposait tout le fonctionnement de l'empire inca. L'obtention des Espagnols à imposer leur culture occidentale a malheureusement fait disparaître nombres de pratiques indiennes et notamment l'usage traditionnel de cet ingénieux système d'enregistrement²²⁹. Paradoxalement, alors que la campagne d'extirpation de l'idolâtrie ordonnée par Toledo recueillait les données relatives aux croyances andines en interrogeant les *quipucamayo*, le Concile de Lima de 1583, considérant les quipus comme des objets de l'idolâtrie responsables de la survivance des cultes païens, ordonna la destruction de ces cordelettes. Les *quipu* et l'iconographie textile auraient donc constitué dans la société inca deux systèmes parallèles de communication graphique destinés à conserver et à exprimer matériellement des informations précises ou des concepts plus abstraits.

²²⁸ Laura Laurencich Minelli, *op. cit.* p. 143.

²²⁹ Seuls les travaux de Franck Salomon ont mis en évidence la survivance de l'usage du *quipu* dans une communauté péruvienne contemporaine de Tupicocha (province du Huarochiri), qui continuerait à se transmettre les *quipu* ancestraux lors d'une cérémonie annuelle de passation des charges (la fête de Huairona). Frank Salomon, "Los quipus y libros de la Tupicocha de hoy : un informe preliminar", *Arqueología, Antropología e Historia en los Andes, Homenaje a María Rostworowski*, Lima, 1997, pp. 241-258.

Le tissage est un artisanat millénaire qui fait partie de la culture andine, d'hier et d'aujourd'hui. Apparu il y a plusieurs milliers d'années, l'art textile s'est transmis au fil des siècles, chaque culture a apporté ses connaissances propres, perfectionné les techniques et enrichi le répertoire iconographique. Grâce à ce long développement, les sociétés tardives ont hérité d'un savoir-faire ancestral, dominant les techniques les plus complexes. Véritable caractéristique identitaire des peuples des Andes, l'artisanat textile est profondément inscrit dans la culture et la mythologie andine, comme l'attestent certaines versions du mythe originel inca. Pourtant, le développement des études des textiles préhispaniques a été tardif; il fallut attendre les années 1930/1940 pour que les spécialistes accordent autant d'importance aux tissus qu'aux autres vestiges ou productions artisanales (particulièrement les céramiques). Les chercheurs nord-américains -qui furent les premiers à proposer des études sur les caractéristiques techniques et la fonction des textiles- et les travaux des historiens ont permis de dresser un portrait de la vie dans la société inca et d'avoir une idée assez précise de la place accordée aux textiles dans l'empire du *Tahuantinsuyu*. Les textiles étaient omniprésents dans la vie quotidienne : les vêtements servaient de codification sociale (sexe, statut social, profession, origine ethnique) et les pièces les plus ouvragées constituaient de véritables biens de prestige qui étaient offerts lors d'échanges diplomatiques ou en reconnaissance de services rendus. Les étoffes étaient également indissociables de la ritualité, comme l'attestent les sacrifices cérémoniels de textiles et le soin apporté à la préparation des défunts enveloppés dans des tissus. La société inca a dû se doter d'un système efficace pour assurer ses énormes besoins en tissus, ayant recours à la fois aux tisserands professionnels, aux vierges recluses dans des résidences spéciales à Cuzco et aux impôts en nature payés par le peuple. Les chercheurs ont également tenté de démontrer le rôle fondamental que les textiles semblent avoir joué dans la communication graphique depuis les temps les plus reculés. Qu'il s'agisse de réels systèmes d'écriture comme l'ont affirmé certains, de supports mnémotechniques ou encore de représentations de concepts culturels abstraits, il semblerait que les artefacts textiles aient été considérés comme des supports de choix pour l'expression de messages, malgré l'idée selon laquelle les anciens péruviens n'ont pas développé d'écriture, qui a prédominé pendant des siècles.

Deuxième partie

La culture et les textiles Chuquibamba :
contextualisation et présentation des matériels archéologiques

Deuxième partie

Chapitre 1.

Chuquibamba : identification culturelle et particularités des matériels

Le patrimoine archéologique du Pérou est certainement l'un des plus riches d'Amérique du sud, l'aridité du climat -surtout sur la côte péruvienne- ayant permis la conservation de nombreux artefacts, notamment celle des textiles. La côte sud, et particulièrement le département de Arequipa, présente un grand nombre de sites archéologiques, traces qui témoignent de l'épanouissement de différentes cultures dans la région. La proximité du désert d'Atacama confère à cette région un climat d'une grande sécheresse, permettant une excellente conservation des textiles ; les campagnes archéologiques successives ont permis de constituer l'une des plus abondantes collections de tissus du pays, conservés dans différents musées du département.

D'un point de vue général, le matériel textile a longtemps été peu exploité dans les études cherchant à reconstruire l'Histoire préhispanique du Pérou, et ce n'est que tardivement que l'on commencera à reconnaître l'importance des « données textiles » pour la reconstitution des séquences culturelles préhispaniques. L'étude des tissus apporte autant d'informations que les céramiques mais, souvent détériorés et difficiles à manipuler, les textiles sont encore très souvent laissés de côté. Pourtant, l'artisanat textile constitue l'une des principales caractéristiques identitaires des Andes ; fabriqués et utilisés depuis les temps les plus anciens, les tissus sont présents partout et à toutes les époques. Il suffit de traverser le Pérou pour se rendre compte qu'aujourd'hui encore l'activité textile est omniprésente dans la vie quotidienne des peuples des Andes (élevage de camélidés pour la laine, filage quotidien, métiers à tisser familiaux, vente des productions artisanales).

Dans l'intérêt porté aux peuples préhispaniques des Andes (tous sujets d'étude confondus, textiles y compris), ce qui suscite traditionnellement le plus d'attrait sont les cultures qui ont profondément marqué l'histoire préhispanique andine -Paracas, Nazca, Wari, Tiwanaku ou Inca-, les cultures régionales étant beaucoup moins étudiées et plutôt délaissées. Probablement parce que ces cultures « secondaires » n'ont pas joué un rôle capital dans l'Histoire globale du Pérou préhispanique. Pourtant, leur étude permet non seulement de reconstruire l'Histoire à l'échelle locale, mais apporte également des éléments essentiels qui permettent de mieux percevoir les relations interculturelles, les rapports de domination, les zones d'expansion et par la même la construction et le rayonnement des grands empires/états.

Parmi les productions textiles des cultures régionales de la côte sud du Pérou, les étoffes de Chuquibamba présentent des caractéristiques techniques et esthétiques remarquables, qui diffèrent totalement des étoffes produites par les autres cultures régionales développées à la même époque et dans la même zone.

1.1. Céramiques et textiles Chuquibamba

1.1.1. Le matériel céramique Chuquibamba

D'un point de vue technique, les méthodes utilisées en archéologie pour l'identification d'une culture s'appuient sur l'observation et l'analyse des matériels extraits de fouilles : les formes, les couleurs, l'iconographie, la qualité de la facture sont autant de critères à partir desquels on établira ou non une correspondance avec tel ou tel type d'artéfacts déjà étudiés, permettant ainsi « d'attribuer » les pièces à une culture précise. Si les caractéristiques esthétiques et techniques ne correspondent à aucun matériel déjà mis en évidence, on pourra considérer qu'il s'agit d'une nouvelle culture, ou bien d'une phase inconnue d'une culture déjà identifiée. C'est en établissant une classification des caractéristiques des matériels archéologiques et en leur attribuant une position particulière dans la séquence culturelle que les spécialistes ont reconstruit les grandes phases de l'histoire préhispanique du Pérou. En règle générale, ce sont surtout les matériels céramiques qui font l'objet d'une étude attentive, et qui apportent les critères d'identification ; ceci est tout à fait révélateur de l'intérêt porté aux céramiques depuis les débuts de l'archéologie péruvienne, et illustre à quel point, aujourd'hui encore, les textiles sont délaissés et négligés. C'est effectivement à partir des techniques d'identification basées sur l'analyse des céramiques que la culture de Chuquibamba fut identifiée et reconnue.

Il faudra attendre la première moitié du XX^{ème} siècle et les premières grandes découvertes (notamment les nécropoles de Paracas par Tello en 1925) pour que l'archéologie péruvienne se développe, et que les campagnes de fouilles s'intensifient. C'est effectivement à cette époque que l'on mettra en évidence l'existence de développements culturels locaux dans la région de Arequipa. La découverte de ruines

préhispaniques de Churajón, situées au sud de la ville de Arequipa²³⁰, encourage les spécialistes à considérer cette culture -désignée comme Churajón, Arequipa ou Pukina- comme l'unique développement régional de la côte sud. Mais l'intérêt croissant pour l'histoire de la région et la multiplication de fouilles archéologiques dans le département permirent de recueillir des artefacts illustrant le développement d'autres cultures régionales, notamment celle de Chuquibamba (cartes en annexe, annexes 21, 22 et 23).

C'est Alfred Kroeber qui sera le premier à identifier la culture Chuquibamba et à considérer ces céramiques comme l'expression d'une culture régionale tout à fait différente de Churajón. Ses recherches sur la chronologie culturelle préhispanique l'amènèrent à effectuer un séjour dans la ville d'Arequipa en 1942, lors duquel il s'intéressa de près aux céramiques de Chuquibamba conservées au musée Nacional de la Universidad de San Agustín²³¹. Suite à une étude comparative, il constata que les caractéristiques de ces pièces ne correspondaient pas aux céramiques Churajón ; il conclut alors qu'il s'agissait d'une culture régionale différente, voisine et contemporaine de la première et, ne trouvant aucune référence bibliographique à leur sujet, que cette culture était inconnue et non identifiée jusque là. Il sera donc le premier à reconnaître la culture de Chuquibamba, proposant une description détaillée des céramiques ainsi qu'un inventaire de leurs caractéristiques dans son ouvrage de 1944, *Peruvian Archaeology in 1942*²³².

José María Morante confirmera les premières hypothèses de Kroeber dans un article publié en 1949²³³, dans lequel il affirme que la région de Arequipa a connu deux cultures régionales. Il indique que l'on doit distinguer la culture Churajón, descendant du grand empire Tiwanaku, qui s'est développée dans le sud du département (dans la vallée de Tambo, jusqu'à Tacna), et la culture Chuquibamba, appelée également Collagua ou Kollawa, qui se serait implantée dans les vallées hautes et basses de la région côtière de Camaná. Il dressera lui aussi un inventaire des caractéristiques des céramiques de

²³⁰ Monseñor Leonidas Bernedo Málaga, prêtre qui exerça dans le département de Arequipa et qui mena des explorations archéologiques dans la région. Il découvre en Avril 1931 les ruines de Churajón, mettant en évidence un complexe urbain de type administratif, ainsi que de nombreuses tombes.

²³¹ Le matériel archéologique étudié par Kroeber provient des fouilles réalisées par José María Morante dans les environs de Miraflores, Chuquibamba, dont il proposa une étude dans sa thèse de doctorat. José María Morante, *Arqueología del Departamento de Arequipa, Condesuyos y Camaná Precolombinos*, Tesis de Doctorado, Universidad San Agustín, Arequipa, 1939.

²³² Alfred Kroeber, *Peruvian Archaeology in 1942*, New York, Viking Fund Publications in Anthropology, Number Four, 1944, pp. 19-22.

²³³ José María Morante, "Arqueología de Arequipa", *Revista Universitaria*, n°29, p. 67-76, Universidad Nacional de San Agustín, 1949.

Chuquibamba, indiquant notamment la présence d'un motif tout à fait typique de cette culture : l'étoile à huit branches.

Ce n'est que bien des années plus tard que Máximo Neira Avendaño proposera une description extrêmement détaillée des céramiques Chuquibamba ainsi qu'une classification des différentes phases de cette culture, dans le chapitre "Arequipa prehispánica" d'un ouvrage consacré à l'Histoire de la région de Arequipa²³⁴. Reprenant les résultats des travaux archéologiques menés dans la région pour dresser un inventaire des différentes cultures préhispaniques qui s'y sont développées, il indique au sujet des céramiques Chuquibamba qu'il faut distinguer quatre phases bien définies : Wari, Qosqopa, Chuquibamba polychrome et Chuquibamba noir sur rouge. La phase Wari correspond à une relation directe de Chuquibamba avec la culture Wari appartenant à l'Horizon Moyen (500 > 1000), qui s'est principalement développée dans les Andes centrales -sa capitale était située près de l'actuelle ville de Ayacucho- mais qui a progressivement étendu son territoire jusqu'à dominer des cultures régionales du nord, du sud et de l'ouest du Pérou. La phase Chuquibamba-Wari a été mise en évidence dans la région de Arequipa grâce à des éléments céramiques recueillis sur le site de Huamantambo, au nord du village de Chuquibamba. Ces pièces présentent des caractéristiques typiques de la culture Wari, notamment les représentations anthropomorphes sur les goulots des petites jarres (figure aux yeux larmoyants, nez en relief et bouche profondément incisée), la finesse et la polychromie des éléments iconographiques (annexe 24). Il s'agit de la phase la plus ancienne de la culture Chuquibamba.

La phase Qosqopa (désignée ainsi lors d'une expédition archéologique sur le site du même nom, en 1962, à l'ouest du village de Chuquibamba) se caractérise par l'emploi d'une iconographie particulière, mêlant à la fois motifs géométriques et motifs zoomorphes. Alors que certaines pièces sont recouvertes de croix, de cercles, de lignes rompues et de motifs en forme de S, d'autres céramiques plus « naturalistes » prennent la forme d'animaux : camélidé, canard, ou singe (annexe 25). L'étoile à huit branches est

²³⁴ Máximo Neira Avendaño, "Arequipa prehispánica", in *Historia General de Arequipa*, Fundación M. J. Bustamente de la Fuente, Arequipa, 1990, pp. 5-184.

également très présente, composée d'un centre rectangulaire autour duquel se distribuent huit triangles très anguleux. D'un point de vue morphologique, cette phase regroupe des céramiques ouvertes, principalement des assiettes, des écuelles et des récipients hauts, ainsi que des céramiques fermées (des cruches et des bouteilles).

La phase polychrome se définit par une céramique de facture fine, présentant une décoration polychrome surprenante, où prédominent les motifs géométriques, tels que les cercles, les demi-cercles, les formes ovales, les triangles, les motifs en escalier, les lignes sinueuses et surtout la représentation de l'étoile à huit branches (annexe 26). La finesse de l'ouvrage ainsi que la brillance des couleurs rappellent, selon Neira, la céramique de la culture Nazca; il considère que la proximité entre les deux types de céramiques n'est pas surprenante puisque des pièces Nazca ont été découvertes dans les vallées méridionales du département de Arequipa²³⁵. La culture Nazca - Intermédiaire Ancien (-900 > 500)-, qui tire ses origines dans la culture Paracas, s'est développée dans les vallées côtières de la province de Nazca au sud du Pérou, à la même époque que la culture Mochica établie sur la côte centrale²³⁶. Sa zone d'influence s'étendait du littoral Pacifique jusqu'à Ayacucho à l'est des Andes et au département de Arequipa.

La phase noir sur rouge est composée d'une variété de récipients ouverts, prenant la forme d'unealebasse coupée sur la partie supérieure, ou fermés, comme les bouteilles au corps globulaire dont le col tubulaire se termine par un bec verseur. Sur un engobe rouge brique ou rouge indien se détache un décor de couleur noire, dont l'iconographie se compose à la fois de motifs zoomorphes schématisés (oiseaux, camélidés), et de dessins géométriques, tels que des triangles, des points, des traits discontinus, des cercles, des lignes horizontales et verticales, et la typique étoile à huit branches (annexe 27). Cette phase « noir sur rouge » est également appelée « Collawa » par les archéologues, du nom de la région où prédomine ce type de céramiques (région Collawa ou Collaguas, vallée du Colca).

²³⁵ « Esta afirmación no debe sorprender a nadie, por cuanto los peruanistas Alemanes han descubierto yacimientos Nazca en los valles meridionales del departamento de Arequipa ». *Ibidem*, p. 137.

²³⁶ La culture Nazca est particulièrement connue pour les compositions hybrides qui composent l'iconographie polychrome de ses céramiques et de ses textiles ainsi que pour les gigantesques dessins tracés sur le sol -les géoglyphes-, uniquement visible des airs.

1.1.2. Le matériel textile Chuquibamba

La première description du matériel textile Chuquibamba fut proposée par Kroeber en 1944, lorsqu'il publia son ouvrage *Peruvian Archaeology in 1942*, dans lequel il identifiait le matériel céramique du même nom. Lors de son étude des collections du musée de la UNSA en 1942, il remarqua un fragment textile qui présentait une des particularités iconographiques des céramiques : l'étoile à huit branches. Présent à la fois sur les céramiques et sur un fragment textile, ce motif permit à Kroeber d'associer les deux matériels qu'il considéra comme des productions d'une même culture, Chuquibamba. Une vingtaine d'années plus tard, Paul Kosok, dans son ouvrage de 1965 sur les cultures côtières du Pérou préhispanique, publie la photo d'un textile présentant les caractéristiques iconographiques de ce textile Chuquibamba²³⁷. Il s'agit d'un textile provenant de la collection d'antiquités péruviennes du Dr Wagner, que Kosok identifiera comme Nazca bien qu'il ne présente pas les éléments typiques des étoffes produites par cette culture. L'auteur consacre quelques paragraphes à cette pièce, dont il propose une description très succincte uniquement destinée à illustrer son hypothèse selon laquelle il s'agirait d'un textile calendaire nazca.

En 1992, Ann Rowe, éminente spécialiste des textiles anciens (notamment ceux des Andes), publie un article dans le *Textile Museum Journal* dans lequel elle propose d'étudier des tuniques anciennes de la côte sud du Pérou pour analyser l'impact de la présence inca sur les productions textiles de la région²³⁸. Elle y décrira des pièces provenant d'une vaste zone située entre Ica (début de la côte sud péruvienne) et Arica (nord du Chili), parmi lesquelles certaines présentent les éléments caractéristiques des textiles Chuquibamba (étoile à huit branches, motifs zoomorphes tissés dans la trame). Admettant toutefois qu'il s'agit de productions d'une culture locale devant être différenciées des textiles incas, elle choisit de ne pas se prononcer sur l'affiliation culturelle de ces pièces. Selon Ann Rowe, la présence simultanée de caractéristiques incas (techniques) et d'éléments régionaux (iconographie) confèrerait à ces textiles un statut tout à fait à part. Elle ajoutera par ailleurs que l'absence de données archéologiques et des études consacrées à leur sujet rend difficile l'identification de la culture qui les a produits.

²³⁷ Paul Kosok, *Life, Land and Water in Ancient Peru*, New York, Long Island University Press, 1965, p. 62, fig. 34.

²³⁸ Ann Rowe, "Provincial Tunics of South Coast of Peru", *The Textile Museum Journal*, Washington, vol. 31, pp. 5-53.

Il semblerait que l'identification des matériels textiles Chuquibamba pose certains problèmes ; il n'est pas rare de rencontrer dans les publications et dans les collections muséales des erreurs de désignation à propos de ces textiles, les pièces étant parfois attribuées à d'autres cultures : le plus souvent considérés comme des matériels incas, il arrive également que ces textiles soient associés à la culture Nazca (Musée du Quai Branly²³⁹) ou encore Ica-Chincha (Lumbreras, 1974)²⁴⁰. Plus généralement, on peut retrouver ces textiles sous la désignation « provenant de la côte sud du Pérou », « de la côte sud du Pérou » ou de « l'extrême côte sud » comme dans l'article de Ann Rowe²⁴¹, préférant alors indiquer la provenance géographique sans attribuer de culture précise.

La meilleure description des textiles Chuquibamba dont nous disposons à l'heure actuelle est sans aucun doute celle proposée par Mary Frame dans son article du *Textile Museum Journal* de 1999²⁴². Cette étude constitue aujourd'hui la meilleure « base de données » sur les caractéristiques techniques ainsi que toutes les possibilités de variations iconographiques des textiles Chuquibamba. Considérant les erreurs d'identification et les problèmes d'attribution de ces textiles, elle propose un inventaire extrêmement détaillé des particularités des textiles Chuquibamba, réalisé à partir d'une étude d'un corpus de plusieurs pièces. Bien que ces textiles soient tout à fait reconnaissables par la présence du motif typique d'étoile à huit branches, bien d'autres aspects font la particularité de ces tissus, notamment l'organisation structurelle de l'espace iconographique : la répétition, la régularité et la symétrie sont des caractéristiques essentielles des textiles Chuquibamba. Mary Frame indique d'ailleurs que lorsqu'une grande pièce est vue de loin, l'œil identifie immédiatement la structuration géométrique de l'espace textile, grâce à une répétition en diagonale des couleurs et des motifs²⁴³. Qu'ils soient grands ou petits, les textiles Chuquibamba présentent toujours une division géométrique de l'espace, conditionnée par les répétitions régulières des unités iconographiques (les espaces à l'intérieur desquels les motifs sont insérés). Les rectangles, incluant soit des motifs répétés soit des étoiles à huit branches, présentent très souvent des languettes en haut et en bas, et un arrière-fond

²³⁹ Collection du Musée du Quai Branly, Paris. N° d'inventaire : 75.13868, objet non exposé. Toponymes : Nazca / Nazca (province) / Ica (département) / Côte Sud / Pérou / Amérique du Sud / Amérique. Culture : Nazca. Catalogue des collections disponible en ligne à l'adresse : <http://www.quaibrantly.fr/cc/pod/recherche.aspx?b=1&t=1>

²⁴⁰ Luis G. Lumbreras, *The peoples and cultures of ancient Peru*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1974, pp. 195-197.


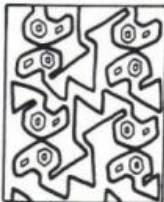
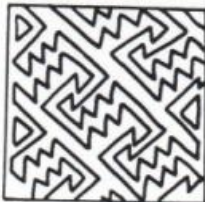






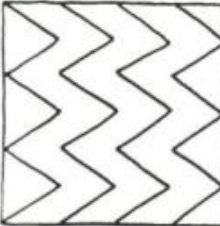
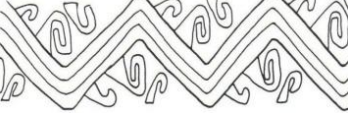

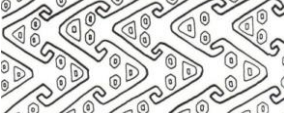

²⁴¹ Ann Rowe, *op. cit.*

²⁴² Mary Frame, "Chuquibamba : A Highland Textile Style", *op. cit.*

²⁴³ « When a large piece is viewed from a distance, it is strongly geometric and repetitious. Close-up, it is figurative and repetitious ». *Ibidem*, p. 7.

bicolore. Les textiles utilisent la répétition à plusieurs niveaux : les unités iconographiques, les schémas d'alternance des couleurs de l'arrière-fond, et les motifs eux-mêmes.

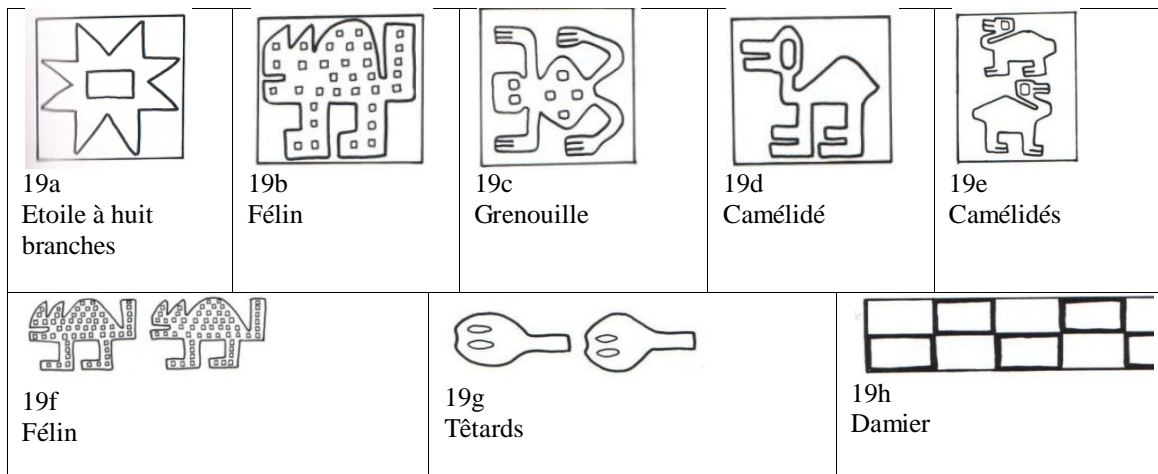
Les textiles Chuquibamba sont tous polychromes, avec une nette domination du rouge-bordeaux. Bien qu'elle recense jusqu'à six couleurs différentes (rouge, bleu, vert, blanc, bleu et jaune), la majorité des textiles de son corpus ne présente que quatre couleurs. Concernant les motifs, Frame distingue ceux tissés en trame supplémentaire (18a-j) et ceux tissés en *tapiz* (19a-h), comme le montrent les tableaux ci-dessous²⁴⁴ :

 <p>18a Variante d'oiseau</p>	 <p>18b Variante d'oiseau</p>	 <p>18c Serpents</p>	 <p>18d Diagonales</p>	 <p>18e Variante d'oiseau</p>
 <p>18f Variante d'oiseau</p>	 <p>18g Variante d'oiseau</p>	 <p>18h Serpent</p>	 <p>18i Poisson</p>	 <p>18j Zizags</p>
 <p>18k Variante de serpent dans les frises</p>	 <p>18l Variante d'oiseau dans les frises</p>	 <p>18m Variante de serpent dans les frises</p>	 <p>18n Variante de serpent dans les frises</p>	

Liste des motifs tissés en trame supplémentaire (18a-n), selon les désignations proposées par Mary Frame (1999, *op. cit.*, p. 12). Egalement disponible en annexe 28.

²⁴⁴ Les annexes 28 et 29 regroupent l'ensemble des classifications et descriptions proposées par Mary Frame.

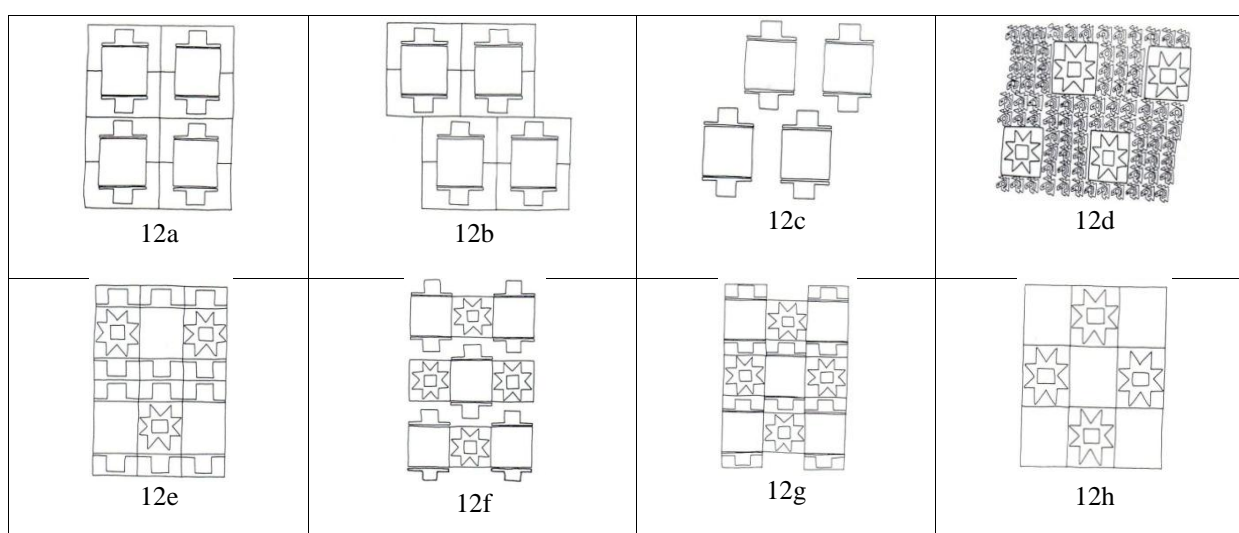
La grande majorité des motifs tissés en trame supplémentaire sont des formes zoomorphes, incluant cinq variantes d'oiseaux (18a, b, e, f, g), deux variantes de serpents (18c, 18h), et un motif de poisson (18i). D'autres motifs géométriques, tels que les diagonales (18d) et les zigzags (18j) viennent compléter les motifs tissés en trame supplémentaire. Certains de ces motifs peuvent apparaître dans des frises, même si on ne les reconnaît pas du premier coup d'œil : c'est le cas du serpent (18h, donnant 18k, m, n) et de l'oiseau (18e, donnant 18l). Parmi les motifs tissés en *tapiz*, l'étoile à huit branches (19a) est la représentation la plus fréquente, bien que l'on retrouve parfois des félins, des grenouilles, des camélidés, des têtards ou des damiers (19 b-h). L'étoile, par sa géométrie parfaite et sa grande taille, a tendance à se détacher de l'ensemble iconographique, contrastant avec les autres motifs. Les motifs tissés en trame supplémentaire (18 a-j) se répartissent dans les rectangles en se répétant en ligne verticale, horizontale ou diagonale ; leur nombre peut varier, dans le corpus de Mary Frame, de quatre à vingt pour un même rectangle, et sont en général tissés de quatre couleurs différentes. Si les motifs en trame supplémentaire investissent la totalité de l'espace du rectangle en se multipliant, les motifs en *tapiz*, et particulièrement l'étoile, sont insérés à l'unité.



Liste des motifs tissés en *tapiz* (19 a-h), selon les désignations proposées par Mary Frame (*Ibidem*, p. 13). Egalement disponible en annexe 28.

Les rectangles, à l'intérieur desquels sont insérés les motifs, sont disposés en ligne horizontale, suivant différents schémas de distribution et différents types d'arrière-fonds (12 a-h). Les rectangles à motifs peuvent se distribuer sur un l'arrière-fond bicolore en ligne décalée ou parfaitement alignés (12b et 12a), se répéter sur un arrière fond complètement uni (12c) ou encore sur un arrière-fond composé uniquement de motifs

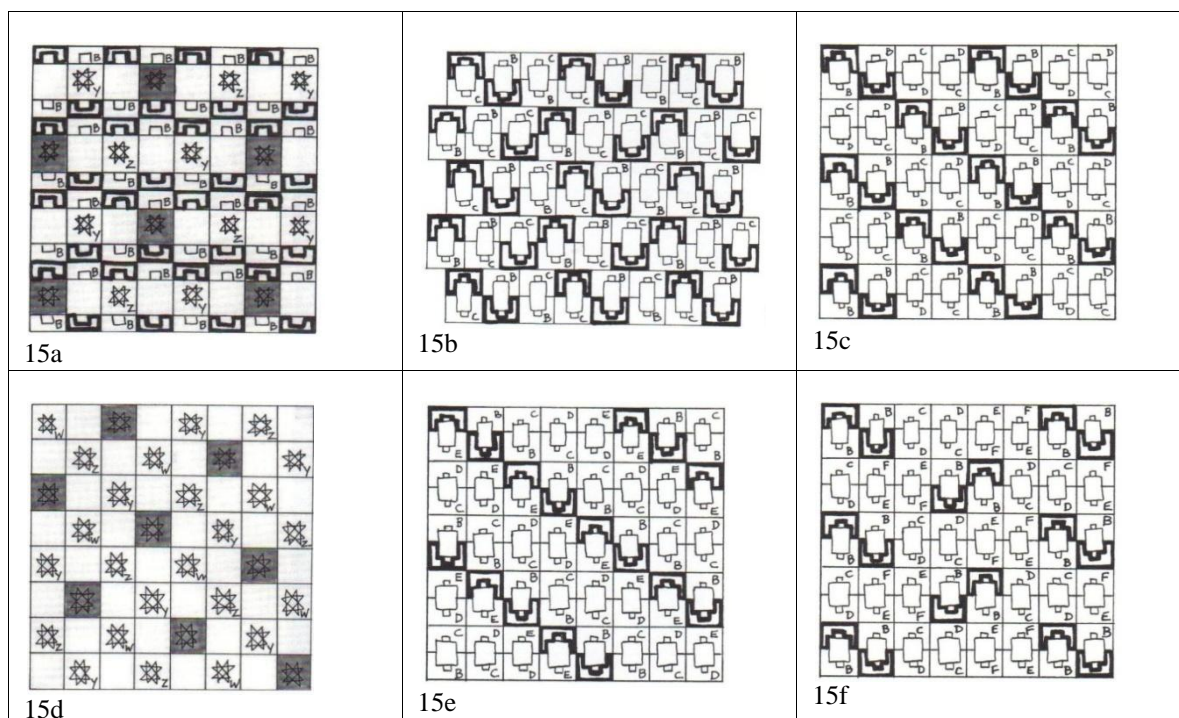
(12d). Parfois, les rectangles à languettes se jouxtent sans laisser d'espace pour l'arrière-fond, réduit à de petites zones autour des languettes (12 e, f, g). Dans ces formes que Mary Frame appelle « semi-compactes », des rectangles à étoile alternent généralement avec des rectangles à motifs avec languettes. Dans les schémas 12e et 12f, l'arrière-fond est monochrome et commun à tout l'espace textile, alors que dans la distribution 12 g seul l'arrière-fond des rectangles à languettes est compartimenté et bicolore. La forme dite « compacte » 12h ne présente ni arrière-fond ni languette : les rectangles à motifs alternent avec les rectangles à étoiles en se juxtaposant, ne laissant alors aucune place pour un arrière-fond.



Schémas de distribution des rectangles à motifs et types d'arrière-fonds, selon les désignations proposées par Mary Frame (*Ibidem*, p. 8). Egalement disponible en annexe 29.

Mary Frame recense dans son corpus six variantes pour les combinaisons de couleurs des arrière-fonds sur lequel se détachent les rectangles à languettes, proposant la désignation 15 a-f pour les différentes variantes. L'arrière-fond accueillant les motifs insérés dans des rectangles à languettes est souvent un rectangle bicolore tissé en *tapiz*, qui suit différents schémas de couleurs, basés sur une combinaison de deux à six couleurs (rouge, vert, bleu, blanc, marron, jaune), bien que le schéma le plus fréquent soit la combinaison de quatre couleurs (15c). Les mêmes combinaisons de couleur pour l'arrière-fond se répètent en diagonale continue (15c, 15e) ou discontinue (15b, 15f). Dans les formes compactes et semi-compactes (12e-g), les étoiles suivent différentes combinaisons de couleurs (une couleur précise pour le centre, les branches et le fond), la plus commune étant la répétition de quatre modèles de combinaison (15d). Dans les modèles semi-

compacts, il faut distinguer les schémas de combinaison de couleurs pour les étoiles et les schémas de combinaison de couleurs pour l'arrière-fond et les languettes (12e + 15a). En somme, les schémas de combinaison de couleurs concernent à la fois l'arrière-fond, les languettes des rectangles, et les variations de couleurs des étoiles.



Combinaison de couleurs pour les arrière-fonds et les étoiles, selon les désignations proposées par Mary Frame (*Ibidem*, p. 10). Egalement disponible en annexe 29.

La technique du *tapiz* et l'insertion de trame supplémentaire sont les techniques caractéristiques des textiles Chuquibamba. Il est fort probable, selon Frame, que le métier à tisser vertical ait été utilisé pour confectionner les étoffes Chuquibamba, car il est particulièrement adapté à la technique du *tapiz* et de la trame supplémentaire : l'artisan travaille à la fois sur le recto et le verso de la pièce lors de l'entrecroisement des fils de trame, devant se déplacer de part et d'autre de l'ouvrage. Le métier vertical, moins connu que le métier de ceinture ou le métier horizontal, est toujours utilisé dans la région de Cotahuasi, au nord de Chuquibamba, village qui a donné son nom à la culture à laquelle sont associés ces textiles. En Septembre 1996, dans le village de Pampamarca, à 4 heures à cheval de Cotahuasi, Mary Frame a rencontré des tisserands en train de réaliser une pièce sur un métier vertical. Utilisé aujourd'hui pour réaliser diverses pièces domestiques (tapis, coussins, couvertures de selles, dessus de lit), elle pense que c'est ce type de métier dont se servaient les

tisserands des montagnes à l'époque préhispanique. Etant faits uniquement des fibres de camélidés, les textiles Chuquibamba entretiennent, selon elle, une profonde connexion avec les régions montagneuses, où l'élevage de lamas et d'alpaga constituent l'activité principale.

1.1.3. Emprunts et influences dans l'artisanat Chuquibamba

Si Chuquibamba doit être considérée comme une culture locale ayant élaboré une iconographie propre, il faut cependant admettre que ces artefacts présentent des caractéristiques esthétiques communes avec d'autres cultures. Effectivement, certains matériels céramiques et textiles possèdent des éléments décoratifs également présents dans des productions artisanales Nazca et Wari, indiquant de ce fait une éventuelle connexion avec ces cultures.

Chuquibamba aurait effectivement entretenu une relation étroite et directe avec la culture Wari, comme en témoignent les caractéristiques goulots anthropomorphes (nez en relief, bouche incisée et yeux larmoyants) des jarres recueillies sur le site de Huamantambo, près de Chuquibamba. Identifiées comme appartenant à la phase Wari de la culture Chuquibamba, ces céramiques rappellent en effet les magnifiques jarres globulaires Wari dont le col large et court est « habillé » d'un visage humain polychrome. Kroeber avait d'ailleurs indiqué dans son ouvrage de 1944 que les céramiques de Chuquibamba, différentes de celles de Churajón d'un point de vue morphologique et iconographique, devaient être considérées comme des productions d'une culture locale, ayant subi une influence de la culture Wari²⁴⁵. Suite à ces observations, il en déduira que le rayonnement culturel de Wari, dont la capitale se situait au nord de la région -dans le département de Ayacucho-, devait englober les terres de la région sud, et particulièrement la zone côtière. Ces premières hypothèses seront confirmées plus tard grâce à l'identification de nombreuses ruines Wari dans la région de Arequipa. James Reid, spécialiste de textiles péruviens, indiquera également dans les années 1980 que la région aréquipénienne fut soumise à l'influence Wari lors de l'expansion de l'empire du même nom ; les textiles de la côte présentent progressivement des caractéristiques ornementatives nouvelles, telles que le tye-dye (teinture en réserve) ou la technique du patchwork, tout à fait représentatives de l'impact culturel de l'expansion Wari²⁴⁶. Cependant,

²⁴⁵ Alfred Kroeber, *op. cit.*, p. 19-20.

²⁴⁶ James W. Reid, *Textile Masterpieces of Ancient Peru*, New York, Dover Publications, 1986.

Máximo Neira Avendaño soutient que le motif d'étoile à huit branches, si caractéristique des textiles Chuquibamba, tirerait ses origines de la culture Nazca, comme le prouvent certaines céramiques et textiles²⁴⁷. La culture Nazca aurait irradié dans une grande partie de la région sud et notamment la côte aréquipénienne, dont les cultures régionales se sont appropriées certains éléments décoratifs. Lorsque l'empire Wari installera des colonies dans la région (vers le VI^{ème} siècle), l'iconographie Nazca se mélangera progressivement aux autres composantes esthétiques Wari. Le motif d'étoile apparaît également sur des *aríbalos* incas (sorte de grandes jarres), laissant supposer que la culture Chuquibamba ait également entretenu une relation avec Cuzco : la culture Chuquibamba aurait été intégrée à l'empire du *Tahuantinsuyu* lors de sa phase expansive vers la région sud du Pérou, et une partie de ses caractéristiques ornementatives, dont l'étoile à huit branches, aurait été réutilisée dans l'artisanat inca.

Il faut également noter les interactions entre Chuquibamba et les cultures régionales du sud du Pérou issues de la vague migratoire tiwanakense en provenance de l'altiplano. La culture Tiwanaku, établie sur les hautes terres du bassin du lac Titicaca à l'Horizon Moyen (500 > 1000), s'est également installée dans les vallées chaudes des territoires du sud du Pérou (précisément le sud du département de Arequipa), générant les cultures Churajón et Chiribaya. Etablies dans les vallées de Tacna et de Moquegua -province de Islay-, ces dernières semblent s'être diffusées au-delà de la vallée de Tambo (cartes : annexes 22 et 23) : la présence de nouvelles architectures funéraires dans la vallée du Colca et dans les environs de Chuquibamba indique que des traditions architecturales tiwanakense se sont diffusées dans l'aire géographique qu'occupait la culture Chuquibamba. Emanant de cultures différentes - l'une construite à partir de l'impact Wari dans la région sud, et les autres étant le résultat de la colonisation tiwanakense des vallées de l'extrême sud-, ces cultures se sont cependant « côtoyées » et très probablement influencées tout au long de leur développement.

²⁴⁷ Maximo Neira Avendaño, *op. cit.*, p. 140.

1.2. Contextualisation géographique de Chuquibamba

1.2.1. Situation géographique

La culture Chuquibamba occupe une zone géographique située dans le département de Arequipa (capitale Arequipa), au sud du Pérou (cartes : annexes 21, 22 et 23). Bordé par les départements de Moquegua au sud, Puno et Cuzco à l'est, Ayacucho et Ica au Nord, et par l'Océan pacifique à l'ouest, le département de Arequipa se compose de huit provinces : Caravelí (capitale Caravelí), Camaná (Capitale Camaná), Islay (capitale Mollendo), Arequipa (capitale Arequipa), Caylloma (capitale Chivay), Castilla (capitale Aplao), Condesuyos (capitale Chuquibamba) et la Unión (capitale Cotahuasi). Région montagneuse et volcanique appartenant à la Cordillère des Andes, Arequipa compte de nombreux sommets tels que le Misti (5822 m), Chachani (6075 m), Pichupicchu (5571 m), Ampato (6288 m), Gualca Gualca (6025 m), Mismi (5556 m), Coropuna (6425 m), Ubinas (5675 m), Solimana (6093 m), Sabancaya (5276 m). La fonte des neiges stockées au sommet de ces montagnes et volcans alimente les rivières et les fleuves qui traversent la région : el río Ocoña, Camaná, Majes, Colca, Quilca, Siguas, Vitor, Tambo, Osmore, Locumba, Sama.

Les principales pièces Chuquibamba proviennent de sites archéologiques situés dans les zones qui présentent les conditions climatiques les plus favorables à l'épanouissement des hommes, c'est-à-dire les plaines du littoral et des vallées fertiles au pied des montagnes. D'un point de vue archéologique, on distingue dans la région de Arequipa trois grandes zones d'occupation humaine préhispanique : le bassin nord, englobant les zones autour des fleuves Ocoña, Camaná, Majes, Colca ; le bassin centre des fleuves Quilca, Siguas, Vitor et Yura ; et le bassin sud du fleuve Tambo²⁴⁸.

La culture Chuquibamba semble s'être développée à la fois dans les bassins nord et centre, composés par les vallées chaudes de Ocoña, Camaná, Majes, et Siguas, ainsi que la vallée plus froide du Colca. Situé au sud du fleuve Majes, le village de Chuquibamba -qui donna son nom en raison des nombreux matériels archéologiques retrouvés sur des sites des ses environs proches- se situe à 240 km au nord-ouest de Arequipa à une altitude de 2728 mètres, à 35 km au sud du sommet Coropuna ; installé dans une cuvette abritée, ce village est

²⁴⁸ Pablo de la Vera Cruz, "El papel de la sub region norte de los valles occidentales en la articulacion entre los Andes centrales y los Andes centro sur", en *Estudios y debates regionales andinos, La integración surandina, cinco siglos después*, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Corporacion Norte Grande Taller de Estudios Andinos, Universidad Católica del Norte de Antofagasta, 1996, pp. 135-158, p. 136.

entouré de sommets qui s'élèvent de part et d'autre de la vallée, à l'exception du versant sud où le río Grande se déverse dans la rivière Majes qui rejoint le littoral. A la fois orienté vers la côte et possédant un accès vers les hauts plateaux, Chuquibamba constitue une zone intermédiaire idéale pour l'agriculture en terrasse et l'élevage de camélidés.

Les bassins nord et centre de Arequipa présentent une grande variété de paysages et de climats. Englobant un large territoire allant des vallées côtières de l'ouest aux sommets de la cordillère à l'est, la région peut être divisée en différentes zones, présentant des caractéristiques physiques et climatologiques propres (annexes 30 et 31).

- le littoral : d'une largeur et d'une altitude variable selon les endroits, la frange côtière se compose soit de plages sablonneuses et de dunes, soit de falaises escarpées qui s'élèvent au-dessus de la mer, laissant ensuite la place à des collines et des zones rocheuses très fréquemment plongées dans la brume.

- la chaîne côtière : elle constitue les premiers reliefs rocheux importants, au terrain très accidenté, où prédominent les roches volcaniques. Les précipitations sont peu fréquentes, et les contrastes de température sont très importants (entre le jour et la nuit, l'ombre et les zones ensoleillées).

- la pampa désertique : également connue sous le nom de désert côtier, la pampa désertique succède aux versants abrupts de la chaîne côtière. Il s'agit d'une zone extrêmement sèche, où les pluies rares et irrégulières peuvent être espacées de 3 à 5 ans. La pampa désertique, parsemée de cactus, est entrecoupée de profondes gorges formées par les anciens fleuves.

- les vallées : les fleuves ont formé de profondes vallées encaissées, situées entre 3 000 et 4 000 mètres d'altitude, où l'agriculture prédomine grâce aux techniques d'irrigation et de culture en terrasse. Les sols fertiles et le climat favorisent la culture du maïs, de la pomme de terre, du quinoa, des courges et des fèves. Ce sont les zones les plus densément peuplées.

- la puna : ce sont les vastes étendues et les plaines situées au pied des hauts sommets. Zones sèches en hiver, elles présentent un climat rigoureux caractérisé par des gelées quasi continues, un vent important et peu de pluies. La fonte des glaciers forme des zones de marais et des lieux de pacage pour les camélidés, dont l'élevage est l'activité principale. Les oiseaux migrateurs, les petits cervidés, les rongeurs (vizcacha, chinchilla) et les condors sont les principaux animaux de cette zone. Les canaux d'irrigation connectent la puna aux vallées.

- les sommets : la zone montagneuse culmine à plus de 6 000 mètres d'altitude et offre des conditions très limitées pour le développement de la vie, l'oxygène y étant rare. Les précipitations se présentent généralement sous forme solide (grêle ou neige), et s'accumulent formant les réservoirs d'eau qui alimentent les *bofedales* (zones humides) de la puna.

1.2.2. Inventaires des sites associés à la culture Chuquibamba

De manière générale, les travaux menés dans la côte sud du Pérou, et plus particulièrement à propos des cultures locales de la région, se sont véritablement développés avec l'intensification des campagnes de fouilles dans les années 1930 et plus globalement suite au développement de l'archéologie sur le territoire péruvien. Les premières recherches archéologiques dans la région de Chuquibamba débutent donc peu avant 1940, et sont suivies dans les années 1960, 1980 et 2000 par d'autres projets qui, consacrés aux cultures locales de la région, apporteront de nouvelles données au sujet de la culture Chuquibamba et de ses artefacts.

Monseñor Leonidas Bernedo Málaga, prêtre de profession vouant une véritable passion à l'histoire préhispanique de la région aréquipénienne, se consacra à l'étude de la culture Churajón avant d'entreprendre dans les années 1930 une série d'explorations et de fouilles dans les environs de Chuquibamba, lorsqu'il fut affecté à l'Eglise du village du même nom. Il parcourra pendant plusieurs années les environs de Chuquibamba et découvrira, lors de ses inspections, différents sites composés de ruines, de nécropoles ou de pétroglyphes²⁴⁹. Le matériel archéologique qu'il y recueillera, en grande majorité des céramiques, fait aujourd'hui partie de la collection du musée archéologique de la Universidad San Agustín de Arequipa (Museo de la UNSA). Les sites découverts par Monseñor Málaga firent l'objet d'une étude plus approfondie dans les années qui suivirent ; Carlos Paz de Noboa, dans sa thèse de Bachiller de 1937²⁵⁰, propose une description détaillée des différents vestiges architecturaux et des matériels funéraires recueillis dans les tombes, lesquels furent également remis au Museo de la UNSA. Il ne précisera cependant pas à quelle culture ces pièces doivent être associées, et se contentera d'indiquer qu'il semble s'agir, selon lui, d'une culture préinca.

²⁴⁹ Les pétroglyphes sont des dessins incisés dans des blocs rocheux.

²⁵⁰ Carlos Alberto Paz de Noboa, *Itajg & Pajgchana : Apuntes sobre arqueología chuquibambina*, Tesis de Bachiller, Universidad de San Agustín, 1937. Il fut nommé conservateur du Museo de la UNSA dans les années 1940.

Il faut bien avouer que si les débuts de l'archéologie péruvienne commencent tout juste à apporter de nouvelles données sur l'histoire des cultures qui ont marqué l'histoire préhispanique du Pérou (Incas, Paracas, Nazca, etc...), il faudra attendre encore quelques années pour que les études sur les cultures régionales se développent et compilent suffisamment d'éléments pour permettre d'entrevoir plus nettement l'histoire préhispanique locale.

En 1939, José María Morante soutient sa thèse de Doctorat consacrée à l'archéologie du département de Arequipa²⁵¹. Lors de fouilles menées au nord de Chuquibamba, il recueillera des matériels céramiques qui, complétant la collection du Museo de la UNSA, seront ceux observés par Alfred Kroeber quelques années plus tard pour définir les caractéristiques des artefacts produits par la culture Chuquibamba. A partir de 1959, Máximo Neira Avendaño entreprend une campagne de reconnaissance de sites préhispaniques dans la vallée du Colca, à une centaine de kilomètres à l'est de Chuquibamba. Cette expédition lui permet tout d'abord d'identifier de multiples sites archéologiques appartenant à différentes périodes préhispaniques, mais également de prélever du matériel céramique qu'il apparentera à la culture Chuquibamba (la phase Collagua). Il présentera la liste des sites mis en évidence lors de la *Semana de Arqueología Peruana* organisée à Lima en 1959, et publiera ses résultats dans sa thèse de doctorat²⁵². Poursuivant ses recherches au sujet des céramiques produites par cette culture, il mènera une campagne de fouilles en 1962 dans la localité de Chuquibamba et découvrira le site de Qosqo, dont la nécropole -malheureusement profanée- fournira de nombreux fragments qui apporteront de nouvelles données et permettront de mettre en évidence la phase appelée Qosqopa.

Au milieu des années 1980, le *Colca River Project*, soutenu par *the National Geographic Society*, entreprend une exploration des terrasses abandonnées de la vallée du Colca pour tenter de définir la séquence culturelle de la région. Les chercheurs Michael Malpass et Pablo de la Vera Cruz proposent une datation de ces terrasses grâce aux matériels mis en évidence par les fouilles archéologiques : des fragments de céramique noir sur rouge, clairement apparentés à la culture Chuquibamba, furent recueillis sur les terrasses les plus hautes tandis que les terrasses les plus basses présentaient uniquement des fragments de l'époque tardive inca. Les résultats de leurs travaux leur permirent de conclure que le

²⁵¹ José María Morante, *Arqueología del Departamento de Arequipa, Condesuyos y Camaná Precolombino*, op. cit.

²⁵² Máximo Neira Avendaño, *Los Collaguas*, Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, 1961.

développement culturel du Colca est intrinsèquement lié à l'amplification de l'agriculture en terrasse, transformant le paysage naturel en un paysage culturel²⁵³. La vallée du Colca a continué à attirer les archéologues et au début des années 2000, de nouveaux travaux ont contribué à mieux comprendre les aspects chronologiques, politiques, religieux, économiques des sociétés établies dans le Colca. Ces dernières études ont permis de recueillir du matériel céramique de la phase Collagua, identifiée par Neira Avendaño près de quarante ans plus tôt. Principalement produite dans la vallée du Colca, la céramique de la phase Collagua doit être considérée, selon Steve Wernke, comme l'expression d'un développement culturel indépendant de Chuquibamba. Bien que tirant toutes deux leur origine de la grande culture Wari, il faudrait distinguer la culture Chuquibamba, qui semble avoir subi les influences de la côte, comme l'indique la présence de l'étoile à huit branches, et la culture Collagua, qui serait tout à fait typique de la zone montagneuse du Colca²⁵⁴.

Une grande partie des céramiques Chuquibamba conservées au Museo de la UNSA -principalement les phases Qosqopa et noir sur rouge- provient des sites préhispaniques des environs de Chuquibamba (district de Condesuyos, département de Arequipa), examinés et fouillés par Monseñor Bernedo Málaga et José María Morante dans les années 1930. En 1942, lors de son séjour à Arequipa, Kroeber étudie ces matériels qui lui permettront d'identifier Chuquibamba comme une « nouvelle » culture régionale. Dans son ouvrage de 1944, dans lequel il publie les résultats de ses observations, il indique avec précision le nom des sites d'où proviennent les céramiques qu'il publie dans les planches²⁵⁵. La consultation de cet ouvrage a permis, d'une part, d'identifier l'origine de certaines céramiques conservées au Museo de la UNSA -leur provenance ayant été perdue lors des différents déménagements des collections et actualisations des inventaires- mais surtout de dresser une liste des sites archéologiques qui, ayant fourni du matériel Chuquibamba, présentent une affiliation avec cette culture régionale. Il s'agit principalement de dix sites, tous situés dans les environs proches de l'actuel village de Chuquibamba ; Kroeber ne donne pas plus d'informations concernant ces sites, à l'exception du nombre de pièces recueillies à chaque endroit et dans certains cas leur localisation géographique. La consultation d'autres ouvrages, qui décrivent

²⁵³ Michael A. Malpass, Pablo de la Vera Cruz, "Ceramic sequence from Chijra, Coporaque", in *The Cultural Ecology, Archaeology, and History of Terracing and Terrace Abandonment in the Colca Valley of Southern Peru*, W. Denevan editor, 1988, II, pp. 204-233.

²⁵⁴ Steve Wernke, *An Archaeology-History of andean community and landscape : the late prehispanic and early colonial Colca valley, Peru*, Ph. D. Dissertation, University of Wisconsin-Madison, 2003, p. 76.

²⁵⁵ Alfred Kroeber, *op. cit.*, pp. 19-22, Pl. 3 à 8.

certaines de ces sites, a permis de recouper certaines informations et de situer avec plus précision certains lieux²⁵⁶ (annexe 32).

- Surur : situé à l'est de Chuquibamba, en amont du fleuve Majes. Un nombre indéterminé de céramiques a été recueilli sur ce site, mais Kroeber publie dix pièces céramiques dans son ouvrage (Planche 4, E à N). L'une de ces pièces (Planche 4 J) présente le caractéristique motif d'étoile à huit branches.

- Huallhac : situé également à l'est de Chuquibamba et en amont du fleuve Majes, trois céramiques ont été recueillies sur ce site. Kroeber ne propose aucune illustration de ces pièces.

- Chiringay : quatre-vingt céramiques ont été prélevées sur ce site situé, comme les deux précédents, à l'est de Chuquibamba et en amont du fleuve Majes. Kroeber publie six pièces en provenance de ce site (Planche 5 A à F), dont deux sont actuellement conservées au Museo de la UNSA (annexe 33).

- Canchallca : un nombre indéterminé de pièces a été prélevé sur ce site, situé lui aussi en amont du fleuve Majes, à l'est de Chuquibamba. Kroeber publie sept pièces en provenance de ce site (Planche 5 G à M). La planche 5 H présente un bol avec une étoile à huit branches, actuellement conservée au Museo de la UNSA (annexe 34).

- Itac : les ruines de Itac, situées au nord est de Chuquibamba, forment un ensemble composé d'une ville fortifiée et d'une nécropole présentant des tombes individuelles et collectives de différents types (souterraines ou non). Sur ce site, dix-huit céramiques ont été recueillies, dont Kroeber publie huit pièces (Planche 3 H à K, Planche 4 A à D).

- La Rinconada : située au nord ouest de Itac, la Rinconada présente une nécropole installée dans une grotte funéraire. Visitée par Alberto Paz de Noboa dans les années 1930, ce cimetière présentait de nombreux restes humains et un matériel funéraire divers -fragments de textiles, fragments de céramiques, ornements de plumes, peignes aiguilles- dans un mauvais état de conservation dû aux vagues successives de pillage²⁵⁷. Kroeber fait mention des

²⁵⁶ Carlos Alberto Paz de Noboa, *op. cit.*

Máximo Neira Avendaño, "Arequipa prehispánica", dans Guillermo Galdós Rodríguez, Alejandro Malaga Medina, Eusebio Quiroz Paz Soldan, Juan Guillermo Carpio Muñoz, *Historia General de Arequipa*, Arequipa, Fundación M. J. Bustamante de la Fuente, 1990, pp. 5-184.

²⁵⁷ Carlos Alberto Paz de Noboa, *op. cit.*

céramiques recueillies sur le site de la Rinconada, mais indique simplement que peu de pièces ont été prélevées, sans en préciser le nombre exact ; il ne propose par ailleurs aucune illustration de ces pièces.

- Cuyay : sur ce site, situé à l'est du fleuve Majes, à la hauteur de Chuquibamba, ont été prélevées cinquante-huit pièces. Kroeber publie dans son ouvrage sept céramiques provenant de Cuyay (Planche 3 A à G), dont l'une est actuellement conservée au Museo de la UNSA (annexe 35).

- Pachana – Illomas : au sud de Chuquibamba, de gros blocs de pierre incisés, présentant majoritairement des figures zoomorphes, forment le site de pétroglyphes de Illomas, alors qu'à leurs pieds subsistent quelques vestiges de murs d'habitation, formant le site de Pachana. Sur les cinquante-cinq céramiques recueillies sur le site de Pachana, Kroeber publie quatorze pièces (Planche 6 A à N), dont deux sont actuellement conservées au Museo de la UNSA (annexe 36). Il indique également que trois momies ont été recueillies sur ce site.

- Huamantambo : situé au nord de Chuquibamba, à proximité immédiate du village, le site se compose de trois grands monticules parfaitement définis, présentant des plateformes superposées, que l'on peut encore distinguer malgré leur destruction avancée à cause des fouilles clandestines. Quatorze céramiques de style Chuquibamba ont été recueillies sur ce site, mais aucune n'est publiée par Kroeber.

- Qosqo- Qosqopa : c'est en 1962 que ce site fut découvert par Neira Avendaño lors d'une expédition archéologique menée dans les environs de Chuquibamba. Situé à l'ouest du village, les ruines de Qosqo et la nécropole de Qosqopa ont permis de collecter les céramiques identifiées comme Chuquibamba. La nécropole, présentant une gigantesque tombe collective, était recouverte par une énorme roche et fermée par des pierres assemblées par un amalgame d'argile. Cette tombe, malheureusement profanée, a cependant fourni de nombreux fragments de céramiques, dont l'analyse typologique a permis l'identification de la phase Qosqopa. Lors de ces fouilles, de curieux fragments de céramiques ont également été recueillis : volontairement brisées pour obtenir des formes carrées ou rectangulaires, ces « plaques » de céramique peintes de couleur rouge sur la face interne, présentaient un décor uniquement sur la face externe, composé de bandes horizontales et de pointillés, de motifs géométriques, anthropomorphes et zoomorphes. Kroeber mentionne les céramiques de Qosqo dans son ouvrage, mais ne publie aucune illustration et indique simplement qu'un nombre indéterminé de pièces a été recueilli sur ce site.

Eloigné des environs proches de Chuquibamba, le site de Toro Muerto a également permis de recueillir du matériel archéologique associé à la culture Chuquibamba. Situé près de Corire, à une cinquantaine de kilomètres au sud de Chuquibamba en direction de Camaná, Toro Muerto est un vaste complexe d'art rupestre considéré comme le plus grand site de pétroglyphes du Pérou (plus de cinq mille roches gravées). Découvert par Eloy Linares Málaga en 1951, ce site n'a cessé d'être étudié par les archéologues qui, lors des différentes fouilles, ont mis en évidence des fragments de céramiques Wari, Chuquibamba Qosqopa et Inca, ainsi que de nombreuses plaques de céramiques peintes (semblables à celles retrouvées sur le site de Qosqopa), empilées les unes sur les autres²⁵⁸.

Il existe également de nombreux sites affiliés à la culture Chuquibamba dans les environs de Pampacolca, district de Castilla, dans le département de Arequipa. L'un de ces sites archéologiques est celui de Maucallacta, situé dans la zone la plus haute de l'actuel village de San Antonio, près de Pampacolca, à une altitude d'environ 3700 mètres. Ce complexe architectural d'une superficie de 25 hectares, identifié comme un centre administratif et cérémoniel, présente également des vestiges d'habitations ; la partie centrale de la ville se situe sur un promontoire où se trouvent des terrasses recouvertes de plus de 250 constructions de pierre. Les données archéologiques (stratigraphie) et architecturales (type de maçonnerie) ont permis de dater ce centre de l'époque préinca, bien qu'il semblerait que le site ait été réoccupé par les Incas jusqu'à l'arrivée des Espagnols. Depuis 1996, des fouilles archéologiques y sont menées par le *Centro de Estudios Precolombinos* de l'Université de Varsovie qui dirige le *Proyecto Arqueológico Condesuyos*, en collaboration avec la Universidad Católica Santa María de Arequipa; ce projet, mené par Mariusz Ziolkowski et Luis Augusto Belan Franco, compte également Máximo Neira Avendaño parmi ses participants. Les fouilles réalisées sur la place centrale ont permis de prélever dans les résidus et les cendres d'offrandes de nombreux ossements de camélidés, des objets de cuivre ainsi que

²⁵⁸ En raison de l'association de ces pétroglyphes avec du matériel Chuquibamba, d'autres sites d'art rupestre de la région pourraient vraisemblablement être mis en relation avec la culture Chuquibamba : Chucu Kupara/ Kupara Chuco (district de Chuquibamba), Choquetico (district de Maca), Cosme Chico (district de Chuquibamba), Puncullca (district de Chuquibamba), Tampu Ayllu / Tampullo (district de Chuquibamba), Caracharma Betancur (district de Santa Isabel de Sigüas). Antonio Núñez Jiménez, *El libro de piedra de Toro Muerto*, La Habana, Editado por el Proyecto Regional de Patrimonio Cultural y Desarrollo, PNUD/UNESCO con la colaboración del Instituto de Cooperación Iberoamericana y el Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo, Editorial Científico-Técnica, 1986. p. 14.

des fragments de céramique inca et Chuquibamba. L'analyse du matériel prélevé dans les tombes a mis en évidence des fragments de céramiques Chuquibamba et Inca²⁵⁹.

La mission archéologique *Lajas Pintadas de Pampacolca*, projet faisant lui aussi partie du *Proyecto Arqueológico de Condesuyos* mené par Augusto Belan Franco et Mariusz Ziolkowski, a exploré en 2001 plusieurs sites dans le but d'étudier les étranges plaques de céramique peinte typiques de la région. Les archéologues ont identifié du matériel céramique Chuquibamba dans sept des douze sites qui ont fait l'objet d'une fouille, tous situés sur les hauteurs des sommets qui entourent l'actuel village de Pampacolca (entre 2850 et 3500 mètres d'altitude)²⁶⁰. Choquemarca, situé au nord ouest de Pampacolca, présente une architecture à la fois défensive (murs de fortification) et cérémonielle ; du matériel céramique Chuquibamba a été prélevé sur le site. A l'est de Choquemarca, après avoir traversé le village de Pampacolca, le site de Antimpampa, dont les vestiges architecturaux sont également à caractère défensif et religieux, indique lui aussi l'occupation du site pendant l'Intermédiaire Tardif (1000 > 1450), grâce aux objets Chuquibamba qui y ont été recueillis. Du matériel Chuquibamba est également présent sur les sites de Ampipuquio (tout à fait au nord de Pampacolca), Santa María (à mi-chemin entre Ampipuquio et Pampacolca), Huancor (au nord ouest de Pampacolca) et Piscopampa (au sud est de Pampacolca). Enfin, le site de Puca -situé au nord ouest de Pampacolca, près de Ampipuquio-, a été fouillé à plusieurs reprises. Lors de ses explorations dans la région dans les années 1930, Monseñor Bernedo Málaga a collecté des céramiques Chuquibamba, qui furent remises au Museo de la UNSA ; la mission archéologique *Lajas Pintadas de Pampacolca* de 2001 a également mis en évidence du matériel Chuquibamba, confirmant donc l'occupation du site à l'époque Intermédiaire Tardive.

D'autres sites, qui se trouvent parfois très éloignés de l'actuel village de Chuquibamba, ont également révélé du matériel archéologique de la culture Chuquibamba (annexe 37). Le site de Collota-Tenahaha, situé à 3 km du village au nord de l'actuel village de Cotahuasi, entretient également une relation avec la culture Chuquibamba. Il se compose de deux secteurs : le site de Collota, avec une architecture d'influence Inca, et le site de Tenahaha qui met en évidence une occupation plus ancienne (Horizon Moyen), avec une architecture dont

²⁵⁹ Gonzalo Presbítero Rodríguez, Janusz Wołoszyn, "Plataforma ceremonial con el ushnu del sitio Maucallacta", in *Andes - Boletín de la Misión Arqueológica Andina*, n°3, Varsovia 2000/2001, pp. 185-199.

²⁶⁰ Renata Faron-Bartels, "El ornamento-símbolo, su elaboración y significado; el análisis de la ornamentación de las lajas pintadas de Pampacolca, departamento de Arequipa", 2008, *RupestreWeb, Arte rupestre en América Latina, Publicación electrónica especializada en la investigación del arte rupestre de América Latina*. Disponible à l'adresse : <http://www.rupestreweb.info/pampacolca.html> (consulté le 09/04/2010).

le style est clairement en relation avec l'influence Wari. Le Projet archéologique *Cotahuasi*, menant depuis 1999 des travaux de fouilles sur le site de Collota-Tenahaha, a dans un premier temps localisé la nécropole près de la zone domestique de Tenahaha ; lors de la campagne de 2005, l'analyse de plusieurs tombes a permis de mettre en évidence des céramiques de la phase Chuquibamba Qosqopa²⁶¹.

La vallée du Colca, au nord de Arequipa, compte également de nombreux sites archéologiques témoignant de l'occupation de ce territoire depuis les périodes anciennes jusqu'à l'annexion inca. Depuis les années 1980, des fouilles sont régulièrement menées dans la région du Colca, de façon à recenser les sites et recueillir du matériel archéologique en vue d'amplifier les données sur l'histoire préhispanique de la région. Les différentes explorations et les travaux de fouilles menés dans les environs de Coporaque ont permis d'associer certains de ces sites à la culture Chuquibamba ; il s'agit principalement de Yurac Ccacca/San Antonio et de Maucacoporaque. Situé approximativement à 3 km à l'est de Coporaque, l'ensemble architectural de Maucacoporaque est constitué de nombreuses habitations, de *chullpa* (tours funéraires) et de restes de tombes souterraines en majorité détruites. Les ruines archéologiques de San Antonio, situées sur la partie inférieure du sommet Yurac Ccacca dans les environs proches de Coporaque, constituent certainement l'un des sites les plus importants du district de Coporaque, tant par l'extension de la ville que par la qualité de ses constructions en pierre. Sur les deux sites, les fouilles ont révélé la présence de matériel céramique Chuquibamba de la phase Collagua, clairement reconnaissable par ses récipients en forme dealebasse coupée sur la partie supérieure (appelé « *mate* »), ainsi que le traitement décoratif de la surface (engobe rouge sur lequel se détachent des motifs noirs)²⁶².

Luis Guillermo Lumbreras, éminent archéologue péruvien, indiquait dans son ouvrage de 1974, au sujet de Chuquibamba, que les cimetières des hautes terres de Arequipa ne doivent pas être les seuls vestiges archéologiques à être affiliés à cette culture. Il considère que la côte sud de la région a également été occupée par Chuquibamba, et que si cette culture a occupé les vallées de Sigwas, de Majes, la partie haute de Ocoña (Cotahuasi) et la vallée du Colca, des vestiges architecturaux des environs de Caravelí -nord ouest de Arequipa- sont également à mettre en relation avec Chuquibamba. Il indique que les explorations de Neira

²⁶¹ Justin Jennings, Willy Yopez Alvarez, Corina Kellner, "Tumbas de Tenahaha : notas preliminares sobre contextos funerarios del horizonte medio en el valle de Cotahuasi", in *Andes*, n° 6, 2005, pp. 93-108.

²⁶² Máximo Neira Avendaño, "Arequipa prehispanica", *op. cit.*, pp. 5-184.

Avendaño à Caravelí²⁶³ ont mis en évidence de nombreux sites d'habitation de style Chuquibamba : le site de Chirisco, situé sur les versants de la colline Amargoso, qui présente des constructions circulaires pouvant atteindre deux à cinq mètres de diamètre et des murs de près de deux mètres de hauteur, ainsi que des tombes souterraines ; le site de la Cortadera, à 400 mètres au sud de ce même cerro, présente des ruines d'une cité, dont les multiples constructions sont séparées par des ruelles, créant un ensemble irrégulier et agglutiné ; et le site de Warka dont les ruines sont très semblables à celles de la colline Amargoso.

Concernant la provenance des textiles Chuquibamba, les informations disponibles sont bien souvent assez sommaires, et parfois même inexistantes. Ceci explique pourquoi, dans la majorité des cas, les pièces textiles Chuquibamba publiées dans les articles spécialisés sont rarement accompagnées d'une référence contextuelle. L'absence de données au sujet de leur origine peut s'expliquer par différentes manières. D'une part, les tissus ont traditionnellement été victimes des fouilles illégales menées par des pilleurs de tombes ; avant que l'archéologie ne se développe réellement, la majorité des textiles péruviens anciens provenaient de tombes ou de cimetières pillés. Plus faciles à transporter que les lourdes céramiques, les textiles étaient destinés au commerce illégal; les pièces les plus belles étaient achetées en priorité par des collectionneurs privés tant au Pérou qu'à l'étranger, qui disposaient ainsi de collections bien mieux fournies que celles des musées. Certaines de ces collections privées vinrent plus tard compléter les collections des musées publics par le biais de donations ; ces textiles n'étant pas accompagnés de documentation relative à leur provenance, les chercheurs qui travaillent aujourd'hui sur ces pièces se confrontent à un réel problème de contextualisation. Le pillage constitue une véritable calamité pour la reconstruction de l'histoire : à cause de ces comportements dévastateurs, l'archéologie et la recherche en général ont perdu de nombreux indices de contexte. Malgré les dispositifs officiels et la création d'institutions chargées de protéger le patrimoine péruvien, les cas de pillages restent encore nombreux. On pille pour récupérer ce qu'il y a de plus beau et de plus cher, et le reste du matériel souffre généralement de vandalisme, à l'image de ces crânes, côtes, vertèbres dispersés. D'autre part, jusqu'au début du XX^{ème} siècle, avant le réel développement de l'archéologie comme une science reconnue, nombreux furent les explorateurs -archéologues amateurs- qui fouillèrent les sites archéologiques, prélevant anarchiquement le matériel sans prendre soin de consigner le lieu, la localisation géographique et les autres pièces associées. La négligence de l'époque a

²⁶³ Luis G. Lumbreras, *op.cit.*, pp. 212-213. Il ne propose malheureusement pas plus de détails, indiquant entre parenthèse « pers. comm. » (communication personnelle).

entraîné la perte de données fondamentales pour la reconstruction de l'histoire préhispanique : à l'instar d'une scène de crime, un site archéologique ne révèle la totalité de son histoire que si l'association de tout le matériel est préservée; si l'on mélange le matériel de différents sites, il y a alors impossibilité de reconstituer et d'interpréter le contexte du lieu fouillé. Enfin, l'absence de référenciations précises sur l'origine des tissus provient peut être également du désintérêt des archéologues pour les textiles, estimant que les céramiques constituaient les meilleurs indices pour la reconstruction de la chronologie culturelle : les textiles recueillis lors des fouilles étaient bien souvent considérés comme un matériel « annexe », et n'ont pas systématiquement fait l'objet d'une contextualisation (attribution d'un contexte, d'une provenance), à l'inverse des céramiques.

Les informations les plus précises au sujet de la provenance des textiles Chuquibamba concernent notamment des pièces citées ou publiées par deux spécialistes des textiles : Mary Frame et Ann Rowe. Dans son article de 1992 publié dans *The Textile Museum Journal*, Ann Rowe mentionne quatre fragments appartenant à la collection Uhle du Pheobe A. Hearst Museum Anthropology de l'Université de Californie (Berkeley)²⁶⁴, provenant respectivement de Tanaca et de Lampilla, dans la province de Caravelí, département de Arequipa (annexe 38). Situés dans la vallée de Yauca au nord de la province, ces sites se trouvent à proximité du département de Ica, et notamment de la ville de Nazca. Un autre textile Chuquibamba issu des environs de Yauca est conservé au Metropolitan Museum (New York), provenant de Chaviña dans la vallée de Yauca, à l'embouchure du fleuve Acari²⁶⁵. Ce musée possède également un textile Chuquibamba référencé comme provenant de Chuquibamba²⁶⁶. Elle signale également la présence de quatre pièces Chuquibamba dans les collections du Peabody Museum of Archaeology and Ethnology de l'Université de Harvard (Cambridge), provenant des montagnes du sud près de Santa Isabel de Sigwas²⁶⁷. Ce village se situe à l'extrême ouest de la province de Arequipa, à mi-chemin entre Camaná et Arequipa. Il existe une autre pièce Chuquibamba dans les collections du Peabody Museum qui n'a pas été

²⁶⁴ Ann Rowe, *op. cit.*, note 78. Il s'agit des pièces 4-8348a, 4-8348b, 4-8219a, et 4-8219b. Les collections en ligne du A. P. Hearts Museum ne propose malheureusement pas de photo de ces pièces.

²⁶⁵ *Ibidem*, note 78. La photo du textile n° 88392/32.32.22 est disponible dans la catalogue en ligne le site du Metropolitan Museum (<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/>, consulté le 18/07/2011). Les références qui accompagnent la photo (malheureusement en noir et blanc) n'indiquent cependant pas l'origine de la pièce.

²⁶⁶ Il s'agit de la pièce 1995.109. La photo du textile et les références sont disponibles sur le site de la collection en ligne.

²⁶⁷ *Ibidem.*, note 79. Il s'agit des pièces 46-81 30/5512, 46-81 30/5532, 46-81 30/5534 et 46-81 30/5543. Les photos et les références de ces textiles sont disponibles sur le site de la collection en ligne à l'adresse : <http://140.247.195.10/col/researcher.cfm> (consulté le 18/07/2010).

citée par Ann Rowe : identifiée comme Inca Provincial, elle présente pourtant les caractéristiques iconographiques des textiles Chuquibamba ; il s'agit d'un tissu provenant de Coyungo, situé légèrement au nord de Nazca, département de Ica. Mary Frame publie elle aussi de nombreuses photos de textiles Chuquibamba dans son article de 1999. Cependant, peu de pièces sont accompagnées de références contextuelles ; seuls trois textiles conservés au Museo de Arqueología de la Universidad Católica Santa María (Arequipa) sont identifiés comme provenant du site de la Horca dans la province de Camaná²⁶⁸. Ces pièces proviennent d'une fouille réalisée par Augusto Belan Franco en 1986, au cours de laquelle il recueillit plusieurs ballots funéraires présentant les marques d'un réenterrement : les toiles anciennes et détériorées étaient recouvertes d'autres tissus récents et en bon état de conservation, évoquant ainsi la possibilité d'un réenterrement lié au rite de relèvement des morts²⁶⁹. Le site de la Horca est un cimetière préhispanique situé à quelques kilomètres au nord de Camaná. Eloy Linares Málaga donne lui aussi dans son ouvrage *Pre Historia de Arequipa* quelques informations, certes moins précises mais tout aussi importantes, au sujet de deux pièces Chuquibamba²⁷⁰. Lors de l'ouverture de la route reliant Aplao (sud de Chuquibamba, près de Corire) à Camaná dans les années 1950, les ouvriers éventrèrent une tombe qui conservait plusieurs ballots funéraires, détruisant la majorité de son contenu. Seul un grand *manto* fut sauvé de la destruction par un amateur de l'histoire préhispanique, et remis au Museo de la UNSA. L'autre pièce dont fait mention Linares Málaga est un grand sac (*chuspa*) recueilli à Pacaysito, tout proche du site de Huacapuy près de Camaná ; la photo qu'il publie de ce sac correspond à une pièce conservée au Museo de la UNSA²⁷¹.

D'autres publications font référence aux textiles de Chuquibamba, mais les informations proposées quant à la provenance des pièces sont parfois très succinctes. C'est notamment le cas de Kroeber dans *Peruvian Archaeology in 1942*, qui publie dans ses planches une photo d'un fragment Chuquibamba indiquant simplement la ville de Ocoña²⁷², de Lumbreras dans *The Peoples and Cultures of Ancient Peru* qui propose les photos de trois

²⁶⁸ Mary Frame, *op. cit.* Fig. 38, 51, 52 et 53. Il s'agit des pièces RQ 11-13, fardo 26 ; RQ 11-13, fardo 25 et F-16. Le Museo de Arqueología de la Universidad Católica Santa María ne propose pas de catalogue en ligne de ses collections.

²⁶⁹ Augusto Belan Franco, Manuel Cornejo Z., Luis Jaime Andrade, "Reenterramientos prehispánicos en la costa de Arequipa", in *Revista Chungará*, n° 16-17, Octubre, 1986, 459-461, Universidad de Parapacá, Chile.

²⁷⁰ Eloy Linares Málaga, *Pre Historia de Arequipa*, Arequipa, Concytec, UNSA, Marzo 1987-1990, p. 460.

²⁷¹ Le Museo de la UNSA ne propose pas de catalogue en ligne de ses collections en ligne. Le sac correspond au numéro 00763 alors que le manto ne présente pas de numéro d'inventaire.

²⁷² Alfred Kroeber, *op. cit.* Planche 8b. La photo correspond à un fragment conservé aujourd'hui au Museo de la UNSA.

textiles mentionnant en légende uniquement « Textiles from Ica »²⁷³, et de Paul Kosok dans *Life, Land and Water in Ancient Peru* qui commente un textile « nazca » sans plus de détails²⁷⁴. D'Harcourt publia également un fragment de textile Chuquibamba en 1934 ; s'il indique, contrairement aux trois premiers, le lieu de conservation de la pièce (Collection Schmidt, Paris), il ne sera pas plus précis concernant l'origine précise du fragment (« provenance : Nazca »)²⁷⁵.

La consultation des collections en lignes d'autres musées a permis de mettre en évidence l'existence d'autres textiles Chuquibamba ; les données concernant leur provenance sont là aussi très approximatives, voire absentes ou inexactes. The Art Institute of Chicago possède deux pièces (un *manto* et un fragment) identifiées comme Chuquibamba mais référencées comme provenant « probablement de la vallée de Ica »²⁷⁶. Le Musée du Quai Branly dispose d'un fragment de style Chuquibamba identifié comme Nazca et provenant de Nazca²⁷⁷. En l'absence de données précises sur l'origine des textiles, il arrive bien souvent que l'origine attribuée à la pièce corresponde en réalité au nom donné au style ou à la culture, à l'image des vingt-un textiles Chuquibamba du Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia de Lima, dont les fiches descriptives indiquent pour chaque pièce « procedencia : Inka ». Bien d'autres musées conservent dans leurs collections des pièces textiles Chuquibamba, mais ne proposent aucune information concernant leur provenance : le British Museum (Londres), le Museo de Arte (Lima), le Museo Banco Central de Reserva (Lima), le Museo de la Nación (Lima), le Museum of Fines Arts (Boston), le Textile Museum (Washington), le National Museet (Copenhague), le Cleveland Museum, le Museo de Amano (Lima), le Ohara Gallery of Art (Kobe), le Museum of Art and Archaeology (Columbia), le Toyama Memorial Museum of Art (Kawashima), le Dallas Museum of Art, le California Academy of Sciences (San Francisco), the University Museum of Pennsylvania (Philadelphia), le Los Angeles County Museum Art, le Brooklyn Museum, le American Museum of Natural History (New York).

²⁷³ Luis Guillermo Lumbreras, *op. cit.*, Fig. 200, p. 197.

²⁷⁴ Paul Kosok, *op. cit.*, fig. 34, p. 62.

²⁷⁵ Raoul d'Harcourt, *op. cit.*, Planche VIII, commentaires p. 126.

²⁷⁶ Il s'agit des pièces 1999.290 (Ada Turnbull Hertle Endowment) et 1912.1714 (Gift of M. Jrausz), disponibles à la consultation sur le catalogue en ligne du musée : <http://www.artic.edu/aic/collections/search-artwork> (consulté le 18/07/2010).

²⁷⁷ Pièce n° 75.13868, disponible à la consultation sur le catalogue en ligne du musée : <http://www.quaibrantly.fr/cc/pod/recherche.aspx?b=1&t=1> (consulté le 18/07/2010).

1.2.3. Données apportées par les vestiges archéologiques

Les explorations archéologiques et les différentes fouilles menées suite à ces expéditions ont donc permis de mettre en évidence les sites révélant une occupation Chuquibamba (architecture) ainsi qu'un certain nombre de matériels céramique et textile Chuquibamba, même s'il est fort probable qu'il reste une quantité d'autres pièces à découvrir, encore précieusement conservées par les sites. C'est à partir de l'analyse de ce matériel et des données qui lui sont liées que l'on est en mesure d'entrevoir avec plus de précision les caractéristiques de cette culture.

Bien que la provenance des pièces n'ait pas été systématiquement consignée par les spécialistes de l'époque, les archéologues amateurs ou encore les pilleurs de tombes, les rares données proposant des informations précises sur la provenance géographique des matériels nous permettent de projeter les sites sur une carte et d'obtenir ainsi un aperçu de ce que pouvait être le rayonnement culturel de Chuquibamba. Les textiles recueillis proviennent généralement de sites près de la côte sud du département de Arequipa, situés dans les vallées de Ocoña, de Camaná-Majes et de Siguas ; quelques pièces ont également été prélevées au nord du département, dans la vallée de Yauca, province de Caravelí, et il semblerait –mais cette donnée n'a pas été confirmée- que certaines étoffes soient issues de fouilles près de Ica et Nazca. Il est donc possible d'envisager la production des textiles Chuquibamba comme une caractéristique artisanale de la côte, mais en conservant à l'esprit le fait que le littoral péruvien présente des caractéristiques climatiques tout à fait adaptées pour la conservation des pièces organiques telles que les tissus, à l'inverse des zones d'altitude dont l'humidité participe à la détérioration de ces matériels. Si les sites des vallées montagneuses n'ont jusque là pas fourni de textiles Chuquibamba, il ne faut cependant pas conclure que ces tissus n'étaient pas présents dans cette région ; cela signifie simplement que les conditions d'humidité n'étant pas favorables à la préservation des fibres animales et végétales, ces pièces ont peut être déjà été détruites. Il se peut également, au vu des nombreux sites répertoriés mais en attente de fouille, que ces textiles soient effectivement présents dans la région mais restent à découvrir ; seules les fouilles à venir permettront d'avancer sur ce point. Mary Frame reste cependant convaincue que les textiles Chuquibamba, bien qu'ayant été recueillis sur des sites du littoral, sont clairement à mettre en relation avec une tradition montagnaise : l'usage de fibres de camélidés et la technique du *tapiz* évoquent, selon elle, les caractéristiques d'une culture des montagnes ; elle intitule d'ailleurs son article de 1999 dans *The Textile Museum*

Journal « Chuquibamba : a highland style textile »²⁷⁸. Elle considère que l'attribution géographique de ces textiles (côte sud) est partiellement correcte, argumentant que le lieu de prélèvement de ces pièces et leur zone de production ne sont pas forcément les mêmes. Il faudra cependant attendre que de nouvelles fouilles mettent en évidence des textiles Chuquibamba dans les zones les plus élevées (Colca par exemple) pour confirmer l'hypothèse de Frame. Pour le moment, il semble assez peu pertinent de ne considérer que les caractéristiques techniques de ces tissus, en négligeant les informations concrètes liées aux lieux de leur prélèvement, pour identifier la zone de développement de Chuquibamba.

Le matériel céramique Chuquibamba provient majoritairement des vallées d'altitude moyenne et de haute altitude, dont les sites se concentrent autour des villages de Chuquibamba et Pampacolca, dans la vallée de Majes, ainsi que dans les vallées du Colca et de Cotahuasi. Les vestiges de constructions architecturales de style Chuquibamba ont été mis en évidence également dans la région de Chuquibamba et dans la vallée du Colca, mais aussi près de Caravelí. La sphère d'interaction et le rayonnement de Chuquibamba semble donc avoir été relativement large ; recueilli à la fois dans les vallées hautes, moyennes et basses de la région, le matériel Chuquibamba se distribue dans un vaste espace géographique, indiquant une présence dans diverses aires géographiques (vallées moyennes et hautes du département de Arequipa, vallées basses du littoral du département de Arequipa et vallées basses du littoral des départements de Arequipa et Ica) confirmant les probables échanges entre les zones d'altitude et le littoral (annexes 39 et 40).

D'un point de vue archéologique, la zone de rayonnement des cultures locales (à la fois Chuquibamba et Churajón) est désignée sous le nom de « sub-región norte », et englobe les vallées qui descendent des plateaux andins jusqu'au littoral : les vallées de Ocoña, Cotahuasi, Colca, Sigwas, Majes, Quilca, Chili et Tambo. On peut diviser cette grande frange en trois zones distinctes, qui correspondent à la distribution des matériels archéologiques et donc à l'expression de la présence des deux cultures Chuquibamba et Churajón (annexe 41). Alors que les deux zones « Quilca-Sigwas-Chili » et « Tambo » correspondent à l'aire de rayonnement de la culture Churajón (c'est-à-dire en réalité une partie du sud et l'extrême sud du département de Arequipa), la zone « Camaná-Majes-Colca-Ocoña-Cotahuasi » doit être associée à l'aire de développement de Chuquibamba²⁷⁹. Cela dit, ce découpage exclut la partie

²⁷⁸ Mary Frame, *op. cit.*

²⁷⁹ Pablo de la Vera Cruz, "El papel de la sub region norte de los valles occidentales en la articulacion entre los Andes centrales y los Andes centro sur", *op. cit.*, p. 136.

nord du département de Arequipa où ont été recueillis des textiles Chuquibamba (vallée de Yauca) ; il semblerait donc que l'identification de la zone de rayonnement de Chuquibamba ne soit pas encore tout à fait déterminée, et les travaux des années futures apporteront sans doute de nouvelles informations permettant d'affiner les hypothèses.

Conjointement au matériel archéologique extrait des sites, les types de constructions et les ruines -en somme les caractéristiques architecturales des sites- apportent des indications fondamentales sur la vie quotidienne de gens de la culture Chuquibamba. Si les sites de Chirisco, la Cortadera et Huarqa (Caravelí) se présentent comme des cités composées d'habitations encadrées par d'étroites ruelles, en revanche, les vestiges architecturaux des vallées moyennes et hautes (Chuquibamba, Pampacolca et vallée du Colca) et notamment leurs structures défensives attestent de la situation conflictuelle (agressions extérieures, invasions, guerres) dans laquelle devaient vivre ces hommes. Dans la périphérie proche de Pampacolca, les vestiges de Antimpampa et Choquemarca se composent de ruines implantées sur les hauteurs des collines, bordées par des murs de défense ; des postes d'observation sont également éloignés des centres de vie²⁸⁰. D'un autre côté, le type de constructions de Itac (Chuquibamba), également situées sur les hauteurs, indiquent qu'il devait s'agir d'une cité fortifiée²⁸¹. Dans la vallée du Colca, le site de San Antonio (Coporaque) présente des ruines architecturales installées sur les versants d'une colline, composées d'une place centrale encadrée par deux murailles défensives²⁸². Neira Avendaño indique d'ailleurs que les citadelles fortifiées constituent l'une des caractéristiques de l'architecture de la phase Collagua-Chuquibamba et de la zone du Colca : situés au sommet des collines, les villages sont généralement encadrés par des murs mégalithiques de défense, et des structures de refuge sont insérées dans les murs de soutien des terrasses agricoles ; l'architecture inca de la région, à l'inverse, se compose de structures solidement édifiées avec d'imposantes pierres présentant de grandes et larges portes²⁸³. Le type d'architecture défensive des sites des vallées moyennes et hautes nous permet donc de déduire que les hommes des vallées du Colca et de Majes connaissaient de sérieux épisodes de conflits guerriers qui les amenaient à construire de hauts murs pour se défendre des agressions extérieures. Il est possible qu'il s'agisse de luttes internes, c'est-à-dire de conflits entre les communautés-villages issus d'un même groupe ethnique, ou bien d'envahisseurs extérieurs cherchant à prendre possession de leur territoire.

²⁸⁰ Renata Faron-Bartels, *op. cit.*

²⁸¹ Carlos Alberto Paz de Noboa, *op. cit.*, pas d'indication de pages.

²⁸² Steve Wernke, "La interfaz política-ecológica en el Valle del Colca durante la época incaica", in *Andes*, n° 7, 2009, pp. 587-614, p. 593.

²⁸³ Neira Avendaño, *op. cit.*, p. 171. Il donne comme exemple le site de Yanque, près de Cabanaconde.

L'infrastructure agricole des sites présentant du matériel Chuquibamba indique d'autre part que cette culture doit fondamentalement être considérée comme un peuple à forte tradition agraire. Les terrasses d'agriculture préhispaniques mises en évidence dans les environs de Coporaque, et notamment sur le site de San Antonio- Yurac Ccacca, révèlent effectivement une importante activité agricole. Les fouilles menées autour de Coporaque par l'équipe du *Colca River Project* ont permis d'identifier, grâce au matériel céramique, différentes périodes de construction et d'occupation de ces terrasses, dont l'une correspondrait à l'époque du développement de la culture Chuquibamba²⁸⁴. L'épanouissement culturel de la vallée du Colca est, selon ces archéologues, intrinsèquement lié au développement de l'agriculture, activité principale de cette région²⁸⁵. Depuis les temps les plus reculés (c'est-à-dire avant même la culture Wari et Tiwanaku), les hommes ont su tirer profit du paysage naturel de la vallée pour développer l'agriculture : ils ont adapté les techniques et les types de cultures au relief et au climat (terrasses agricoles, canaux d'irrigation), leur permettant d'améliorer les productions ; transformant le paysage naturel en un véritable paysage culturel, les noyaux ruraux vont se distribuer autour des zones agricoles situées sur les versants de la vallée. Les améliorations de l'agriculture en terrasse ont provoqué la fortification de la société locale qui, à son tour, a fortifié le développement agricole. C'est à partir de ces centres ruraux que les Incas, et plus tard les Espagnols, installeront la nouvelle administration de la région. Concernant la vallée de Pampacolca, la quasi-totalité de la superficie de la vallée, jusqu'aux collines voisines, est recouverte d'anciennes terrasses de culture, indiquant là aussi une forte activité agricole (Antimpampa, Huancor, Piscopampa, Santa Maria, Ampipuquio, Choquemarca, Puca). Malheureusement, la diminution croissante des réserves d'eau des glaciers alimentant les canaux d'irrigation a entraîné, depuis de nombreuses années, l'abandon de la majorité de ces terrasses agricoles, engendrant ainsi leur progressive destruction. A l'heure actuelle, la zone de culture se concentre dans les parties les plus basses (les plus proches des sources). Les vallées de Pampacolca et de Chuquibamba étaient des vallées fertiles qui, durant des centaines d'années, ont connu une activité agricole importante ; les

²⁸⁴ Elías Mújica Barreda y Pablo de la Vera Cruz., "El valle del Colca : un paisaje cultural dinámico en el sur del Perú", en *Paisajes culturales en los Andes. Memoria narrativa, casos de estudios, conclusiones y recomendaciones de la reunión de expertos. Arequipa y Chivay, Perú, Mayo de 1998*, Lima, UNESCO, 1998. pp 149-168, p. 154. Les premières terrasses agricoles furent construites sur les versants d'altitude des vallées, tirant profit des sources d'eau naturelle en provenance des glaciers qui les entourent. Plus tard, l'agriculture a été développée dans les zones inférieures des versants, où le climat plus doux favorisait la diversification agricole (époque de Chuquibamba). Les terrasses les plus récentes ont été construites à l'époque inca, dans les zones proches des fleuves dans les parties basses.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 154.

hommes, tout comme dans le Colca, ont progressivement construit de grandes terrasses agricoles et des canaux d'irrigation (annexe 42).

Parmi les vestiges architecturaux de la vallée de Majes et du Colca, les nécropoles et les différents types de tombes (ainsi que leur contenu) nous permettent d'entrevoir avec précision les coutumes funéraires de l'époque. Dans les environs de Chuquibamba, les sites de Itac, la Rinconada et Pachana contiennent tous les trois des vestiges de sépultures. Le site de Itac présente au sein de ses ruines une nécropole avec de nombreuses tombes de différents types : tombes *chullpa*, tombes adossées, grottes funéraires. Les *chullpa* sont des tours funéraires construites en pierre ; celles de Itac sont composées de quatre murs, et disposent d'une petite ouverture permettant d'y déposer les corps. Le sol, dont la surface atteint approximativement 2.5 m², semble avoir été décaissé pour pouvoir accueillir les défunts. Malheureusement, la majorité de ces tombes ont été profanées : émergeant de l'ensemble architectural, ces constructions sont immédiatement visibles, ce qui a certainement concouru au pillage de leur contenu. Le matériel présent dans ces *chullpa* est composé uniquement d'ossements, majoritairement des crânes. Les tombes adossées sont des sépultures semi-souterraines, situées sur le terrain accidenté des collines abruptes, donnant ainsi l'impression d'être « suspendues » à la paroi. L'entrée de ces sépultures, hautes d'environ trois mètres, est fermée par une porte semblable à celle des *chullpa*. Leur état de conservation, ainsi que le matériel qui y était entreposé a souffert des fortes pluies et de la visite des pilleurs. Les grottes funéraires constituent le type de tombe le plus fréquent à Itac. Les cavités rocheuses, formées par la chute de blocs de pierre, ont préservé les défunts ainsi que le mobilier funéraire du vandalisme des pilleurs. Ces grottes, fermées par d'imposantes pierres, se confondent avec le paysage naturel accidenté. Le matériel qui y a été recueilli comprend des fragments de textiles, des fragments de céramiques, et desalebasses. Les fortes pluies ont également infiltré les sépultures et détruit une partie du matériel.

La nécropole de la Rinconada présente plusieurs grottes funéraires. Plus grandes que celles de Itac, elles mesurent de 5 à 8 mètres de large, sur 2,5 mètres à 15 mètres de profondeur. Malgré la présence de « portes » formées par d'imposants blocs de pierre, les tombes ont été profanées ; le matériel qui a pu y être recueilli ne concerne que des restes humains. Le nombre de crânes prélevés dans la grotte la plus grande indique qu'il s'agissait d'une tombe collective conservant près de trois cents défunts, placés en position fœtale, les membres attachés. Les observations apportées par Paz de Noboa au sujet des caractéristiques physiques de ces défunts concernent notamment la forme oblongue des crânes, indiquant très

probablement une déformation volontaire²⁸⁶. Selon Noboa, les nécropoles de Itac et de la Rinconada sont probablement liées : le village de Itac aurait disposé de deux cimetières pour sa population, l'un situé auprès de la ville probablement pour l'élite locale (nécropole de Itac), l'autre, un peu plus éloigné, destiné sans doute au peuple commun (cimetière collectif de la Rinconada).

Dans la vallée formée par la rivière Ninapuquio, tout près du site de Pachana, se trouvent des tombes installées dans les fissures des collines qui bordent le fleuve. Fermées par des murs circulaires de pierre et recouvertes d'un toit végétal, ces sépultures -individuelles ou collectives- conservaient des défunts dont le corps avait été enveloppé dans plusieurs épaisseurs de tissus. La taille des ballots funéraires indique qu'il s'agit à la fois de personnes adultes et d'enfants. Le Presbiterio de Leonidas Bernedo Málaga a remis ces momies au Museo de la UNSA en 1936, où certaines ont été conservées intactes, sans être avoir été extraites des couches de tissus qui les enveloppaient²⁸⁷. Carlos Paz de Noboa propose dans sa thèse une description de quelques momies : l'une est recouverte d'une étoffe de laine de vigogne et entourée par une ceinture polychrome de deux centimètres de large ; le petit gabarit du ballot (56 cm de hauteur, 66 cm de circonférence) indique qu'il devait s'agir d'un enfant. L'étude d'un autre ballot a révélé un défunt en position fœtale, les mains contre le visage, enveloppé dans plusieurs tissus (deux toiles de coton recouvertes par un textile de laine de vigogne uni, extrêmement détérioré), maintenus par un lien de *maguey* tressé. A l'intérieur du ballot, des fleurs de coton étaient placées dans les cavités du corps ; d'autres éléments accompagnaient également le défunt : un petit pagne de coton, un sac de laine, une ceinture de laine, un petit peigne de bois de *caña brava* (plante herbacée locale, *Gynerium sagittatum*), trois aiguilles d'épines de cactus, et deux amulettes (*huaquitos*)²⁸⁸.

Les sépultures de la région du Colca n'ont pas suscité de nombreuses études et, malgré l'intérêt des archéologues dans les années 1960 pour l'histoire de la région, il y a eu très peu de travaux sur les pratiques funéraires dans la vallée du Colca. Au début des années 2000,

²⁸⁶ Carlos Paz de Noboa, *op. cit.*, sans pagination. L'auteur considère la forme de ces crânes comme une caractéristique raciale, et indique qu'il s'agit d'un élément particulier du groupe ethnique des Collas.

²⁸⁷ Si ces défunts sont communément appelés *momies* par les spécialistes (historiens, archéologues) il ne faut cependant pas y voir une quelconque ressemblance avec les momies égyptiennes. Le terme est ici employé pour illustrer l'excellent état de conservation des corps qui, bien que n'ayant pas subi de traitements particuliers, ne connaissent pas ou peu de décomposition. Généralement enveloppé dans de nombreuses couches de textiles ou dans des ballots de vannerie de *ichu* (graminée sauvage typique de la cordillère des Andes), le corps des défunts est préservé par l'étanchéité des sépultures fermées par de gros blocs de pierre ; le climat sec de la région participe également à leur préservation. Les ballots funéraires qui ont été déballés présentent des corps rétractés, desséchés, dont la peau prend l'aspect du cuir, alors que les ongles et les cheveux conservent leur aspect initial.

²⁸⁸ Carlos Paz de Noboa, *op. cit.*, sans pagination.

Steve Wernke a consacré dans sa thèse de doctorat une large partie à l'histoire de la région ; ayant réalisé des fouilles archéologiques sur différents sites, il décrit notamment les constructions funéraires de types *chullpa* de la vallée du Colca²⁸⁹. Les recherches doctorales de Frédéric Duchesne consacrées aux villages des environs du Coropuna l'ont amené à s'intéresser aux pratiques funéraires de Coporaque, et notamment aux sépultures du site de Yurac Ccacca²⁹⁰. Lors de ses explorations sur le site, Frédéric Duchesne localisa une série de dix-huit tombes dans l'espace qu'il désigne comme « site funéraire 2 ». Bien que les tombes aient toutes été visitées et pillées, quelques matériels funéraires ont été préservés (principalement des fragments de textiles détériorés et d'articles de vannerie) ainsi qu'une grande quantité d'ossements humains. Il existe cependant un document du XIX^{ème} siècle qui décrit ces sépultures avant qu'elles ne soient pillées. Réalisant en 1846 une exploration dans les environs, Paul Marcoy et son guide furent surpris par une tempête hivernale qui les obligea à trouver refuge dans l'une de ces *chullpa* ; passant la nuit dans la sépulture, il en profita pour la décrire :

Cada tumba del tipo de éste en que nos encontrábamos estaba destinada a una docena de individuos, cuyos cuerpos, embalsamados con *Chenopodium ambrosioides* de los valles vecinos y portando sus vestidos o un saco tejido con hojas de totora y escotado a la altura del rostro, se hallaban sentados en círculo y, tocándose con los pies figuraban los radios de un rueda. Cada muerto tenía junto a sí, a manera de provisiones y utensilios domésticos, mazorcas de maíz, un jarro para chicha, una cazuela y una cuchara.²⁹¹

Il s'agissait donc de tombes collectives renfermant une douzaine de défunts, placés en étoile au centre de la sépulture. Le mobilier funéraire ainsi que les corps ont aujourd'hui disparu des tombes, mais la description de Marcoy indique que des offrandes alimentaires avaient été déposées auprès des défunts. Marcoy insiste également dans sa description sur le matériel qui accompagne les défunts : les hommes sont entourés de frondes, d'accessoires de chasse et de pêche, alors qu'auprès des femmes étaient disposées des pelotes de laine, des navettes de métier à tisser et des aiguilles de cactus. Selon Frédéric Duchesne, les tombes collectives de Yurac Ccacca semblent être liées à des pratiques sacrificielles, au cours desquelles une personne de haut rang social aurait été inhumée avec ses serviteurs ou ses

²⁸⁹ Steve Wernke, *op. cit.*, p. 226-227.

²⁹⁰ Frédéric Duchesne, *L'ajustement indien : les villages du Coropuna (Condesuyo d'Arequipa, Pérou) au XVIII^{ème} siècle*, Thèse de doctorat, Université Paris 3 (IHEAL), 2008.

²⁹¹ Paul Marcoy est le pseudonyme de Laurent Saint-Cricq (1815-1887). *Viaje a través de América del sur, del océano Pacífico al océano Atlántico*, Lima, IFEA-BCRP-PUCP, Centro amazónico de antropología y aplicación práctica, CAAP.2001 [1869], p. 138, cité par Frédéric Duchesne, "Tumbas de Coporaque. Aproximaciones a concepciones funerarias collaguas", *Bulletin de l'IFEA*, 2005, 43 (3), pp. 411-429, p. 416.

épouses. Il est cependant difficile d'envisager une telle hypothèse avant d'avoir réalisé des analyses qui permettraient de savoir si les corps ont été déposés au même moment ou non, si les défunts sont tous décédés en même temps. Il est tout à fait envisageable qu'il s'agisse de caveaux funéraires collectifs qui accueilleraient des défunts alors que d'autres corps étaient déjà inhumés, tels que le décrit Felipe Guamán Poma de Ayala dans sa *Nueva Corónica*²⁹².

Comme dans les autres tombes, la tombe n°10 conserve des restes humains concernant des ossements divers, mais aussi des crânes portant, à l'inverse des autres tombes, les marques d'une déformation volontaire (forme oblongue). Nous savons, grâce aux chroniqueurs, que les déformations crâniennes étaient à l'époque préhispanique de forts indicateurs d'appartenance ethnique et sociale, qui ont perduré jusqu'aux débuts de l'époque coloniale. Ulloa de Mogollón, qui décrit les indiens du Colca au XVI^{ème} siècle, indique à ce sujet :

Estos Collaguas, ante la visita del virey don Francisco Toledo, traían en la cabeza, a manera de sombrero muy alto y sin falda ninguna, que llamaban en su lengua chucos. Para que pudiesen ponerlo en la cabeza, apretaban la cabeza a los recién nacidos tan reciamente, que se la ahusaban y adelgazaban alta y prolongada lo más que podían, para memoria que tenían la cabeza de tener la forma alta del volcán de donde salieron. Esto ya es prohibido por ordenanza.²⁹³

²⁹² Felipe Guamán Poma de Ayala, *op. cit.*, § 296-298. Dans ce chapitre intitulé " Entierro de los Conde Suyos", il y décrit les coutumes funéraires des indiens de la région sud du Pérou.

²⁹³ Juan Ulloa de Mogollón, *op. cit.*, p. 327.

Deuxième partie

Chapitre 2.

Contextualisation historique et culturelle de Chuquibamba

D'un point de vue archéologique, l'extrême sud du Pérou et particulièrement le département de Arequipa n'ont pas été favorisés par les études et n'ont pas toujours suscité l'intérêt des chercheurs; les travaux sur l'histoire préhispanique de la région sont donc relativement récents. Si l'archéologie s'est développée au Pérou depuis le début du XX^{ème} siècle, les recherches concernant la région de Arequipa ont véritablement commencé dans les années 1940 pour s'intensifier dans les années 1980, grâce aux campagnes de fouilles menées par des équipes nord-américaines et péruviennes. Dans les premières années du XX^{ème} siècle, Max Uhle mènera des fouilles dans le nord du pays, où il découvrira notamment les vestiges d'un centre cérémoniel Mochica (Huaca de la Luna); il profitera de cette expédition pour explorer la côte sud du Pérou, où il mettra en évidence des sites d'occupation Tiwanaku dans la région de Arequipa. Il faudra attendre les années 1930 et 1940 pour que des fouilles approfondies soient entreprises dans la région par les pionniers de l'archéologie arequipénienne : Monseñor Leonidas Bernedo Málaga et José María Morante, qui examineront des sites affiliés à la culture Chuquibamba et recueilleront quantité de matériels. C'est d'ailleurs à partir de cette collection que Alfred Kroeber identifiera le « nouveau » style Chuquibamba, considéré jusque là comme appartenant à la série Churajón. Le Père Bernedo Málaga poursuivra ses recherches pendant de nombreuses années, développant notamment des études au sujet de la culture Pukina -Churajón- ; ses travaux constituent véritablement les débuts d'une archéologie consacrée à la reconstruction de l'histoire préhispanique de Arequipa, ouvrant la voie à de nombreux projets de recherche archéologique dans la région. Dès les années 1950, des étudiants d'archéologie nord-américains tels de Gary Vescelius mèneront d'importants projets de prospection et de fouilles de contrôle dans le sud du Pérou, recueillant des données majeures sur l'occupation préhispanique dans le département. Durant les mêmes années, le directeur de l'époque du Museo de la UNSA, Eloy Linares Málaga, entreprendra de son côté une intense recherche consacrée à l'art rupestre dans la région, localisant plus de huit cents sites, et l'archéologue allemand Hans Disselhoff découvrira des tombes Nazca sur le site Huacapuy près de Camaná. Durant les dernières décennies du XX^{ème} siècle se développeront des recherches consacrées à la vallée du Colca, entreprises par des archéologues péruviens et nord-américains (*Colca River Project*) ; Michael Malpass, Pablo de la Vera Cruz, Máximo Neira Avendaño identifieront des sites d'occupation de cultures régionales dans la province de Caylloma, et travailleront notamment sur les constructions architecturales et les infrastructures agricoles (terrasses, canaux) pour comprendre le fonctionnement des sociétés préhispaniques du Colca. Depuis le début des années 2000, Steve Wernke mène un important projet d'exploration des sites de la vallée du Colca pour analyser

l'impact des vagues successives de conquête inca et espagnole sur les sociétés de la région. D'autres archéologues nord-américains, tels de Justin Jennings, Bruce Owen ou Tiffany Tung tentent de comprendre l'influence de l'empire Wari dans la région, en travaillant notamment sur des sites de la vallée de Cotahuasi ou de Camaná (Tenahaha, Beringa).

2.1. Généalogie et affiliations culturelles de Chuquibamba

2.1.1. Mise en évidence des cultures présentes sur la côte sud

La majorité des archéologues, historiens et anthropologues contemporains sont d'accord sur les mêmes lignes générales de l'histoire andine ancienne : la séquence culturelle établie par John Rowe à la fin des années 1950²⁹⁴, qui propose une chronologie de l'histoire préhispanique du Pérou correspondant à la naissance et au déclin des cultures majeures, fondée sur la classification des différents types de céramiques (caractéristiques iconographiques et facture). C'est aujourd'hui la chronologie préhispanique la plus utilisée, puisqu'elle présente l'avantage de ne pas inclure de références culturelles précises (les périodes ne portent pas le nom des cultures). Il faut cependant considérer ces dates comme des repères et non comme des références absolues : elles concernent des périodes de développements culturels à l'intérieur desquels des empires ou des états se sont épanouis ; les dates sont assez approximatives, d'une part parce que l'étendue du territoire rend l'Histoire peu uniforme (elles peuvent varier considérablement d'une région à l'autre), et d'autre part parce que les vestiges archéologiques sont parfois difficile à dater. Cette chronologie comporte une période ancienne, et trois « Horizons » séparés par des périodes de transitions appelées « Intermédiaires », comme l'indique le tableau ci-après :

²⁹⁴ John Howland Rowe : "Tiempo, estilo y proceso cultural en la arqueología peruana", *op. cit.*, pp. 79-96.

<i>Désignation des périodes</i>	<i>Dates</i>	<i>Exemples de cultures</i>
Période Précéramique	-5000 > - 900	Chasseurs, cueilleurs
Horizon Ancien	- 900 > - 200	Chavin, Paracas
Intermédiaire Ancien	- 200 > 500	Nazca, Mochica
Horizon Moyen	500 > 1000	Tiwanaku, Wari
Intermédiaire Tardif	1000 > 1450	Chimu, Chincha
Horizon Tardif	1450 > 1532	Inca

Tableau chronologique du Pérou préhispanique proposé par John Rowe. "Tiempo, estilo y proceso cultural en la arqueología peruana", *Revista Universitaria*, Cuzco, n°115, 2nd semestre de 1958, 1959, pp. 79-96.

Il existe peu de traces des groupes humains ayant occupé la région de Arequipa pendant la Période Précéramique. Les seuls témoignages illustrant la présence humaine pendant la période ancienne concernent, pour la vallée du Colca, des pointes de projectiles taillées dans des pierres diverses -obsidienne notamment- recueillies sur des probables ateliers néolithiques et des peintures pariétales de camélidés ou de félins dans les grottes; concernant la région côtière, des monticules de coquillages (*conchales*), issus des restes de l'alimentation, attestent de la présence de l'homme à l'époque précéramique. La domestication et l'agriculture amenèrent de profondes transformations dans les sociétés, entraînant la formation de tribus et la construction de hameaux, mais les structures architecturales des époques postérieures ont détruit les sites archéologiques les plus anciens.

Concernant l'Horizon Ancien, aucune trace évidente de la culture Paracas n'a été relevée dans la région de Arequipa, bien que des textiles extrêmement stylisés et très semblables à ceux produits par cette culture, mais sans indication concernant leur provenance, soient conservés au Museo de la UNSA (annexe 43). Il est probable qu'ils aient été recueillis sur un site identifié comme Nazca et que, n'ayant pas été distingués des autres artefacts, ils aient été également considérés comme associés à cette culture. Paracas et Nazca, bien qu'appartenant à des phases culturelles séparées dans la chronologie préhispanique andine, doivent être considérées comme deux expressions -l'une ancienne, l'autre tardive- d'une même unité culturelle; elles partagent d'ailleurs toutes deux des caractéristiques

iconographiques dans leurs productions textiles : couleurs vives, schématisation et répétition des motifs, notamment du félin.

Pendant l'Intermédiaire Ancien, la culture Nazca, initialement installée dans la région de Ica (vallées de Pisco, Nazca, Ica), a étendu sa zone d'occupation jusqu'au sud du Pérou et a investi la région de Arequipa. Les principaux sites à partir desquels ont été recueillis des matériels Nazca se situent majoritairement sur la côte aréquipénienne et les vallées basses des provinces de Caravelí, Camaná et Castilla. Le site de Huacapuy -province de Camaná- (annexe 44), exploré dans les années 1960 par Hans Disselhoff, a révélé de nombreux textiles Nazca, ainsi que diverses pièces dont l'ensemble est aujourd'hui conservé au Museo de la UNSA (têtes-trophée, peignes, et céramiques)²⁹⁵. La forme singulière des têtes trophée ayant subi une déformation crânienne (annexe 45) amena Disselhoff à appeler ce site Cabezas Achatadas (« tête aplaties »). Dans la province de Caravelí, le site de Pampa Taimara (district de Chala) présente un monticule de débris préhispaniques, composés en partie de fragments de céramiques. Grâce à l'analyse typologique de ces matériels, réalisée par Neira Avendaño dans les années 1970, il fut possible d'identifier plusieurs phases de la culture Nazca, indiquant donc une occupation prolongée du site. Les fouilles menées dans la vallée de Majes, et notamment sur le site de Beringa et dans les environs de Machaguay, dans la province de Castilla, ont également permis d'identifier des céramiques Nazca appartenant à l'Intermédiaire Ancien. Mais les traces de cette culture ne concernent pas uniquement les vallées côtières de la région de Arequipa, et des sites tels que Pueblo Viejo et Allway (province de la Unión), situés à une altitude supérieure à 4000 mètres, remettent en question les théories selon lesquelles la culture Nazca se serait diffusée uniquement dans les vallées basses de Arequipa²⁹⁶; il semblerait qu'elle ait également occupé des territoires de l'extrême sud, comme l'indique la présence de fragments de textiles Nazca dans des tombes de Omo, près de Moquegua²⁹⁷.

²⁹⁵ Daniela Biermann, "Ofrendas textiles de Cabezas Achatadas – un cementerio de Nazca Temprano cerca de Huacapuy/Camaná", en *Actas de las III Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos*, Victoria Solanilla Ediciones, Barcelona, 2006, pp. 227-240.

²⁹⁶ Máximo Neira Avendaño, "Arequipa prehispánica", *op. cit.* p. 138-139.

²⁹⁷ Joerg Haberli, "Tiempo y tradición en Arequipa, Perú, y el surgimiento de la cronología del Tema de la Deidad Central", en *Huari y Tiwanaku : modelos vs evidencias*, Segunda Parte, Boletín de Arqueología PUCP, Peter Kaulicke & William H. Isbel Editores, Lima Pontificia Universidad Católica, n°5, 2001. pp. 89-138, p. 103.

La transition de l'Intermédiaire Ancien à l'Horizon Moyen est marquée par la naissance de deux grandes cultures qui s'imposeront dans l'histoire préhispanique du Pérou : Wari et Tiwanaku. Certains vestiges archéologiques de la région de Arequipa témoignent de la présence de ces deux entités culturelles sur la côte sud du pays.

La ville de Wari, située à 25 km de Ayacucho, constituait le centre d'une importante formation politique qui dominait un vaste territoire dans la zone centrale du Pérou, construit grâce à l'annexion de nombreuses cités-états des régions voisines. S'étendant principalement vers le nord de Ayacucho, la culture Wari semble cependant avoir annexé des territoires de la région de Arequipa, au vue de certains ensembles architecturaux et matériels archéologiques découverts sur la côte sud, principalement dans les vallée de Majes, Ocoña, Colca et Cotahuasi. Dans la vallée de Majes, les sites Número Ocho et Huamantambo (annexe 46), près de Chuquibamba, présentent des signes tout à fait évidents de la présence Wari dans la région. Les constructions linéaires de Número Ocho évoquent clairement le style Wari et montrent comment la société locale de l'époque a imité les modèles architecturaux Wari alors qu'elle était sous domination de l'empire²⁹⁸ ; la présence de fragments de céramiques sur le site ainsi qu'à Huamantambo confirme bien le contrôle Wari dans cette partie de la région²⁹⁹. Près de Camaná, les ruines des sites de Beringa et Sonay -très semblables à celles de la ville de Wari- et le cimetière de la Real ont révélé de nombreuses céramiques présentant une iconographie tout à fait caractéristique de la culture d'Ayacucho, indiquant qu'il s'agissait très probablement de colonies Wari établies près de la côte aréquipénienne³⁰⁰. Sur deux autres sites de la vallée moyenne de Sigwas, Quilca Pampa et Pampa Estrella, à l'est de la vallée de Majes, ont également été recueillies des céramiques illustrant l'influence de l'empire sur la côte sud³⁰¹. Dans la vallée de Ocoña, le site de la Victoria a révélé une dizaine de céramiques au goulot anthropomorphe, caractéristiques du style Wari, entreposées dans des puits d'offrande près des sépultures³⁰².

²⁹⁸ Margaret Sciscento, *Inka and Wari Mastery of Chuquibamba*, Ph. D. Dissertation, University of California, Santa Barbara, 1989, p. 206.

²⁹⁹ Máximo Neira Avendaño, "Arequipa prehispánica", *op. cit.*, p. 135.

³⁰⁰ Tiffany Tung, Bruce Owen, "Violence and rural lifeways at two peripheral sites in the Majes Valley of southern Peru", *Andean Archaeology III*, Edited by Willima H. Isbell and Helaine Silvermann, New York, Springer Science+Business Media, 2006, Chapter 16, pp. 435-467.

³⁰¹ Tiffany A. Tung, "The Village of Beringa at the periphery of the Wari Empire : a site overview and new radiocarbon dates", *Andean Past* 8, 2007, pp. 253-286.

³⁰² Katharina J. Schreiber, "Wari Imperialism in Middle Horizon, Peru", *Anthropological Papers* N°87, Museum of Anthropology, University of Michigan, Ann Arbor, 1992, p. 111.

Dans les vallées hautes du Colca et de Cotahuasi, plusieurs sites d'affiliation Wari ont été identifiés par les archéologues : dans la vallée du Colca, Achachiwa, près de Cabanaconde, et Charasuta, près de Lari, présentent des ruines situées sur de larges étendues, comprenant une grande zone délimitée par des murs de fortification atteignant pour certains près de 5 mètres³⁰³. Les matériels céramiques Wari prélevés à l'intérieur des ruines de Achachiwa— particulièrement dans les sépultures— confirment la relation de la communauté ayant occupé ce site avec l'empire Wari³⁰⁴.

Dans la vallée de Cotahuasi au nord de Arequipa, le site Collota est un important village qui propose des constructions architecturales et un centre funéraire datant de l'époque de l'Horizon Moyen. Les formes des constructions, qui ont abondamment emprunté les modèles architecturaux Wari, ainsi que l'iconographie des céramiques prélevées dans les sépultures, indiquent la relation de ce village avec l'empire de Ayacucho. Les résultats des fouilles concernant les structures datant de l'Horizon Moyen permettent d'envisager le site comme un centre administratif où auraient résidé des élites locales ; selon les archéologues, l'utilisation des modèles Wari (notamment l'architecture) avait pour but de relier symboliquement l'élite au pouvoir impérial³⁰⁵.

Mais il semblerait que le style Wari ait également atteint les vallées de l'extrême sud du pays, et investi des terres traditionnellement associées à l'expansion Tiwanaku situées dans le département de Moquegua. C'est le cas de deux sites, Cerro Baúl et Cerro Mejía, situés à 12 km de l'actuelle ville de Moquegua, considérés comme deux enclaves Wari implantées dans le territoire des colonies altiplaniques de Tiwanaku. Cerro Baúl, installé au sommet d'une imposante colline, est un site de cinq hectares qui présente une architecture rectiligne composée de couloirs et de patios typiques de l'architecture Wari; de fines céramiques datant de l'Horizon Moyen ont également été découvertes. A proximité immédiate et possédant une

³⁰³ Miriam Doutriaux, *Imperial conquest in a Multiethnic Setting: The Inka occupation of the Colca Valley, Peru*, Ph. D. Dissertation, University of California, Berkeley, 2004, 212-223.

³⁰⁴ Pablo de la Vera Cruz, "Cambio en los patrones de asentamiento y el uso y abandono de los andenes en Cabaconde, Valle del Colca, Perú", in *Pre-Hispanic agricultural Fields in the Andean region*, edited by William Denevan, Kent Mathewsan et Gregory Knapp, 1987, BAR International Series 398 (i), BAR Publications, Oxford, pp. 89-128, p. 97-98; "El papel de la sub región norte de los valles occidentales en la articulación entre los Andes centrales y los Andes centro sur", *op. cit.*, p. 146.

³⁰⁵ Les campagnes successives de fouilles ont révélé différentes vagues d'occupation du site : abandonné après le déclin de la culture Wari, le village de Collota a été réoccupé environs 500 ans plus tard, à l'époque inca (1470 – 1532) au début de l'époque coloniale. Justin Jennings, Willy Yepez Alvarez, "Architecture, Local Elites, and Imperial Entanglements : The Wari Empire and the Cotahuasi Valley of Peru", in *Journal of Field Archaeology*, vol 28, Spring- Summer 2001, Boston University, pp. 143-159. Justin Jennings, Willy Yepez Alvarez, Corina Kellner, "Tumbas de Tenahaha : notas preliminares sobre contextos funerarios del horizonte medio en el valle de Cotahuasi", *op. cit.*.

voie d'accès directe à Cerro Baúl, le site de Cerro Mejía s'étend également sur un vaste espace et propose un grand nombre de constructions -principalement des maisons- dont l'ensemble est encerclé par des murs de fortification³⁰⁶.

Concernant les sites de la région sud du Pérou associés à la culture Tiwanaku (dont le centre était établi dans l'altiplano péruvien-bolivien, près du lac Titicaca), il existe deux zones principales d'occupation : la vallée de Arequipa, et la vallée de Moquegua (annexe 47). Dans la vallée de Arequipa, plus précisément à l'est de la ville de Arequipa, six sites associés à la culture Tiwanaku ont été identifiés par le Projet d'inventaire archéologique systématique de la vallée de Arequipa³⁰⁷, mené par le *Centro de Investigaciones de Arqueológicas de Arequipa* (CIARQ) : Kasapatac, Yumina, Pillo, Sonqonata, Apachetay, Sonqomarka. Le style architectural constitue la caractéristique commune à tous ces sites : encadrées par de grands murs, des terrasses d'agriculture parallèles suivent les versants des collines et entourent les constructions domestiques en général organisées autour d'un patio ; les espaces rituels ou cérémoniels se trouvent généralement sur les parties haute et centrale des sites. L'inclinaison des terrains et la force des eaux de pluie ayant favorisé l'altération des artefacts et le déplacement des matériels, des céramiques affiliées à Tiwanaku n'ont pu être recueillies que sur quatre de ces sites (Sonkonata, Kasapatac, Yumina, Sonkomarka et Pillo)³⁰⁸.

Mais les complexes archéologiques les plus vastes et les plus importants concernent surtout la vallée de Moquegua, notamment les sites de Omo et Chen Chen, situés respectivement à une vingtaine et une dizaine de kilomètres des sites Wari de Cerro Baúl et Cerro Mejía (précédemment évoqués). Constituant le plus grand site d'occupation Tiwanaku de Moquegua, Chen Chen rassemble un gigantesque complexe archéologique composé d'une grande ville et d'une immense nécropole, où des centaines de tombes conservaient de nombreux défunts ainsi que des céramiques de la culture Tiwanaku ; des réserves à provisions (greniers à grains) ont également été mis en évidence lors des différentes campagnes de

³⁰⁶ Justin Jennings, Nathan Craig, "Politywide Analysis and Imperial Political Economy: The Relationship between Valley Political Complexity and Administrative Centers in the Wari Empire of the Central Andes", *Journal of Anthropological Archaeology*, N°20, 2001, pp. 479–502.

Donna Nash, "Digging at Peru's Cerro Mejía", *A publication of the Archaeological Institute of America*, December 2009. Disponible en ligne à l'adresse : http://www.archaeology.org/online/features/cerro_mejia/ (consulté le 05/05/2010).

³⁰⁷ Depuis 1998, el *Proyecto de Inventario Arqueológico Sistemático del Valle de Arequipa*, mené par l'archéologue Augusto Cardona Rosas, recense dans la région sud du Pérou à la fois les vestiges architecturaux, les sites d'art rupestre et les chemins préhispaniques.

³⁰⁸ Augusto Cardona Rosas, *op. cit.*, p. 75-86.

fouilles³⁰⁹. Le site de Omo, quant à lui, constitue l'unique complexe rituel Tiwanaku construit en dehors de l'altiplano. Organisé autour d'une plateforme centrale, ce centre cérémoniel présente également des structures d'habitation, lesquelles ont révélé des artefacts domestiques -des céramiques majoritairement- fortement associés à Tiwanaku. La correspondance des matériels quotidiens de Omo avec ceux de l'altiplano témoigne de la présence effective d'une colonie dans l'extrême sud du pays. De plus, les constructions architecturales, recouvertes d'une sorte de torchis (*adobe*), semblent correspondre aux traditions de l'Altiplano, où le climat humide obligeait les gens à protéger leurs habitations de la pluie avec un amalgame d'argile et de paille³¹⁰.

L'Intermédiaire Tardif correspond à la période du développement des cultures régionales qui émanent du déclin des deux grands empires de l'Horizon Moyen, Wari et Tiwanaku, caractérisé par une perte de contrôle sur les chefferies annexées et la désintégration des villes administratives. Les cités-états qui avaient été conquises, les colonies qui avaient été implantées, voient leurs liens avec les empires se diluer peu à peu et retrouvent une indépendance progressive. S'ensuivra une réorganisation politique de l'espace, donnant naissance à des seigneureries ou des royaumes qui développeront une économie propre et se construiront une identité culturelle souvent fortement imprégnée d'éléments hérités de la domination antérieure. C'est à cette période que se formeront les cultures régionales de la côte sud : Chuquibamba, Churajón et Chiribaya.

La culture régionale Churajón, également appelée Pukina par Bernedo Málaga³¹¹, a occupé les vallées moyennes et basses de Tambo et Osmore, où elle a développé une intense activité agricole dans les vallées chaudes, ainsi que l'élevage de camélidés dans les collines du littoral (annexe 48). Les sites se situent notamment dans la vallée de Tambo à l'est de Arequipa (Yarabamba, Characato, Sabandía, Paucarpata), mais également près de la rivière Chili dans la ville même de Arequipa (Socabaya, Kasapatac)³¹². Le site de Churajón, situé à une cinquantaine de kilomètres au sud est de Arequipa, a été l'un des premiers à avoir été découvert (en 1931, par Monseñor Bernedo Málaga) ; ce gigantesque centre préhispanique présente les vestiges d'un centre administratif, différents types de sépultures, et des terrasses

³⁰⁹ Bruce Owen, *Informe de Excavaciones en los Sectores Mortuorios de Chen Chen, Parte del Proyecto Rescate de Chen Chen, Temporada de 1995*, Report submitted to the Instituto Nacional de Cultura, Moquegua and Lima offices, 1997.

³¹⁰ Paul Goldstein, "Tiwanaku Temples and State Expansion : a Tiwanaku sunken-court Temple en Moquegua, Peru", in *Latin American Antiquity*, 4 (1), 1993, pp. 22-47.

³¹¹ Bernedo Málaga, *La cultura Pukina*, Arequipa, Ediciones Populibro, 1958.

³¹² Augusto Cardona Rosas, *op. cit.*, p. 92.

agricoles qui recouvrent les versants de la colline qui lui donna son nom³¹³. L'autre grand complexe archéologique à avoir été mis évidence est celui de Tres Cruces, qui a été découvert lors des travaux de construction de l'usine laitière Gloria (1941) sur les bords de la rivière Chili au sud de la ville de Arequipa. Cette importante nécropole, dont les défunts n'ont pas résisté aux successives vagues d'irrigation, a révélé de nombreuses céramiques de la culture Churajón, conservées aujourd'hui au Museo de la UNSA³¹⁴.

La culture régionale Chiribaya, de son côté, s'est développée dans l'extrême sud du Pérou, dans la vallée du fleuve Osmore, entre Ilo et Moquegua (département de Moquegua, annexe 49). Le site de Chiribaya Baja -appelé également el Algarrobal-, situé à quelques kilomètres de l'océan Pacifique dans la vallée de Ilo, a été installé sur les versants de la colline qui surplombe les terres de culture. La majorité du site est recouverte de terrasses sur lesquelles ont été bâties les constructions domestiques, organisées sur une dizaine de niveaux, qui conservaient des céramiques. Un peu plus au nord, à l'embouchure du fleuve Ilo, San Gerónimo est un site sur lequel des tombes ont révélé divers artefacts de pêche, ainsi que des dépôts de restes alimentaires, témoignant de l'exploitation des ressources du littoral³¹⁵.

La culture Chuquibamba, comme nous l'avons évoqué, occupait différentes zones de la région, concernant à la fois les vallées moyennes de Chuquibamba et Pampacolca, les vallées hautes du Colca et de Cotahuasi, ainsi que les vallées basses de Camaná, Ocoña et Yauca.

L'Intermédiaire Tardif se caractérise par le développement d'un grand nombre d'unités politiques ou tribales : la zone andine était à cette époque constituée d'une multitude de petits royaumes et chefferies plongés dans des guerres permanentes, chacun défendant son indépendance ou cherchant à étendre son territoire ; l'une d'elle, les Incas, est progressivement parvenue à dominer ses voisins, construisant un vaste empire dans la partie occidentale de l'Amérique du Sud. L'Horizon Tardif correspond donc au développement de l'empire inca. Le royaume de Cuzco était à l'origine une petite cité-état née dans le bassin de Cuzco au XII^{ème} siècle, qui commença son expansion suite à sa victoire sur les états Chancas au XV^{ème} siècle. Grâce aux différentes campagnes de conquête, les Incas (1 100 > 1532)

³¹³ Máximo Neira Avendaño, "Arequipa prehispánica", *op. cit.*, p. 141.

³¹⁴ Federico Kauffmann Doig, "el Perú Antiguo", en *Historia General de los Peruanos*, Vol. 1, Lima, Editorial PEISA, p. 465.

³¹⁵ David Jessup, "Rescate Arqueológico en el Museo de Sitio de San Gerónimo, Ilo", *Trabajos Arqueológicos en Moquegua, Perú*, Programa Contisuyo del Museo Peruano de Ciencias de la Salud and Southern Peru Copper Corporation, Lima, Volumen 3, 1990, pp. 151-165.

construisirent un immense empire qui contrôlait la quasi-totalité de la région andine, recouvrant la partie méridionale de la Colombie, l'Équateur, le Pérou, la Bolivie, le nord-ouest de l'Argentine et le nord du Chili. Développant leurs propres connaissances héritées des ancêtres et assimilant les savoirs des peuples soumis, les Incas élaborèrent une culture extrêmement développée, tant au niveau technologique, qu'artistique ou politique.

Il existe de nombreuses traces de la domination inca dans la région de Arequipa ; bien que les sites se concentrent notamment dans la vallée du Colca, un important complexe archéologique a été mis en évidence sur le littoral. En règle générale, les constructions incas n'ont pas transformé le paysage architectural de la région : investissant majoritairement des lieux déjà occupés -et donc déjà construits-, les Incas annexent la population locale et matérialisent leur domination en construisant de nouveaux centres administratifs et religieux, qui intègrent des éléments architecturaux cuzquéniens (usage de la pierre taillée, grandes portes trapézoïdales), ainsi que les greniers destinés à stocker les productions diverses. D'un point de vue stylistique, les artefacts tels que les céramiques ou les textiles conserveront souvent des caractéristiques locales, tout en absorbant progressivement des aspects décoratifs typiquement incas.

Une exploration de la vallée du Colca menée au début des années 2000 a permis d'identifier plus d'une soixantaine de sites de l'Horizon Tardif, concernant indifféremment des villages, des structures agricoles, des sépultures, et des greniers³¹⁶ ; ces ruines, plus ou moins bien conservées, constituent pour la plupart des constructions de l'Intermédiaire Tardif, transformées et réoccupées à l'époque inca. Les sites les plus représentatifs de l'occupation inca concernent notamment les environs de Yanque (annexe 50), qui semble avoir été choisi pour établir le centre administratif, politique, économique et religieux de toute la région. Le village de Uyo Uyo, par exemple, présente des caractéristiques architecturales extra-locales, avec notamment des constructions en pierres taillées disposant de larges portes trapézoïdales (*kallanka*). Des structures domestiques, ainsi qu'une grande plateforme cérémonielle (*ushnu*) ont également été identifiées près de Cabanaconde, sur le site de Kallimarka³¹⁷, qui constituait probablement un centre administratif et rituel secondaire. Parallèlement à l'extension des villages, les Incas ont perfectionné et multiplié les infrastructures agricoles construites

³¹⁶ *Proyecto Prospección Regional del Valle del Colca*, mené par Steve Wernke, Willy Yepez Alvarez, Erika Simborth Lozada, développé par the Vanderbilt Université et la coopération de la Universidad Santa María (Arequipa). Informations disponibles en ligne :

http://www.vanderbilt.edu/wernke/Colca_SurveySpan.html (consulté le 02/07/2010).

³¹⁷ Pablo de la Vera Cruz, "Cambio en los patrones de asentamiento y el uso y abandono de los andenes en Cabaconde, Valle del Colca, Perú", *op. cit.*

pendant l'Intermédiaire Tardif, cherchant à exploiter au maximum les ressources de la vallée : en plus de contrôler l'érosion du sol, les terrasses permettaient d'optimiser la surface agricole disponible, et les canaux de tirer profit au maximum des ressources en eau. Fortement intéressé par la production de camélidés, l'empire inca développera également des villages dans les vallées d'altitude du Colca (dans la puna), où de nombreuses constructions agricoles seront installées, souvent associées à de grands réservoirs d'eau et des canaux destinés à assurer l'irrigation des pâtures³¹⁸. Sur la côte aréquipénienne, très peu de traces illustrant l'occupation inca ont été mises en évidence ; le site de Quebrada la Vaca ou Quebrada la Waca, situé à Puerto Inca, près de Yauca (province de Caravelí), constitue l'un des rares exemples témoignant de l'implantation inca sur le littoral, l'empire cherchant d'avantage à s'établir dans les vallées fertiles qui garantissaient une production agricole importante. Il s'agit d'un complexe archéologique important, composé de constructions religieuses (places, temples), de structures domestiques, de sépultures et de murs de fortification, dont l'architecture est marquée par l'usage de pierres taillées caractéristique des Incas. On peut supposer que l'installation d'un village à cet endroit était destinée à exploiter les ressources du littoral, qu'ils stockaient dans les greniers avant de les envoyer à la capitale de l'empire, Cuzco³¹⁹.

Si l'on suit la chronologie proposée par John Rowe, les différentes cultures qui se sont développées dans la région sud du Pérou peuvent être classées comme dans le tableau ci-dessous :

Périodes	Dates pour la région Sud	Cultures
PERIODE PRECERAMIQUE	-5000 > - 900	Chasseurs, cueilleurs
HORIZON ANCIEN	- 900 > -200	Paracas ?
INTERMEDIAIRE ANCIEN	-200 > 500	Nazca
HORIZON MOYEN	500 > 1000	Wari
		Tiwanaku
INTERMEDIAIRE TARDIF	1000 > 1450	Chuquibamba
		Chiribaya
		Churajón
HORIZON TARDIF	1450 > 1532	Inca

³¹⁸ Steve Wernke, *An archaeology-history of andean community and landscape : the later prehispanic and early colonial Colca Valley, Peru, op. cit.*, p. 171-266.

³¹⁹ Hermann Trimborn, *Quebrada de la Vaca*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Fondo Editorial, 1988.

2.1.2. Chuquibamba dans la séquence culturelle de la région

Les reconnaissances systématiques de sites et les fouilles réalisées depuis une cinquantaine d'années ont sans cesse apporté de nouvelles données permettant de réactualiser les théories sur les développements culturels de la région. Ce sont autant d'informations sur la vie quotidienne et les échanges commerciaux, culturels et stylistiques (les invasions, en somme) qui nous permettent de mieux comprendre les processus de formation des cultures qui se sont développées sur la côte sud avant l'arrivée des Espagnols. L'étude des vestiges archéologiques présents dans la région de Arequipa ainsi que l'analyse des matériels qui y ont été recueillis ont permis d'identifier les différentes cultures qui ont occupé le territoire de la côte sud. Ces cultures n'ont pas fait que se succéder ; elles ont coexisté, s'influençant sur différents plans, et se sont parfois affrontées, aboutissant alors à des relations de domination.

La culture Chuquibamba s'inscrit donc dans le long processus de développement culturel de la région sud. Elle se construit dès la fin de l'Horizon Moyen et, tout comme Churajón et Chiribaya, doit fondamentalement être associée au développement des grands empires de l'Horizon Moyen, précisément à la culture Wari, puisqu'elle s'est développée sur des territoires naguère conquis par l'empire de Ayacucho. Il faut donc voir en Chuquibamba la survivance d'un noyau culturel autochtone qui, soumis à la domination de Wari pendant plusieurs siècles, s'affranchira du joug de l'empire dès la fin de l'Horizon Moyen, profitant de son progressif déclin pour retrouver une indépendance à la fois économique, politique et culturelle. Appartenant à la phase transitionnelle des développements régionaux de l'Intermédiaire Tardif, Chuquibamba, en tant que culture régionale proprement dite, occupera une place dans la phase « tardive » de l'histoire préhispanique de la région sud et s'épanouira sur une période de quatre siècles (1000 – 1450 approximativement), durant lesquels elle se construira une identité propre, fondamentalement imprégnée d'éléments culturels Wari, conséquence de la longue domination antérieure. Mais dès la moitié du XV^{ème} siècle, après une relative courte période d'indépendance, elle subira à nouveau un épisode de domination : le développement de l'empire inca à l'Horizon Tardif et les campagnes successives d'expansion menées depuis Cuzco annexeront les différentes cultures régionales andines, et Chuquibamba, comme ses contemporaines Chiribaya et Churajón, sera intégrée au *Tahuantinsuyu*. A l'inverse de la période de domination Wari, la population de la culture Chuquibamba conservera une relative indépendance, maintenant ses caractéristiques

culturelles et, d'un point de vue artisanal, les éléments esthétiques des productions Chuquibamba se maintiendront tout au long de l'Horizon Tardif.

Si Chuquibamba s'est surtout développée comme une culture régionale, elle tire cependant ses origines des influences Wari, et s'est prolongée sous la domination inca. Il faut donc la considérer sur un large plan chronologique, qui englobe à la fois l'Horizon Moyen, l'Intermédiaire Tardif et l'Horizon Tardif. D'ailleurs, certains distinguent plusieurs phases dans le développement de cette culture : Chuquibamba Ancien, qui présente des influences Wari; Chuquibamba Moyen, qui s'applique au développement régional; et Chuquibamba Tardif, qui correspond à l'intégration de la culture au royaume du *Tahuantinsuyu*³²⁰, comme le schéma suivant l'illustre :

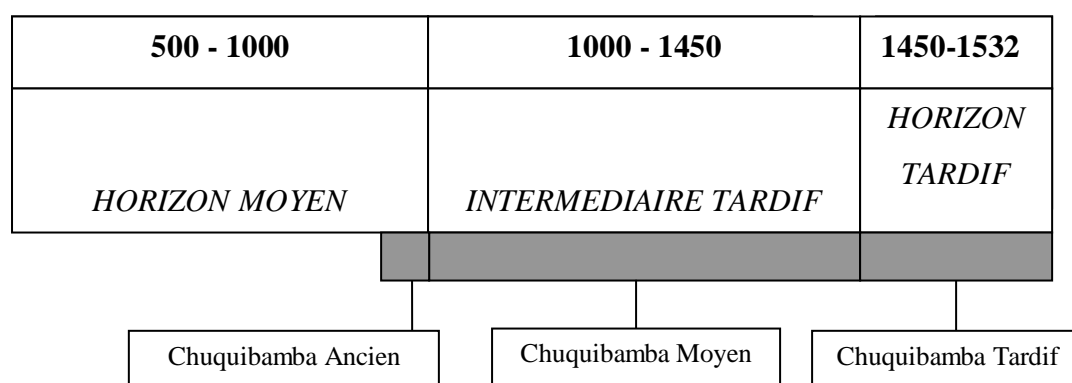


Tableau schématique mettant en évidence les différentes phases de la culture Chuquibamba.

La période d'expansion des empires de l'altiplano et des Andes centrales a joué un rôle prépondérant dans la construction culturelle de la côte sud. Dans le cas de Chuquibamba, c'est la domination progressive de Wari, dès le VI^{ème} siècle, qui aura un impact considérable, influençant la population tant au niveau social, que politique, économique, technologique et artistique. La domination Wari a permis à ces hommes de sortir de l'état « végétatif » dans lequel ils se trouvaient, menant jusque là une existence rustique, et d'intégrer le cycle des sociétés développées. C'est un véritable bouleversement qui s'opèrera : Wari organisera les sociétés politiquement en installant des centres administratifs, développera les techniques agraires permettant une meilleure exploitation des ressources et importera ses modèles

³²⁰ Pablo de la Vera Cruz, "El papel de la sub-región norte de los valles occidentales en la articulación entre los Andes centrales y los Andes centro sur", *op. cit.*, p. 147.

esthétiques qui constitueront, plus tard, la base sur laquelle se construiront les productions artisanales de la culture Chuquibamba.

L'empire Wari s'est surtout imposé dans les vallées moyennes et hautes de la région sud, et très peu sur la côte. Bien qu'il existe quelques sites sur le littoral (Beringa, Sonay, la Real), l'occupation s'est surtout développée dans les zones disposant d'un fort potentiel agricole, l'objectif premier de l'expansion étant d'exploiter les ressources disponibles. Symbole de sa domination, Wari construit des centres administratifs à partir desquels s'exerce le contrôle politique et la gestion de la production agricole locale, ainsi que des structures religieuses et domestiques destinées à recevoir les fonctionnaires envoyés de la capitale ; parallèlement, l'empire développe un vaste réseau de chemins reliant entre eux les pôles administratifs et les centres urbains. Implanté stratégiquement de façon à exploiter massivement les ressources des vallées, Wari perfectionne les technologies agricoles et construit de nombreuses terrasses de cultures, optimisant l'espace au sol ; le réseau de canaux d'irrigation est amélioré et amplifié, de manière à assurer une distribution de l'eau dans l'ensemble des vallées, et des réserves à grains, conservant les récoltes avant leur expédition vers la capitale, sont construites près des villages. En plus des constructions domestiques, administratives et agricoles, Wari a également développé une architecture défensive manifestement destinée à protéger la population d'agressions extérieures. Il s'agit surtout des sites implantés dans des zones de potentiels conflits, telles que les terres situées en altitude ou les enclaves installées sur le littoral. Les structures défensives et les fortifications présentes dans les vallées hautes du Colca protégeaient le territoire des attaques venant des territoires situés en altitude, qui cherchaient à piller les récoltes. Ces assauts étaient très probablement menés par les communautés de la *puna*, qui étaient en relation avec l'empire de l'altiplano et entretenait des rapports étroits avec les colonies Tiwanaku près de Moquegua. Installées sur des terres voisines à celles occupées par Wari, ces communautés représentaient un risque potentiel dont il fallait se protéger. Dans la vallée de Majes, Beringa et la Real constituent deux sites périphériques correspondant à l'expansion impériale menée dans les vallées basses du sud, près desquelles se trouvaient implantées les colonies Tiwanaku. L'architecture défensive des sites ainsi que les traumatismes relevés sur les ossements des défunts attestent des épisodes d'affrontement qui avaient lieu dans la région. La présence de marques de violence extra-rituelle, particulièrement sur les ossement des hommes de l'élite, indique que

les colonies Wari étaient en conflit avec leurs voisins de l'altiplano installés près de Moquegua³²¹.

Après une période de quelques siècles d'épanouissement pendant laquelle la culture Chuquibamba se façonnera une identité propre, la région sud connaîtra un nouvel épisode d'occupation avec l'expansion territoriale de l'empire inca. Mais l'annexion de la région de Arequipa à l'empire du *Tahuantinsuyu* ne signifiera pas la disparition brutale de Chuquibamba qui, bien au contraire, se maintiendra tout au long de l'Horizon Tardif, conservant des caractéristiques propres tout en absorbant l'influence de la culture inca.

Emergeant dans les Andes centrales, les Incas diffuseront progressivement leur culture en étendant leur territoire grâce à des campagnes militaires ou des alliances établies avec les cultures locales, sortes de négociations qui servaient les deux parties : les Incas implantaient leur système administratif, imposaient leur idéologie et leur croyance, mais toléraient les cultes locaux et respectaient la hiérarchie locale. De leur côté, les communautés profitaient d'un système administratif performant, voyaient leurs productions locales se développer avec l'optimisation des systèmes agraires, et étaient protégées des menaces de guerre. A l'inverse de Wari, les Incas n'exerceront pas automatiquement un contrôle direct de la zone nouvellement annexée ; lorsque les autochtones se sont pacifiquement soumis à la domination inca, acceptant la nouvelle alliance, ce sont les chefs locaux, les *curaca*, qui reçoivent officiellement la mission d'administrer leur communauté selon les règles incas (taxes, répartition des terres, *mita*, etc...). En résumé, ce sont surtout les modèles économiques et administratifs de l'empire inca qui sont implantés dans chaque communauté annexée, les structures politiques anciennes étant généralement maintenues³²² et les traditions culturelles respectées (langues, cultes et croyances locales). Les vestiges archéologiques ainsi que les détails apportés par les chroniqueurs confirment la forte présence inca dans les vallées fertiles de la côte sud, notamment dans le Colca. L'amplification des infrastructures agricoles, ainsi que les constructions typiquement incas (*kallanka*, *ushnu*) dans les vallées moyennes et hautes du Colca, indiquent que les Incas se sont installés dans la région, intéressés eux-aussi par son potentiel agricole. Le chroniqueur Bernabé Cobo donne quelques détails sur la manière dont les Incas ont annexé la région à l'empire de Cuzco : lors d'une campagne d'expansion territoriale vers le sud, l'Inca Mayta Capac aurait intégré la province Collaguas -la vallée du Colca- à l'empire inca, et accepté en échange de se marier avec la fille du cacique de la

³²¹ Tiffany Tung & Bruce Owen, *op. cit.*

³²² Exceptés dans les sociétés rebelles, qui sont gouvernées par des fonctionnaires envoyés de Cuzco, et dans lesquelles sont implantés de « bons citoyens » incas pour enseigner les règles de l'empire à la population.

région. Pour accueillir le couple impérial lors de leurs visites, la population aurait construit une maison recouverte de cuivre, symbole de l'alliance scellée³²³. Si l'on se réfère au récit de Cobo, il semblerait que les Incas aient tissé une étroite relation avec la vallée du Colca et que l'élite locale ait été extrêmement proche du pouvoir de Cuzco, recevant probablement une forte influence culturelle de la capitale.

2.1.3. Les relations de domination dans la construction de Chuquibamba

L'histoire préhispanique et le développement culturel de la côte sud doivent donc fondamentalement être associés à ces épisodes de domination qui, depuis le V-VI^{ème} siècle, ont profondément marqué la population en instaurant des relations de contrôle. Concernant la région sud, il faut distinguer deux grandes stratégies de contrôle, adaptées à la réalité locale et aux intentions des empires. Si les sociétés locales étaient suffisamment complexes en terme d'organisation sociopolitique, et que l'empire n'avait pas besoin de s'implanter physiquement, il appliquait un contrôle indirect, en chargeant les caciques locaux d'administrer leurs habitants selon les règles de l'empire ou bien en utilisant des « intermédiaires », c'est à dire d'autres sociétés déjà dominées qui, entretenant des relations avec la société concernée (échanges de produits, alliances familiales), permettaient à l'empire d'asseoir son autorité. A l'inverse, si les sociétés ne disposaient pas d'une organisation suffisamment développée, l'empire établissait un contrôle direct qui impliquait une réorganisation structurelle, politique et économique des populations; pour symboliser le pouvoir sur le peuple dominé, il installait des centres administratifs grâce auxquels les fonctionnaires pouvaient contrôler l'application des nouvelles règles et transférait parfois, en parallèle, un échantillon de sa population pour assurer la colonisation du territoire³²⁴. Les empires Wari et Inca planteront leur système politico-administratif dans la région sud, appliquant un contrôle fondamentalement direct, tandis que Tiwanaku parviendra à dominer l'extrême sud grâce à une politique de contrôle indirect.

³²³ « En teniendo edad el príncipe, tomo la borla y el gobierno del reino y se caso con una señora llamada Mama-Tancaray-Yacchi, hija del cacique de los Collaguas; y por este respeto, los indios de aquella provincia hicieron en servicio destes reyes una casa toda de cobre en que aposentarlos cuando fueron a visitar a los deudos de la reina ». Bernabé Cobo, *op. cit.*, Libro XII, Capítulo VII, p. 68.

³²⁴ Pablo de la Vera Cruz, "El papel de la sub-region norte de los valles occidentales en la articulación entre los Andes centrales y los Andes centro sur", *op. cit.*, p. 139-140.

Ces différentes formes de contrôle auront bien évidemment un impact sur la diffusion de la culture de l'état « dominateur » et sur l'adoption de ses canons esthétiques par la communauté annexée : les influences n'ont pas été aussi profondes dans toutes les régions conquises, les différentes formes d'annexion, et par conséquent l'intensité de la pression dominatrice, ayant très probablement conditionné la diffusion des modèles esthétiques. Plus le contrôle était direct, plus l'influence devait être importante ; à l'inverse, lorsque les puissances hiérarchiques locales exerçaient seules le contrôle (c'est-à-dire sans avoir à implanter des fonctionnaires ou des populations déjà « converties ») l'implantation de la culture devait être plutôt superficielle, et l'influence esthétique moindre.

A l'Horizon Moyen, la société Wari, engagée militairement dans une véritable campagne d'expansion, tente d'asseoir son pouvoir sur les régions voisines d'Ayacucho par le biais de l'intimidation; cherchant notamment à exploiter les ressources de chaque territoire dominé, elle exercera une forte pression sur les populations soumises pour maximiser les récoltes qui étaient envoyées par la suite à la capitale et ne parvenaient pas à approvisionner la population en constante croissance. Elle établira fondamentalement un contrôle direct sur la région sud, en implantant des centres administratifs destinés à recevoir l'élite et les fonctionnaires de l'empire. Les structures domestiques érigées dans le Colca constituent de nouvelles zones urbaines qui font partie de la vaste mosaïque de contrôle installée par l'état Wari dans cette région fertile. Pendant près de cinq siècles, la culture Wari se diffusera dans une grande partie de la côte sud, et aura un impact colossal sur la population locale. Cette longue période de domination entraînera de profonds changements dans la vie quotidienne des peuples autochtones : ayant non seulement imposé son système politique, économique et administratif, mais aussi ses canons esthétiques (architecture et artisanat), la culture Wari a ainsi fortement imprégné la population locale par ses productions artisanales. Dès le VI-VII^{ème} siècle, l'artisanat textile connaît une véritable révolution grâce aux connaissances apportées par les colons; assimilant très tôt les savoir-faire Wari, la population locale développe une activité textile de qualité et reproduit les modèles esthétiques de la capitale, à l'image des tissus teints selon la technique du *tie-dye*³²⁵, des étoffes composées à la manière du patchwork, ou encore des textiles plumaires (annexe 51) confectionnés par les artisans locaux. La diversité des formes, la polychromie, la stylisation des motifs, le répertoire iconographique

³²⁵ Le tie-dye est une technique de teinture avec réserves, qui consiste à faire pénétrer la teinture uniquement sur certaines zones du tissu. Les parties devant être teintées, enroulées sur elles-mêmes et maintenues par un lien, forment une sorte de boule qui est plongée dans la substance colorante. Voir Raoul d'Harcourt, *op. cit.*, p. 72.

ainsi que les techniques complexes telles que le *tapiz* sont autant de caractéristiques que la culture Chuquibamba hérite de la domination Wari.

La céramique locale reçoit également les influences de Ayacucho, comme l'attestent les pièces importées de la capitale, retrouvées dans les sépultures de différents sites de la région. Les poteries de la phase Qosqopa, présentant de nettes similitudes avec les artefacts Wari, marquent le début du style local Chuquibamba, qui doit être considéré comme un prolongement de la tradition stylistique montagnarde ; la céramique régionale réutilise les techniques héritées de la domination antérieure et conserve des éléments esthétiques Wari dans un style homogène, présent dans toute l'aire où la culture Chuquibamba rayonne (annexe 52).

Implantant massivement les infrastructures agricoles, Wari a radicalement transformé le paysage naturel des vallées de la région de Arequipa, mais surtout bouleversé les habitudes de vie de la population locale : l'agriculture et l'élevage feront partie intégrante de la culture Chuquibamba, devenue dès l'Horizon Moyen une société fondamentalement agraire. Du point de vue artisanal, les savoir-faire techniques et les modèles esthétiques introduits par Wari lors de son expansion territoriale influenceront fondamentalement la construction du style Chuquibamba, qui doit être considéré, concernant les phases Moyenne et Tardive, comme une « survivance régionale » de la culture de Ayacucho.

De leur côté, les Incas s'inscrivent réellement dans une perspective impériale pour créer un royaume centralisé, contrôlant toutes les communautés et seigneuries provinciales rassemblées sous un même gouvernement, grâce à un système efficace mais extrêmement rigide. La côte sud, et particulièrement la vallée du Colca, même si elle conserve sous la domination inca une partie de ses caractéristiques culturelles régionales, sera marquée par l'empreinte culturelle inca et l'influence de l'esthétique de Cuzco, provoquée par le contrôle direct sur la région. Les richesses agricoles de cette vallée encouragent les Incas à s'y établir, de façon à contrôler au mieux l'exploitation de ses ressources. De la même manière que Wari quelques siècles plus tôt, ils construisent des centres de gestions et des structures administratives, comme en témoignent l'architecture du Colca; il est probable que le mariage contracté entre l'Inca Mayta Capac et la fille d'un cacique local ait constitué une stratégie de la politique de contrôle de la région. Conséquence de l'implantation inca, l'influence de la culture matérielle cuzquénienne sur la population soumise -l'artisanat- sera rapidement palpable, et les productions régionales intégreront très tôt des éléments incas, s'imprégnant

des caractéristiques esthétiques et culturelles de Cuzco et influençant à son tour les productions artisanales. Car si le *Tahuantinsuyu* se présente comme un empire unifié du point de vue politique, économique et administratif, la culture inca doit absolument être envisagée comme une culture « composite », absorbant tout au long de son développement les connaissances scientifiques, les savoir-faire techniques et certains aspects culturels de populations annexées. Dans les productions artisanales incas, les archéologues distinguent donc trois phases, correspondant aux étapes de construction du royaume du *Tahuantinsuyu*. La classification, proposée par John Rowe³²⁶, se fonde sur l'analyse stylistique des céramiques, et différencie la phase initiale, la phase provinciale et la phase impériale. Les deux premières correspondent respectivement à la formation régionale de la culture inca dans le bassin de Cuzco (vers 1000) et au développement de la culture inca, ainsi qu'à l'expansion dans les vallées avoisinant la capitale. La dernière phase correspond à la construction de l'empire du *Tahuantinsuyu* (1450-1550). C'est dans cette dernière phase que le style inca influencera les artisans régionaux appartenant aux communautés annexées à l'empire inca.

Il faut donc distinguer deux styles dans l'artisanat inca : celui émanant de la capitale, qui réfère aux ouvrages de pur style cuzquézien, réalisés dans le bassin de Cuzco et exportés dans tout l'empire, et le style inca régional, qui correspond aux pièces confectionnées dans les provinces du Tahuantinsuyu, à partir des modèles locaux, mais qui intègrent des éléments de Cuzco. Les productions incas régionales doit être considérées comme appartenant à un style « mixte », combinant des éléments provinciaux et cuzquéziens, tant au niveau de la forme, des techniques, du répertoire iconographique et du traitement des motifs. Les textiles incas constituent un excellent exemple du « processus d'assimilation » qui caractérise la grande civilisation andine : le haut degré de stylisation et la maîtrise de nombreuses techniques de tissage sont le résultat de l'hybridation de connaissances propres du royaume de Cuzco avec les savoirs des peuples annexés. L'art textile inca réunit les caractéristiques esthétiques et techniques de sociétés de l'Intermédiaire Tardif, issues des traditions ancestrales de Nazca, Wari et Tiwanaku. L'état inca établit de solides relations avec les artisans de ses provinces, en désignant par exemple des tisserands officiels chargés de confectionner les somptueuses étoffes de l'élite cuzquézienne, en imposant la *mita* textile à chaque noyau familial, et même en transférant des communautés artisanes entières dans d'autres régions ; de cette manière, les productions artisanales telles que les textiles et les céramiques, et par conséquent les modèles

³²⁶ John Rowe, "Tiempo, estilo y proceso cultural en la arqueología peruana", *op. cit.*, pp. 79-96.

esthétiques et les techniques régionales, circulaient dans tout l'empire et fusionnaient avec les styles déjà existants dans d'autres régions (annexe 53).

Mais il existe un autre type de relation dont les influences dans productions artisanales de la région sud se feront sentir : les interactions régionales. Sous l'expression « interaction régionale », il faut entendre les contacts entre les cultures régionales de l'Intermédiaire Tardif qui se sont produits entre les deux épisodes de domination Wari et Inca. Ces contacts ne doivent pas être interprétés comme l'expression d'une volonté de domination d'une culture sur une autre, comme pour Wari et les Incas, mais comme une communication entre deux sociétés qui, bien qu'étant établies dans des aires précises de la côte sud, avaient implanté, pour contrôler et exploiter tous les bassins écologiques de la région, des enclaves de colons dans les différents secteurs disposant de ressources, et entretenaient ainsi des contacts réguliers.

Ce système d'exploitation de tous les milieux écologiques a été appelé par John Murra « control vertical de pisos ecológicos ». Il définit cette « verticalité » comme un modèle de contrôle de plusieurs « îles ou niches écologiques »³²⁷ par une même société, dont le centre politique pouvait se trouver à des centaines de kilomètres; le contrôle simultané de plusieurs zones par une même société créait alors des « archipels verticaux »³²⁸. Ce modèle de «verticalité » se caractérise par le fait que la société qui exploite les ressources de ces « îles écologiques » ne contrôle pas, politiquement ou militairement, les régions intermédiaires qui les séparent des enclaves éloignées, exploitées par des colonies ou des familles déplacées. Le contrôle de toutes les ressources de la région était vital, puisque de lui dépendait l'accès aux produits alimentaires et les matières premières destinées aux activités locales; la « verticalité » doit fondamentalement être associée à l'idée d'autosubsistance.

Il existe différents schémas d'obtention des ressources dans le système de « verticalité » : le plus direct est sans aucun doute l'implantation de colonies, qui consiste à déplacer un groupe dans la nouvelle niche écologique à exploiter; le groupe social déplacé ne perdait pas pour autant ses relations avec la communauté et ses droits sur sa terre d'origine. D'autre part, les hommes quittaient périodiquement leur village pour entreprendre des

³²⁷ John Murra, "El mundo andino: población, medio ambiente y economía", *Historia andina*, Volume 24, Instituto de Estudios Peruanos, Lima., Fondo Editorial PUCP, p. 86.

³²⁸ « [...] la autoridad étnica mantenía colonias *permanentes* asentadas en la periferia de su núcleo pero manteniendo con él un contacto social y tráfico continuo, formaban un archipiélago, un patrón de asentamiento típicamente andino ». John Murra, *ibidem*, p. 128.

transhumances saisonnières et conduire les troupeaux de camélidés vers des zones de pâture arrosées par les pluies estivales. Enfin, dans le cas où il ne leur était pas possible d'obtenir directement les ressources dont elles avaient besoin, les sociétés entraient en contact avec les groupes autochtones qui contrôlaient les îles écologiques, et se procuraient les produits nécessaires grâce à un système de troc.

A l'Intermédiaire tardif, la population de Chuquibamba, et notamment celle des vallées froides du Colca, était répartie sur les terres situées entre 3000 et 4000 mètres d'altitude, dans les zones consacrées à l'agriculture et à l'élevage; mais elle contrôlait aussi, grâce à ses colonies, des territoires situés dans la puna ainsi que dans les vallées côtières. Les pasteurs andins du Colca entreprenaient également de régulières transhumances (en général au mois de novembre) vers les terres des vallées moyennes disposant de pâtures verdoyantes en période estivale, lorsque les pluies saisonnières permettent aux grandes réserves végétales, brûlées par le soleil, de repousser. Afin d'obtenir un large éventail de produits, les cultures régionales s'échangeaient entre elles les denrées dont elles disposaient; dans le cas de Chuquibamba, elle devait probablement échanger des denrées typiques de la montagne, tels la viande séchée, les pommes de terre, le maïs, les fèves, la coca, le quinoa, la laine de camélidés, et recevait en échange des habitants des cultures régionales Chiribaya et Churajón, établies dans l'extrême sud près de la côte, des produits tels que le bois, le coton, le sel et le guano. Les cultures locales, fondamentalement associées à l'exploitation de toutes les zones écologiques, entretenaient donc des contacts permanents entre elles³²⁹. Les interactions entre les sociétés régionales ont probablement donné lieu à des échanges culturels, occasionnant des empreints et des hybridations esthétiques.

³²⁹ Alejandro Málaga Medina, "Los Collaguas en la historia de Arequipa", *Collaguas I*, Franklin Pease Editor, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1977. p. 93-131, p. 107.

Pablo de la Vera Cruz, "El papel de la sub-región norte de los valles occidentales en la articulación entre los Andes centrales y los Andes centro sur", *op. cit.*, p. 138.

Guillermo Galdós Rodríguez, *Naciones Oriundas, expansión y mitmaqs, en el valle de Arequipa*, Tokio, p. 13.

2.2. L'Horizon Tardif et la côte sud dans les documents coloniaux

Ces quinze dernières années, les recherches archéologiques consacrées à Chuquibamba et à la vallée du Colca se sont particulièrement attachées à réactualiser les théories sur les différents stades de la formation de cette culture, notamment à partir de la classification des différentes phases des céramiques, qui confirme la survivance de la culture régionale Chuquibamba sous la domination inca. Máximo Neira Avendaño a été le premier à distinguer les différents types de céramiques Chuquibamba dans son ouvrage de 1990, reconnaissant notamment les phases Wari, Qosqopa, Polychrome et Noir sur Rouge³³⁰; bien que selon lui les deux premières phases devaient être associées à la culture Wari, il n'apportait aucune référence chronologique. Les travaux de fouilles menés par Micheal Malpass et Pablo de la Vera Cruz à la fin des années 1980 ont amplifié la collection de céramiques Chuquibamba; disposant d'un éventail de pièces présentant des caractéristiques diverses, ils parvinrent à différencier les phases correspondant à l'Intermédiaire Tardif et à l'Horizon Tardif. Pablo de la Vera Cruz proposera en 1996 une nouvelle classification des céramiques Chuquibamba correspondant aux différentes séquences de son développement : Chuquibamba Ancien (Horizon Moyen), Chuquibamba Moyen (Intermédiaire Tardif) et Chuquibamba Tardif (Horizon Tardif)³³¹. En 2003, Steve Wernke dans sa thèse *An Archaeo-history of andean community and landscape : the late prehispanic and early colonial Colca Valley, Peru*, dans laquelle il analyse l'impact de la présence inca et espagnole sur la vie des habitants de la vallée du Colca, publie une nouvelle taxinomie des céramiques préhispaniques du Colca. Il classe ces pièces, qui correspondent selon lui à une production locale typique de la vallée qu'il appelle Collagua, selon quatre catégories associées aux deux périodes tardives : Collagua I et II (Intermédiaire Tardif), Collagua III et Collagua Inca (Horizon Tardif). Il précise toutefois que dans sa classification, basée en partie sur celle proposée par Pablo de la Vera Cruz, la phase Collagua I correspond à Chuquibamba Ancien et, reprenant les motifs du style Qosqopa, débute donc avant l'Intermédiaire Tardif³³².

La culture Chuquibamba doit donc fondamentalement être envisagée, du point de vue chronologique, dans une large perspective allant de l'Horizon Moyen jusqu'à la fin de l'Horizon Tardif. Bien qu'elle se soit surtout développée à des périodes anciennes, on doit

³³⁰ Máximo Neira Avendaño, *Historia General de Arequipa*, op. cit., p. 134-139.

³³¹ Pablo de la Vera Cruz, "El papel de la sub región norte de los valles occidentales en la articulación entre los Andes centrales y los Andes centro sur", op. cit., p. 147.

³³² Steve Wernke, *An Archaeo-history of andean community and landscape : the late prehispanic and early colonial Colca Valley, Peru*, op. cit., 2003, p. 76-79.

également considérer son existence « tardive » au sein de l'empire inca et, même si les modèles administratifs, stylistiques et culturels incas se sont progressivement imposés dans les dernières années précédant l'arrivée des Espagnols, les cultures régionales telles que Chuquibamba ont fondamentalement conservé des caractéristiques culturelles propres. Il est donc fondamental de s'intéresser de près à toutes les informations disponibles sur la côte sud sous la domination inca.

2.2.1. L'apport des documents coloniaux dans la reconstruction de l'Histoire préhispanique tardive de la côte sud

Les « archives du sol » ne sont pas les seules sources qui apportent des informations permettant d'entrevoir le passé préhispanique dans sa totalité et, si seuls les indices archéologiques nous permettent de reconstruire l'histoire correspondant aux périodes anciennes de l'Horizon Moyen et de l'Intermédiaire Tardif, les documents écrits de l'époque coloniale viennent compléter les données concernant la présence impériale dans la région sud.

La Couronne espagnole, soucieuse de conserver une trace écrite de la gloire de ses conquêtes, a encouragé ses soldats et ses prêtres mais aussi désigné des écrivains officiels pour écrire des *relaciones*, destinées à immortaliser la victoire espagnole et à dresser un portrait des sociétés indigènes que les Espagnols découvraient. Regroupés sous le terme de chroniqueurs, ces *conquistadores*, religieux en mission, *cronistas oficiales*, témoins directs ou descendants de familles indigènes, ont produit une vaste littérature qui constitue aujourd'hui une précieuse documentation pour reconstruire l'histoire préhispanique tardive. Concernant le Pérou, l'historiographie ancienne fournit des informations d'une grande précision sur la vie quotidienne des Incas, et aborde des sujets divers tels que les structures sociales, les types d'artisanat, les habitudes alimentaires, le système religieux ou encore l'organisation politico-administrative de l'empire inca. Parallèlement, les documents coloniaux administratifs -ceux qui étaient destinés à l'administration coloniale : visites officielles, registres notariaux, recensement, etc-, qui n'avaient pas pour but de décrire l'histoire de la conquête, ont également consigné de nombreux indices au sujet des habitudes de vie des indiens *encomendados*³³³, encore imprégnés de leur culture andine. L'analyse et la confrontation de

³³³ Le terme *encomendado* désigne les indiens qui vivaient sur les terres des *encomiendas*, que Bernard Lavallé définit ainsi : « [...] principe, hérité en grande partie des pratiques de la Reconquête de la Nouvelle Castille en Espagne, consistait à *recommander* (en espagnol *encomendar*, d'où le nom de l'institution) un certain nombre

ces différentes sources (chroniques et documents administratifs) permettent d'avoir une vision relativement précise de la culture inca dans sa globalité, mais aussi des variantes régionales incas liées aux spécificités culturelles de chaque province. Il est donc fondamental de s'intéresser à ces documents coloniaux pour relever les données concernant la côte sud à l'époque préhispanique tardive puisque, comme l'indiquent les archéologues, la culture Chuquibamba (ou Collagua, concernant la vallée du Colca) s'est maintenue sous la domination inca à l'Horizon Tardif.

Pour reconstruire l'Histoire de l'empire du *Tahuantinsuyu*, les spécialistes ont traditionnellement travaillé à partir de la source première que constituent les récits des chroniqueurs; longtemps restés inexploités, négligés par des historiens qui cherchaient à reconstruire l'Histoire des Incas à grande échelle, les documents coloniaux administratifs et les données extrahistoriques n'ont suscité l'intérêt des spécialistes que depuis une cinquantaine d'années.

Après la seconde guerre mondiale, grâce aux efforts de l'Unesco, investie dans une nécessaire redéfinition du concept de race pour tenter de dégager l'Europe de son européocentrisme en diffusant notamment l'idée de la diversité culturelle³³⁴, les historiens se sont progressivement inscrits dans un processus de décentralisation destiné à se détacher de leur propre culture pour pouvoir entrevoir différemment la reconstruction de l'Histoire de l'Autre. Ces nouvelles perspectives de la recherche historique s'inscrivent également dans un renouvellement de la discipline entrepris en France, dans les années 1930, sous l'impulsion de la revue scientifique *Annales* créée en 1929 (*Annales d'histoire économique et sociale*). Ses fondateurs -Marc Bloch et Lucien Febvre- se sont engagés dans une redéfinition des champs de recherche de l'Histoire, en s'opposant notamment à « l'Histoire événementielle » : selon eux, la reconstruction du passé ne doit pas s'intéresser uniquement aux élites, aux classes dirigeantes, aux grands états et aux empires, et ne retenir que les grands événements, les batailles, la constitution des États, comme le faisait jusque là l'Histoire traditionnelle, mais

d'indiens aux Espagnols qui s'étaient particulièrement signalées lors de la Conquête (los *beneméritos*). *L'encomienda* avait pour but ou pour justification de transférer à un particulier les devoirs de protection, instruction et évangélisation qui incombait normalement au souverain. *L'encomendero* devait donc subvenir aux besoins d'un curé, mais devait aussi s'installer à demeure et avoir toujours prêts un cheval et des armes pour assurer la défense de la région. En échange de ces obligations désormais assurées par lui et non plus par la Couronne, il pouvait exiger de ses Indiens le paiement d'un tribut en nature ou en métal précieux et un certain nombre de corvées ». Bernard Lavallé, *L'Amérique espagnole de Colomb à Bolivar*, Paris, Belin, 1993, p. 62.

³³⁴ *Race et Histoire*, écrit par Lévi-Strauss en 1952, correspond à un texte commandé par l'Unesco qui publiait une série de brochures consacrées au problème du racisme. Après la seconde guerre mondiale, on hésite à employer le terme de « race », qui évoque la politique d'extermination raciste du nazisme. L'essai de Claude Lévi-Strauss introduira une réflexion nouvelle sur la diversité culturelle et affirmera que si l'on doit différencier les groupes humains, c'est uniquement en termes de culture, non en termes biologiques.

s'attacher à l'Histoire à « petite échelle », celles des hommes dont on ne s'occupe généralement pas. Ce mouvement qui renouvelle la recherche historique, la « Nouvelle Histoire », s'attachera à étudier l'Histoire des hommes en général, celle du peuple et de la vie quotidienne³³⁵.

Avec le développement des recherches ethnologiques et anthropologiques consacrées aux peuples dits primitifs, les historiens s'intéressant à la reconstruction du passé des cultures à tradition orale sont amenés à considérer d'autres aspects historiques, moins officiels, cherchant à comprendre le fonctionnement des sociétés disparues d'un point de vue anthropologique et non uniquement historique, faisant appel à des méthodologies qui ne sont plus uniquement celles de l'historien, mais bien celles des anthropologues et des ethnologues : on parlera alors d'« ethnohistoire ». Désignant dans un premier temps l'histoire des peuples traditionnellement étudiés par les ethnologues ou les anthropologues, c'est à dire celle des peuples sans écriture, il s'agissait en réalité de « l'histoire des sociétés qui ne relèvent pas du domaine d'investigation de l'histoire occidentale, ou qui n'ont commencé d'en relever qu'à partir du moment où elles ont été concernées économiquement et politiquement par l'expansion européenne »³³⁶. La recherche ethnohistorique utilise les méthodes d'une science, l'ethnologie, pour aboutir aux résultats d'une autre, l'histoire. La différence est que l'une réalise sa recherche à partir d'une société humaine vivante, alors que l'autre travaille sur des traces d'une société disparue; mais leur objectif reste le même : réécrire l'histoire d'un groupe humain, d'une société, d'une communauté, en considérant tous ses aspects, ses caractéristiques culturelles, ses structures sociales, sa mémoire, etc... Le concept d'ethnohistoire s'appliquera plus particulièrement aux recherches historiques qui exploitent les sources orales, directes ou indirectes³³⁷, et les documents informels (documents administratifs, litiges de terres, récits de voyageurs, documents fiscaux, procès d'idolâtrie, livres de paroisses, etc.) dans le but de

³³⁵ Jacques Le Goff précise à ce sujet : « [...] ce courant historique bouleverse non seulement le domaine traditionnel de l'histoire, mais aussi celui des nouvelles sciences humaines (ou sociales) et même, sans doute, tout le champ du savoir. Car repenser les événements et les crises en fonction des mouvements longs et profonds de l'histoire, s'intéresser moins aux individualités de premier plan qu'aux hommes, et aux groupes sociaux qui constituent la grande majorité des acteurs moins plastronnants, mais plus effectifs de l'histoire, préférer l'histoire des réalités concrètes -matérielles et mentales- de la vie quotidienne aux faits divers qui accaparent la « une » éphémère des journaux, ce n'est pas simplement obliger l'historien -et son lecteur- à regarder du côté du sociologue, de l'ethnologue, de l'économiste, du psychologue, etc., c'est aussi métamorphoser la mémoire collective des hommes et obliger l'ensemble des sciences et des savoirs à se situer dans une autre durée, selon une autre conception du monde et de son évolution ». Jacques Le Goff, "Une science en marche, une science dans l'enfance", dans *La nouvelle Histoire*, Bruxelles, Editions Complexe, 2006 [1978], pp. 23-24.

³³⁶ Pierre Bonte, Michel Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 336-337.

³³⁷ « La tradition orale est un témoignage, direct ou indirect, à ce titre elle entretient toujours avec la vérité supposée du passé qu'elle évoque les relations les plus diverses, en tant précisément qu'elle est "mémoire" », *Ibidem*, p. 337.

reconstruire une histoire non plus uniquement chronologique, mais sociale, culturelle, anthropologique. L'exploitation de cette documentation a repoussé les frontières de l'histoire traditionnelle et la naissance de l'ethnohistoire a rénové la recherche historique; grâce à l'ouverture de ces nouveaux chercheurs, qui tentent de se dégager de leurs présupposés culturels, des nouveaux terrains de recherche sont explorés: les mythes et la cosmogonie en général, les systèmes sociaux, la science et le développement des techniques, en d'autres termes, on envisagera l'Histoire non plus uniquement comme celle des « grands » hommes, mais aussi celle du peuple. Tout comme l'ethnologue, l'ethnohistorien cherche à reconstruire l'histoire globale à partir de documents administratifs, témoignages de l'histoire locale ou de l'infra/micro-histoire : l'addition des histoires à petites échelles permet de recomposer l'Histoire dans son ensemble, faisant de l'ethnohistoire un perpétuel va et vient entre le global et le local.

Les recherches ethnohistoriques sur l'Ancien Pérou et notamment sur la population indigène à l'époque préhispanique tardive et au début de l'époque coloniale se sont considérablement développées depuis les années 1960, comme l'illustrent les travaux de Pierre Duviols, Tom Zuidema et plus tardivement, Gary Urton. L'historien Pierre Duviols, a fait partie de ces historiens qui choisiront d'étudier le passé préhispanique du Pérou à partir des documents administratifs. Analysant des textes issus d'archives religieuses du XVI^{ème} et XVII^{ème} siècle, concernant notamment les procès d'idolâtrie et les rapports des inspections ecclésiastiques, il parvient à dresser un portrait de la société andine au début de l'époque coloniale, non seulement du point de vue des pratiques religieuses, mais aussi de l'organisation des sociétés locales. Il ne s'agit pas de reconstruire l'Histoire des Incas à grande échelle, mais bien de considérer les aspects particuliers des communautés locales, leurs structures hiérarchiques, croyances, lieux de culte ou habitudes funéraires³³⁸. Tom Zuidema, anthropologue et Professeur émérite à l'Université de l'Illinois, travaille depuis de longues années sur l'organisation sociale de l'espace sacré de la vallée de Cuzco, conditionnée par le complexe système de distribution géographique des familles de lignée royale inca. Dans

³³⁸ Pierre Duviols, Professeur émérite à l'Université de Provence, publiera de nombreux articles et ouvrages dans lesquels il n'hésite pas à joindre la transcription des précieux documents anciens qu'il consulte, habituellement difficiles d'accès. "La visite des idolâtries de Concepción de Chupas (Pérou, 1614)", dans *Journal de la Société des Américanistes*, Année 1966, Volume 55, N° 2, pp. 497-510.

"Un inédit de Albornoz : La instrucción para descubrir todas la guacas del Piru y sus camayos y haziendas", *op. cit.*
La lutte contre les religions autochtones dans le Pérou colonial: "l'extirpation de l'idolâtrie" entre 1532 et 1660, op. cit.

différents ouvrages et articles³³⁹, il propose de décrire le système social de la capitale du *Tahuantinsuyu* en analysant notamment les mythes originels incas, et explique comment le mythe de Pacariqtambo³⁴⁰ illustre les relations de parenté royale qui régissaient le système social inca. Selon lui, les noms des ancêtres étaient des titres qui indiquaient leur distance généalogique respective par rapport à l'Inca et conditionnaient la redistribution de pouvoirs suivant leurs liens de parenté avec la famille impériale. Considérant l'importance des mythes dans la reconstruction de l'histoire inca, il reproche aux historiens d'analyser le passé préhispanique andin avec la mentalité occidentale, ne s'intéressant qu'aux faits historiques et aux événements marquants de l'empire inca rapportés par les chroniqueurs, et ignorant l'apport de la mythologie et des expressions religieuses. Dans son ouvrage *The History of a Myth: Pacariqtambo and the origin of the Inkas*³⁴¹, Gary Urton (Professeur d'études précolombiennes à l'Université de Dumbarton Oaks, Harvard) étudie le contexte historico-social de la construction du mythe d'origine de Pacariqtambo en analysant les chroniques datant des cinquante premières années de présence des Espagnols. Il mettra en évidence la façon dont les élites de Cuzco sont parvenues à manipuler le mythe en valorisant leurs ancêtres et la noblesse de leur lignage, pour augmenter leur prestige et sécuriser leur position dans la réorganisation de la population native sous le gouvernement colonial. Il démontre que les indiens de la noblesse n'étaient pas sans pouvoir pendant les premiers temps de la conquête, et explique comment ils ont participé à la création de leur propre histoire.

L'analyse des documents coloniaux, et notamment des chroniques, ne peut se faire sans considérer le parti pris des auteurs dont le regard, culturellement subjectif, est fondamentalement conditionné par les objectifs de la conquête et de la colonisation : soumettre les indiens, exploiter les richesses de ces nouvelles terres, et accessoirement, évangéliser ses habitants. Ils s'efforceront de démontrer dans leurs *relaciones* la nécessité de sauver ces pauvres âmes de leur idolâtrie et de leur barbarie, de les extirper de leur état de nature primitive « para hacer hombres humanos que vivan según razón y virtud »³⁴². D'un autre côté, les chroniqueurs, enfermés dans l'ethnocentrisme de l'époque, n'ont décrit la

³³⁹ Tom Zuidema, "Lieux sacrés et irrigation : tradition historique, mythes et rituels au Cuzco", dans *Annales*, année 1978, Vol. 33, numéro 5, pp. 1037-1056.

"Hierarchy and Space in Incaic Social Organization", in *Ethnohistory*, 1983, Vol. 30, N°. 2, pp. 49-75.
La Civilisation Inca au Cuzco, *op. cit.*

El sistema de los ceques del Cuzco, la organización social de la capital de los Incas, *op. cit.*

³⁴⁰ Le mythe de Pacariqtambo concerne la naissance de la civilisation Inca, et décrit comment huit frères et sœurs ont fondé Cuzco, à la demande de Viracocha, après les avoir fait sortir de la grotte originelle.

³⁴¹ Gary Urton, *The History of a Myth: Pacariqtambo and the Origin of the Inkas*, University of Texas Press. Austin., 1990.

³⁴² Cobo, *op. cit.*, Libro XI, Cap. V, p. 16.

société et les hommes qu'ils ont rencontrés qu'à partir de perspectives purement européennes, conditionnées par les attentes stéréotypées du Vieux Monde, ne retenant que les éléments les plus parlants pour leur culture. Ils ont essayé de transmettre aux lecteurs européens et au gouvernement espagnol l'histoire des indiens, en conservant des récits oraux uniquement ce qui faisait l'Histoire selon eux -les aspects chronologiques-, et ont très souvent négligé les précieuses données conservées dans les récits mythiques. Zuidema reproche aux historiens de consulter les chroniques comme de véritables « Bibles », considérées comme objectives et chronologiques :

[Les historiens] prétendent voir dans les tentatives de reconstitution auxquelles se sont livrés les Espagnols une Histoire conforme à la chronologie et à la vérité « objective ». Car, selon nous, il ne s'agit là que d'interprétations purement imaginaires qui, si elles incluent les quelques données historiques disponibles, excluent en revanche l'abondante information que l'on peut induire d'une structure mythique et politique parfaitement démontrable. D'où il résulte un récit qui se veut historique et événementiel, et qui n'est autre qu'un mythe moderne.³⁴³

Mais les documents coloniaux, et surtout les discours des chroniqueurs, s'ils doivent être envisagés comme des témoignages plus ou moins objectifs des vestiges de la culture préhispanique et de la réalité du Nouveau Monde, doivent également être considérés comme des documents soumis à la censure de l'époque. Le Conseil des Indes était effectivement tenu de vérifier le contenu des oeuvres des cronistas, et de censurer celles qui défendaient la cause indigène, mettant en péril le bon déroulement de la conquête et de la colonisation. Dans le cas du Pérou colonial, le Vice-Roi Francisco de Toledo (1569-1581) exercera parallèlement un rigoureux contrôle de tous les textes qui seront écrits au sujet des indiens³⁴⁴. Investi dans un projet de rénovation du système administratif colonial et décidé à réaffirmer l'autorité royale, il réalisera au début de son mandat une gigantesque campagne d'inspection des provinces de la vice-royauté pendant cinq ans, dont les rapports feront état de la survivance des pratiques religieuses préhispaniques et de l'échec de l'évangélisation des indiens : les cultes anciens se cachaient derrière les pratiques chrétiennes. Il entreprit donc une grande campagne d'extirpation de l'idolâtrie : les indiens seront regroupés dans des *reducciones* pour faciliter la christianisation, des inspecteurs ecclésiastiques s'investiront pour dresser la liste des lieux de culte païens et éradiquer ainsi la croyance préhispanique, obligeant les indigènes à détruire toutes les manifestations de leur foi (*huaca*, sépultures, défunts). Le but de Toledo était en

³⁴³ Tom Zuidema, *La Civilisation Inca au Cuzco*, op. cit., p. 53.

³⁴⁴ Pierre Duviols, *La lutte contre les religions autochtones dans le Pérou colonial – « l'extirpation de l'idolâtrie »*, op. cit., pp. 123-139.

définitive d'unifier administrativement la vice-royauté et de « déculturer » les indigènes pour mieux imposer la domination espagnole; tentant de faire disparaître les marqueurs identitaires, il mena une lutte féroce contre toutes les matérialisations du culte préhispanique, intimement lié à la culture andine. Il exerça donc une censure implacable sur les ouvrages de description du Pérou et de ses habitants, et interdit que l'on décrivît l'histoire, les coutumes et les croyances des indiens, de peur qu'ils ne gardent en mémoire la culture de leurs ancêtres. Pierre Duviols précise à ce sujet :

Toledo entendait faire disparaître tout vestige, tout souvenir du passé indigène, qu'il s'agisse de souvenirs politiques ou religieux. Il s'acharne à combattre tous ceux qui, lascasiens ou Jésuites, recueillaient pieusement les bribes de ce passé indigène pour mieux en démontrer les vertus et les ressources exploitables dans la perspective d'une politique coloniale d'adaptation. [...] Pour agencer cette histoire révisée, autant que pour faire disparaître les documents « mensongers » sur le passé incaïque, on opéra un grand coup de filet. Bien des textes précieux, irremplaçables, ont été détruits.³⁴⁵

Porras Barrenechea, célèbre historien péruvien, a proposé dans son ouvrage *Los cronistas del Perú* une classification des chroniqueurs dont les discours décrivent l'empire inca et ses habitants³⁴⁶. Concernant la période allant des premiers moments de la conquête au XVII^{ème} siècle, il distingue trois catégories de chroniqueurs, dont la pertinence des écrits varie selon le vice-roi en place, notamment Toledo. Il différencie les chroniqueurs *pre-toledanos*, dont l'objectif était de décrire l'organisation de la société andine, les coutumes des indigènes, et de rétablir le statut humain de l'indien après le mépris des discours de la découverte; puis les chroniqueurs *toledanos*, dont les ouvrages soumis au contrôle automatique du vice-roi Toledo devaient démontrer la tyrannie des Incas et l'idolâtrie des indigènes, dans le but de donner une vision des indiens qui justifierait la conquête; enfin, les chroniqueurs *post-toledanos* qui, possédant généralement une bonne connaissance des langues indigènes (descendants d'Incas, métis ou religieux), ont cherché à « enregistrer » l'histoire inca en interrogeant les vieux *amauta* -les conteurs chargés de transmettre l'histoire des ancêtres grâce à la tradition orale- et les *quipucamayo*. La dernière catégorie concerne les chroniqueurs qui ont certainement cherché à rendre une image de la société inca aussi fidèle que possible, mais, étant chronologiquement éloignés des derniers moments de vie de l'empire de Cuzco, les témoignages oraux qu'ils ont recueillis ont probablement manqué d'exactitude en comparaison avec les chroniques de l'époque de la conquête.

³⁴⁵ Pierre Duviols, *op. cit.*, p. 138-139.

³⁴⁶ Porras Barrenechea, *Los cronistas del Perú (1528-1650) y otros ensayos*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1986.

La recherche de données dans les discours des chroniqueurs, quelles qu'elles soient, ne peut donc se faire sans une recontextualisation systématique de leur contenu, considérant à la fois le conditionnement culturel des auteurs, la pression exercée par la Couronne qui ne consentait pas à voir ses desseins mis en péril par des défenseurs de la cause indigène, et la censure du gouvernement vice-royal engagé dans la destruction de l'idolâtrie andine. Il faut donc sans cesse remettre en question ces discours et consulter en parallèle les documents administratifs coloniaux qui, à l'inverse des chroniques, ont surtout cherché à se renseigner sur la « réalité du terrain », compilant des données de toute sorte sans forcément opérer de sélection dans la nature des informations.

Ces documents administratifs concernent les rapports commandés par les autorités espagnoles tout au long de la période coloniale; les comptes-rendus des inspections officielles et les rapports « d'activités » des fonctionnaires permettaient à la Couronne d'être tenue informée de la gestion de ses colonies et de surveiller à distance les fonctionnaires désignés pour gouverner les territoires conquis et leur population. L'efficacité de l'administration des vice-royautés reposait sur la rigide structuration administrative de l'espace, matérialisée par la présence d'institutions officielles chargées de représenter l'Autorité Royale dans les moindres recoins de la colonie et de contrôler le respect des règles imposées par la Couronne. Dans le découpage administratif de la colonie, les *corregimientos* constituaient la principale autorité après le vice-roi et les *oidores*. Ils englobaient de grandes surfaces territoriales contrôlées par les *corregidores*, qui étaient chargés de faire appliquer les règles de l'administration coloniale (commerce, justice, impôts); ils surveillaient les activités des *encomiendas* et des *reducciones*, veillaient à l'entretien des réseaux de communication et étaient dans l'obligation de fournir des comptes sur la gestion du territoire et de la population qu'ils avaient en charge, les rapports devant être précis et détaillés³⁴⁷. L'analyse de ces documents apporte des données fondamentales sur la vie dans les provinces administrées par les fonctionnaires, consignait à la fois des informations directement associées à l'administration coloniale (recensements, description des divisions administratives par territoire, recettes fiscales, fondation de villes), des observations plus « générales » sur la nature des terres (relief, climat, fleuve, animaux, végétaux), des renseignements d'ordre économique utiles pour l'exploitation des richesses (spécialités agricoles, artisanat, activité minière), et bien évidemment des descriptions de la

³⁴⁷ Symbole de l'ascension sociale, le poste de *corregidor* était très convoité par les fonctionnaires créoles et espagnols; il assurait de confortables revenus constitués à la fois par le salaire officiel, les bénéfices issus du commerce informel -la contrebande- et les commissions dégagées des arrangements officieux entre fonctionnaires.

population autochtone (nom des ethnies, langues vernaculaires, habitudes vestimentaires, croyances locales).

2.2.2. La côte sud dans les discours des chroniqueurs

Chercher dans les chroniques des éléments concernant les sociétés locales préhispaniques n'est pas chose facile, les chroniqueurs apportant très rarement des précisions sur les caractéristiques culturelles des habitants des provinces dont ils parlent. Ceci s'explique certainement par le fait que les chroniqueurs, les Espagnols, et les européens plus globalement, ont eu des difficultés à concevoir la diversité culturelle préhispanique et les caractéristiques identitaires des diverses communautés d'indiens. Les auteurs occidentaux ont majoritairement considéré les anciens péruviens comme formant une masse uniforme, une globalité, un peuple homogène, celui des Incas; et s'ils entrevoyaient la composition pluriethnique de la société inca, ils ne considéraient pas pour autant les caractéristiques culturelles qui y étaient associées : il s'agissait pour eux du *peuple* inca, qui partageait partout les mêmes croyances et respectait les mêmes règles sociales. Les descriptions que proposent les chroniqueurs des habitants de l'Ancien Pérou concernent donc très généralement le peuple inca dans sa globalité, et si l'on doit envisager certains passages consacrés aux habitudes de vie des Incas comme des descriptions des pratiques culturelles locales maintenues malgré la domination inca, les auteurs n'en avaient probablement pas conscience, et pensaient décrire les coutumes et les rites communs aux habitants de la société inca, faisant alors du particulier le général. Il est donc difficile, dans ces conditions, de recueillir des données précises et pertinentes sur les aspects culturels spécifiques aux sociétés locales.

Les rares références à la côte sud du Pérou s'insèrent dans des contextes bien précis concernant principalement deux thématiques : il s'agit de passages réservés à la description de l'expansion de l'empire inca, retraçant chronologiquement les étapes de la conquête des provinces qui composaient l'empire du *Tahuantinsuyu*, et d'autre part les descriptions géographiques et naturalistes des régions visitées par les auteurs, lesquels apportaient, au milieu de leur description consacrée à la nature (fleuves, végétation, montagnes, animaux), des détails sur la population locale et notamment leurs croyances.

Le gigantesque empire inca que les Espagnols ont découvert en 1532 s'est formé grâce à un long processus de formation et à plusieurs campagnes d'expansion. Les

chroniqueurs proposent dans leurs discours de nombreuses informations relatives à l'histoire de l'empire inca, s'arrêtant notamment sur la généalogie de la dynastie impériale, les particularités de chaque règne et les événements qui s'y rattachent. Grâce à ces chroniques, il est possible d'avoir une idée de la chronologie de l'expansion de l'empire et donc d'estimer, approximativement, l'époque à laquelle la région de Arequipa a été annexée à l'empire inca. Malheureusement, les données historiques proposées sont souvent assez sommaires, et si les chroniqueurs précisent quel est l'Inca qui a commandé l'intégration de la côte sud au *Tahuantinsuyu*, ils ne sont pas tous unanimes sur son identité.

El Inca Garcilaso de la Vega consacre, dans les troisième et quatrième livres de *Comentarios Reales*, une large place aux différents Incas qui se sont succédés, décrivant les épisodes marquants de chaque règne et particulièrement les diverses phases de l'expansion de l'empire de Cuzco. Il indique que le quatrième Inca³⁴⁸, Mayta Capac, après avoir assujéti les Collas et s'être reposé quelques années, entreprit la conquête du « poniente del Cuzco »³⁴⁹ correspondant aux terres de ce qui deviendra le « Contisuyu » (ou *Kuntisuyu*, réunissant les actuels départements des Andes centrales Apurimac, Ayacucho, Huancavelica et ceux du sud, Arequipa et Moquegua). Concernant la région sud, Mayta Capac serait entré par le nord de l'actuel département de Arequipa, par le village de Alca -à peine à 20 km au nord-est de Cotahuasi-, et aurait pénétré dans les terres en franchissant les villages de Taurisma et Cotahuasi. Il serait descendu vers le sud, passant le volcan Coropuna, jusqu'à la province de Collagua pour enfin arriver à la ville de Arequipa; n'y trouvant pas d'habitants, il aurait fondé quelques villages dont celui de Socabaya (qui constitue aujourd'hui un quartier au sud de Arequipa).

El Inca entró en el pueblo principal llamado Allca con gran triunfo. De allí pasó a otras grandes provincias cuyos nombres son : Taurisma, Cotahuaci, Pumatampu, Parihuana Cocha, que quiere decir laguna de pájaros flamencos, porque en un pedazo de despoblado que hay en aquella provincia hay

³⁴⁸ La généalogie de la dynastie inca communément admise par les spécialistes de l'histoire du Pérou est celle proposée par John Rowe ("Inca culture at the time of the spanish conquest", *op. cit.*, pp. 183-330, p. 202.) :

1^{er} Inca : Manco Capac (Manko Qhapaq, Mango Capa, Ayar Mango).

2^{ème} Inca : Sinchi Roca (Sinci Roq'a, Cinche Rota, Sinchi Rocca).

3^{ème} Inca : Lloque Yupanqui (Lyoq'i Yoparki, Lloque Yupangue).

4^{ème} Inca : Mayta Capac (Mayta Qhapaq, Maita Caps).

5^{ème} Inca : Capac Yupanqui (Qhapaq Yopanki, Capa Yupangue).

6^{ème} Inca : Inca Rota (Irka Roq'a, Inga Rota, Inga Rota Inga).

7^{ème} Inca : Yahuar Huacac (Yawar Waqaaq, Yaguar Guaca).

8^{ème} Inca : Viracocha Inca (Wiraqoca Irka, Biracocha, Uiracocha).

9^{ème} Inca : Pachacuti Inca Yupanqui (Pacaqoti Inka, Pachacutec Inga Yupangue).

10^{ème} Inca : Topa Inca Yupanqui (Thopa Irka Yopanki, Tupac Inca, Topa Inga Yupangue).

11^{ème} Inca : Huayna Capac (Wayana Qhapaq, Guaina Capa, Guayna Cava).

12^{ème} Inca : Huascar (Waskhar, Guascar).

13^{ème} Inca : Atahualpa (Atawal'pa, Atahualpa, Atabalipa).

³⁴⁹ Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro Tercero, Cap. VII, p. 239.

una laguna grande [...]. De Parihuana Cocha pasó el Inca adelante, y atravesó el despoblado del Coropuna [...]. De allí pasó a otra que dicen Collahua, que llega hasta el valle de Arequepa, que según el padre Blas Valera quiere decir trompeta sonora. [...] Halló el valle de Arequipa sin habitantes, y, considerando la fertilidad del sitio, la templanza del aire, acordó pasar muchos indios de los que había conquistado para poblar aquel valle.[...] sacó más de tres mil casas y con ellos fundó cuatro o cinco pueblos (a uno de ellos llaman Chimpa y a otro Sucahuaya)[...].³⁵⁰

Garcilaso poursuit en indiquant que l'extrême sud du département, c'est-à-dire la côte allant de Arequipa au désert de Atacama, aurait été conquis par Yahuar Huacac, le septième Inca; il n'aurait pas dirigé la campagne militaire par lui même mais aurait désigné certains de ses ministres, « los cuales hicieron su conquista con brevedad y buena dicha, y redujeron al imperio de los Incas todo lo que hay desde Arequepa hasta Tacama, que llaman Collisuyu, que es el fin y término por la costa de lo que hoy llaman Perú »³⁵¹.

Dans *Historia del Nuevo Mundo*, Bernabé Cobo confirme les propos de Garcilaso, désignant également Mayta Capac comme étant l'Inca à l'origine de la conquête de la région sud. Il apporte quelques détails au sujet des relations qu'entretenait la vallée du Colca avec Cuzco, et particulièrement avec la famille impériale : selon Cobo, Mayta Capac, alors jeune Inca à la tête de l'empire, se serait marié avec la fille du cacique des Collaguas; les habitants de la province auraient érigé pour l'occasion une maison de cuivre, pour accueillir la famille impériale lors de la visite des parents de la reine.

En teniendo edad el Príncipe, tomo toda la borla y el gobierno del reyno y caso con una señora llamada Mama Tan Caray Yacchi, hija del cacique de los Collaguas; y por este repeto, los indios de aquella provincia hicieron en servicios destes reyes una casa toda de cobre en que aposentaron cuando fueron a visitar a los deudos de la reina. Parte de este cobre se halló con diligencia que pusieron los frailes de San Francisco que tienen doctrina de aquella provincia, del cual hicieron cuatro campanas grandes, y lo demás que faltaba, dijeron a los indios que los habían dado a Gonzalo Pizarro y a su ejército, en tiempos de guerras civiles.³⁵²

Cobo précise cependant, à l'inverse de Garcilaso, que ce n'est pas le septième Inca Yahuar Huacac qui intègre la région de Condesuyos à l'empire Inca, mais le fils de Mayta Capac, Capac Yupanqui (le cinquième Inca), « [quien] sujeto también [...] por armas la provincia de Condesuyos, a cuya conquista fue en persona y tuvo una reñida batalla en que murieron muchos de ellos y el Inca salió con victoria »³⁵³.

³⁵⁰ *Ibidem*, Libro Tercero, Cap. IX, p. 241-242.

³⁵¹ *Ibidem*, Libro Cuarto, Cap. XX, p. 291.

³⁵² Bernabé Cobo, *op. cit.*, Libro XII, Cap. 7, p. 68.

³⁵³ *Ibidem*, Libro XII, Cap. 9, p. 72.

L'ouvrage *Símbolo Católico Indiano*, écrit en 1588 par Fray Luis Jerónimo de Oré, alors prêtre franciscain de la paroisse de Coporaque, décrit également la relation de la population de Collagua avec la famille impériale. Dans cet ouvrage, rédigé en espagnol mais qui contient également quelques passages en latin et une importante série de cantiques en quechua et aymara, Oré propose un « manuel » pour l'évangélisation et la catéchèse des indiens, mais aussi une description de la géographie du Pérou et de ses habitants, ainsi qu'une grammaire quechua et aymara. Dans le chapitre consacré à l'histoire des indiens du Pérou, il décrit, tout comme Bernabé Cobo, comment les habitants de la province Collagua ont jadis bâti une maison de cuivre pour accueillir l'Inca Mayta Capac et son épouse Mama Yacchi, « natural de los Collaguas » :

En serucio de Mayta capac Inca, q tuvo por muger a Mama Yacchi natural de los Collaguas, hizieron los indios de aquella prouincia una grande casa toda de cobre para aposentar al Inga y a su muger, que como a patria la vinieron visitar, de lo qual tuve relación en aquella prouincia, y con diligencia que puse en descubrir el cobre, halle cantidad en poder de un indio positario del, y se hizieron quatro campanas grandes y aun sobro cobre, y preguntando por lo demas que faltaua, dixeron que lo auian dado a Gonçalo Piçarro y a su exercito para hazer herraduras de cauillos, con temor de que a un cacique principal que no lo quiso descubrir lo hizo quemar el tirano.³⁵⁴

De son côté, Martín de Murúa, dans son ouvrage *Historial General del Perú, Origen y Descendencia de los Incas*, apporte quelques détails sur l'annexion de la côte sud au royaume des Incas, notamment de la vallée de Camaná. S'il ne sait pas indiquer avec précision quel est l'Inca qui commanda cette campagne, hésitant entre Pachakuti Inca Yupanqui et son fils Tupa Inca Yupanqui (respectivement neuvième et dixième Inca), il précise en revanche, faisant alors écho à la version de Garcilaso, que ce n'est pas l'Inca lui même qui prit la tête de l'expédition, mais un des ses proches ministres, « un orejón³⁵⁵ de su casa, muy deudo suyo ». Un malentendu entre le chef local et le représentant de l'Inca aurait été à l'origine du nom de Camaná :

Salió del Cuzco con un grande acompañamiento, y vino a hacer alto en este valle, y a este tiempo vino por allí un gobernador tucucricuc de Chile y, no sabiendo decir los indios de aquella tierra quién era el visitador que allí estaba, entendió que era el Ynga y más, cuando llegó a él y le halló con tanta autoridad y, servicio, y queriéndole dar un quipu o cordel donde estaba asentado todo lo que se había hecho en Chile, le dijo ca, que quiere significar : toma; y el orejón, conociendo su engaño, para darle a entender

³⁵⁴ Fray Luis Jerónimo de Oré, *Símbolo Católico Indiano*, Lima, Casa Editorial Australis, 1992 [1588], Cap. IX p. 159.

³⁵⁵ Les *orejones* étaient, à l'époque inca, des nobles ou des militaires à qui on perçait les oreilles lors d'une cérémonie officielle, pour qu'ils puissent porter les gros anneaux qui symbolisaient leur fonction au sein de l'empire.

que no era el Ynga, sino su visitador, le dijo: mana, que quiere decir : no; y, desde entonces, se le quedó este nombre al valle de Camaná.³⁵⁶

Selon Juan Santacruz Pachakuti Yamqui, c'est Pachakuti Inca Yupanqui, le neuvième Inca, qui aurait mené la conquête du *Condesuyos*, descendant vers le sud en traversant le Collao (l'altiplano, appelé *Collasuyu* dans l'empire inca). Il semblerait qu'il évoque surtout la zone littorale de la région sud, puisqu'il indique que les Incas ont affronté les Coles et les Camanchacas, deux communautés d'agriculteurs et de pêcheurs de l'extrême côte sud selon María Rostworowski, qui définit le Colesuyo comme « una vasta zona de los llanos del sur, comprendida entre las vertientes marítimas de la Cordillera de los Andes y los valles de Camaná, Moquegua, Tarata, Arica y Tarapacá [...] »³⁵⁷. Santacruz Pachakuti mentionne effectivement Camaná, que les Incas auraient rejoint après être passés par Arequipa :

Al fin el dicho Pachacuti y ngayupangui se parte para las conquistas de los Condesuyos, yendo por el Collao, en donde topa con los yndios Ccoles y Camanchacas, grandes hechiceros, y de allí baja por Ariquepay, passa a Chacha y Atunconde y a los Chumpivillcas, y de allí a Parinacocha y de allí a Camaná, y le da buelta a su ciudad por los Aymaraes y Chillques y Papres; y entra al Cuzco y haze fiesta, y entonces dizen que metio al Cuzco mucha suma de plata y oro y un vallena.³⁵⁸

Cieza de León, dans la *Crónica del Perú*, considère que c'est Capac Yupanqui qui s'est battu contre les indiens du *Condesuyu* et qui parvint à annexer la région à l'empire du *Tahuantinsuyu*. Il explique que Mayta Capac, alors qu'il avait réuni ses hommes pour partir vers le sud, « le vino tal enfermedad, que hubo de morir »³⁵⁹; c'est donc son fils, Capac Yupanqui, qui prit la suite des opérations et mena une longue et dure bataille contre les indiens du *Condesuyo*, dont les Incas sortirent vainqueurs³⁶⁰. Cieza de León fait également référence au village de Chuquibamba, non pas à propos de l'expansion de l'empire inca, mais concernant l'origine de l'ethnie des Chancas. Ce peuple guerrier, célèbre dans l'histoire de l'Ancien Pérou pour avoir résisté à l'armée inca, occupait la province de Andahuaylas dans l'actuel département de Apurímac, mais également celui de Ayacucho. Les Chancas ont fait partie des peuples dominés par les Wari à l'Horizon Moyen et, retrouvant leur indépendance à la chute de l'empire, se sont développés à l'Intermédiaire Tardif comme une culture

³⁵⁶ Fray Martín de Murúa, *op. cit.*, Libro III, Cap. XX, p. 219.

³⁵⁷ María Rostworowski, "La región Colesuyu", *Revista Chungara*, n°16-17, Octubre, 1986, Universidad de Tarapacá, Arica-Chile, pp. 127-135, p. 127-128.

³⁵⁸ Juan Santacruz Pachakuti Yamqui, "Relaciones de antigüedades de este reino del Perú", en *Crónicas peruanas de interés indígena*, Colección Rivadeneira, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Edición Gráficas Norte, 1968 [1613], pp. 278-319, p. 297.

³⁵⁹ Pedro Cieza de León, *op. cit.*, Cap. XXXIII, p. 110.

³⁶⁰ *Ibidem*, XXXIV, p. 114.

régionale³⁶¹. En indiquant que les Chancas « salieron por un palude pequeño, llamado Soclococha, desde donde conquistaron hasta llegar a una parte que nombran Chuquibamba, adonde luego hicieron su asiento »³⁶², il est fort probable que l'auteur fasse allusion ici à une période bien antérieure à l'empire inca, correspondant à l'annexion de la côte sud par la culture Wari. S'il n'y a aucune indication chronologique, mise à part la référence à « l'origine » des Chancas -qui nous renvoie véritablement à la période précédant celle des Incas-, les données géographiques apportées par Cieza de León semblent bien correspondre à la région occupée par la culture Wari.

Enfin, Miguel Cabello de Balboa, dans son ouvrage décrivant l'histoire des Incas, explique comment Topa Inca poursuivit l'expansion du royaume inca entreprise par son père Pachacuti Inca Yupanqui, en annexant notamment le bas-Pérou. Il indique qu'après avoir dominé les Yunga³⁶³, lesquels se sont soumis volontairement à l'autorité impériale, l'armée inca se dirigea vers le nord, passant par la vallée de Ocoña, pour ensuite traverser Acarí et arriver à Nazca et Ica³⁶⁴.

Les chroniqueurs sont donc en franche contradiction au sujet du nom de l'Inca qui a conquis la région sud; l'étude de ces discours nous permet de distinguer deux « versions » concernant la conquête du *Condesuyo* : la première prétend que c'est Mayta Capac, le quatrième Inca, qui aurait commencé à tisser des liens avec la région de Arequipa, et notamment la vallée du Colca, en se mariant avec une fille d'un cacique, initiant ainsi le processus d'annexion poursuivi par ses successeurs (Garcilaso, Cobo, Cieza de León, Oré); l'autre version indique que c'est Pachakuti Inca Yupanqui et son fils Topa Inca qui auraient intégré le Condesuyos et le littoral sud à l'empire inca (Murúa, Pachakuti Santacruz, Cabello Balboa). Les divergences entre les discours s'expliquent en partie par les difficultés que les auteurs ont rencontrées pour retracer le passé inca; c'est uniquement à partir de sources orales, en interrogeant dans les premiers temps de l'époque coloniale les *amauta* et les *quipucamayos* puis, plus tard, les anciens péruviens qui avaient gardé en mémoire les récits transmis par les ancêtres, que les chroniqueurs ont tenté de reconstruire l'histoire du *Tahuantinsuyu*. La transmission orale a inévitablement altéré la véracité de ces récits au fil du temps, les

³⁶¹ Patricia Temoche Cortez, *Los Incas*, colección Breve Historia, Madrid, Ediciones Nowtilus, 2008, p. 68.

³⁶² Pedro Cieza de León, *op. cit.*, Primera parte, Cap. CX, p. 238.

³⁶³ Yunga est le nom généralement attribué à la population du littoral péruvien. María Rostworowski, *op. cit.*, p. 128.

³⁶⁴ Henri Ternaux-Compans, "Histoire du Pérou par Miguel Cabello Balboa", dans *Voyages, Relations et Mémoires originaux pour servir à l'histoire de la découverte de l'amérique*, Paris, Arthur Bertrand, 1840 [1586], Cap. VIII, pp. 97-115.

« rapporteurs » s'éloignant progressivement des faits historiques qu'ils relataient. D'un autre côté, comme le rappelle Guillermo Lumbreras, il est crucial de considérer l'histoire inca rapportée par les chroniqueurs comme une histoire vue par des yeux européens, les auteurs interprétant la généalogie inca à partir des règles de la royauté européenne³⁶⁵. Selon certains historiens³⁶⁶, l'empire du *Tahuantinsuyu* aurait effectivement connu deux dynasties distinctes; les cinq premiers Inca (Manco Capac, Sinchi Roca, Lloque Yupanqui, Mayta Capac, et Capac Yupanqui) formaient la dynastie de *Urin Cuzco*, tandis que les sept suivants appartenaient à celle de *Hanan Cuzco* (Inca Roca, Yahuar Huacac, Viracocha Inca, Pachacutec Inca Yupanqui, Topa Inca Yupanqui, Huayna Capac, Huascar et Atahualpa). Les deux dynasties correspondraient à la division géopolitique de Cuzco en deux parties -*Urin* et *Hanan*, respectivement le « bas-Cuzco » et le « haut-Cuzco »-, dans lesquelles se distribuait la population selon l'origine de leur lignée impériale³⁶⁷. Dans les deux versions proposées par les chroniqueurs, ce sont Mayta Capac et Pachakuti Inca Yupanqui qui auraient initié la conquête de la région sud, correspondant au quatrième et neuvième Inca de la lignée impériale proposée par Rowe. Si l'on considère la division en deux dynasties et que l'on replace Mayta Capac et Pachakuti Inca Yupanqui dans leur dynastie respective, on s'aperçoit qu'ils occupent tous les deux le quatrième rang. De la même manière, les indications de Cobo concernant l'annexion du *Condesuyo* par Capac Yupanqui suite au mariage de Mayta Capac avec la fille du cacique de Collaguas, ainsi que celles de Murúa qui hésite, concernant la conquête du littoral sud, entre Pachakuti Inca Yupanqui et Topa Inca Yupanqui, nous amènent à nouveau à établir une correspondance dans les rangs des deux lignées, Capac Yupanqui et Topa Inca Yupanqui correspondant tous deux au cinquième rang.

³⁶⁵ « It is important to keep in mind that Inca history prior to the spanish conquest comes to us through the eyes of European chroniclers, whose interpretations of the Inca genealogy were influenced by familiarity with their own royal lines ». Luis Guillermo Lumbreras, *op. cit.*, p. 217.

³⁶⁶ John Rowe, *op. cit.*, p. 202; Luis Guillermo Lumbreras, *op. cit.*, p. 214. La séparation en deux dynasties pourrait être expliquée, selon Lumbreras, par les deux différents mythes d'origine des Incas, selon lesquels la civilisation inca se serait formée à partir du couple originel sorti des eaux du lac Titicaca, ou bien par les quatre frères et soeurs Ayar sortis de la grotte de Pacaritambo, dont seul un frère et une soeur survécurent.

³⁶⁷ Tom Zuidema, *La civilisation Inca au Cuzco*, *op. cit.*, Leçon I, p. 11-26.

Rang	Dynastie Urin Cuzco	Dynastie Hanan Cuzco
1 ^{er}	Manco Capac	Inca Roca
2 ^{ème}	Sinchi Roca	Yahuar Huacac
3 ^{ème}	Lloque Yupanqui	Viracocha Inca
4 ^{ème}	Mayta Capac	Pachacuti Inca Yupanqui
5 ^{ème}	Capac Yupanqui	Topa Inca Yupanqui
6 ^{ème}	/	Huayna Capac
7 ^{ème}	/	Huascar et Atahualpa

Comparaison des rangs des Inca correspondant aux deux lignées *Urin Cuzco* et *Hanan Cuzco*.

Bien qu'ils désignent des noms différents, les chroniqueurs semblent faire référence aux Incas correspondant aux mêmes rangs; cette divergence provient peut-être du fait que, enfermés dans leur conception occidentale des règles successorales impériales, ils n'envisageaient pas la double composition de la lignée impériale. Considérant les théories avancées par Rowe et Lumbreras selon lesquelles l'expansion de l'empire du *Tahuantinsuyu* a réellement débuté suite à la guerre que les Incas menèrent contre les Chancas, sous le règne de Viracocha Inca (troisième Inca de la dynastie *Hanan*)³⁶⁸, il ne semble pas possible que la région sud ait été annexée par les quatrième et cinquième Inca de la première dynastie.

Au vu de tous ces éléments, il semblerait effectivement que la région sud ait été annexée plus tardivement que ce qu'indiquent Garcilaso, Cobo, Cieza de León et Oré, et que l'arrivée des Incas sur la côte sud corresponde aux règnes de Pachakuti Inca Yupanqui et Topa Inca Yupanqui. A partir de la confrontation des différents discours des chroniqueurs et notamment grâce aux données proposées par Miguel Cabello Balboa, John Rowe est parvenu à reconstruire une chronologie de la succession des différents Inca; concernant les règnes de Pachakuti Inca Yupanqui et Topa Inca, il indique que le premier accéda au trône en 1438 et que son fils Topa Inca, bien qu'il prit la commande de l'armée en 1463, dirigea l'empire de 1471 à 1493. Ces dates nous permettent donc de situer la conquête de la région sud entre 1438 et 1493, et d'estimer la période de domination inca sur la région de Arequipa à une courte période d'une centaine d'année³⁶⁹.

³⁶⁸ Luis Guillermo Lumbreras, *op. cit.*, p. 217; John Rowe, *op. cit.*, p. 203, et *An Introduction to the Archaeology of Cusco, Papers of the Peabody Museum, Harvard University*, 27 (2), Cambridge, 1944, p. 59.

³⁶⁹ John Rowe considère également que la région sud a été intégrée à une période tardive, qu'il attribue au règne de Topa Inca Yupanqui, comme l'indique la carte qu'il propose dans son article "Inca Culture at the time of spanish conquest", *op. cit.*, Map 4, p. 205.

Les autres données apportées par les chroniqueurs au sujet de la région sud de l'Ancien Pérou concernent principalement des données géographiques ou climatiques et des informations sur les pratiques religieuses des autochtones pendant la période inca et au début de l'époque coloniale. Les descriptions de la région aréquipénienne concernent surtout la nature et très peu les habitants, n'apportant de ce fait aucune information pertinente pour notre étude. Ainsi, Acosta mentionne les territoires de la vallée du Colca lorsqu'il aborde les difficultés à traverser les régions d'altitude, souffrant du mal des montagnes³⁷⁰; Ondegardo évoque la région de Arequipa et de Collagua dans le passage qu'il consacre à l'élevage des camélidés, dans lequel il explique que les lamas et autres vigognes, qui constituaient toute la richesse des indiens, ne pouvaient vivre que dans les régions froides³⁷¹; et Lizárraga, lors de son voyage pour rejoindre Arequipa, décrit les vallées de Vitor et de Siguan, « ya casi sin indios »³⁷². En revanche, les divers passages qui évoquent les pratiques religieuses des indiens de la région de Arequipa nous renseignent sur l'importance des collines, des montagnes et des volcans dans la croyance de la population de la région sud. Cristóbal de Albornoz, dans *La instrucción para descubrir todas la guacas del Piru y sus camayos y haziendas*³⁷³, propose une liste des différentes *huaca* révéérées par les indiens de la région sud. Visiteur ecclésiastique et spécialiste de l'extirpation de l'idolâtrie, Albornoz parcourt la vice-royauté à la fin du XVI^{ème} siècle pour contrôler le comportement religieux des indigènes dans les paroisses de campagne et inventorier les objets de culte défendus (idoles, *huaca*, temples), qu'il faisait détruire par les natifs. S'inscrivant parfaitement dans la politique coloniale toledana d'extermination de la culture indigène, *La Instrucción* de Albornoz est un guide pratique pour l'extirpation de l'idolâtrie andine, dans lequel il expose ses techniques et ses résultats, proposant ainsi un manuel à l'usage des prêtres de province. Il explique comment les indiens, avant la domination inca déjà, prétendaient tirer leur origine d'entités naturelles sacrées, telles que les rochers, les fleuves, les rivières, les grottes, les animaux ou les arbres; ces *pacarisca*, « que quiere decir creadoras de sus naturalezas »³⁷⁴, propres à chaque région et chaque ethnie, ne furent pas abandonnées à l'époque inca, les autochtones poursuivant les cérémonies rituelles d'offrandes et de sacrifices qui leur étaient destinées. Ainsi, concernant la

³⁷⁰ José de Acosta, *op. cit.*, Libro Tercero, Cap. IX, p. 105.

³⁷¹ Polo de Ondegardo, "Relación de los fundamentos acerca del notable daño que resulta de no guardar a los indios sus fueros", in *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones españolas en América y Oceanía*, Tomo 17, Madrid, 1872 [1571], Primera parte, Cap. VI, p. 168.

³⁷² Reginaldo de Lizárraga, *Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Ediciones Atlas, 1968 [1605], Cap. LXV, p. 47.

³⁷³ Cristóbal de Albornoz, dans Pierre Duviols, "Un inédit de Albornoz : La instrucción para descubrir todas la guacas del Piru y sus camayos y haziendas", *op. cit.*, pp. 7-39.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 20.

région sud, Albornoz indique que les indigènes vouaient un véritable culte aux montagnes et aux volcans :

Hay en dicha cordillera en Condesuyo otra que se llama Sulimana reedificada de los propios ingas con la propia autoridad de servicio mitimais y ganado. Hay otra en el propio Condesuyo que mira al mar que se llama Coropuna con el propio orden de mitimas y ganado. Hay otra sobre los Collaguas que se llama Hambato que mira al mar, del propio orden de servicio. Hay otra sobre Arequipa que es el bolcán de la ciudad que se llama Putina [...].³⁷⁵

Solimana (au sud de Cotahuasi), Coropuna et Ampato (respectivement au nord est et sud est de Chuquibamba), Putina (aujourd'hui appelé Misti, au nord est de Arequipa), sont les montagnes et les volcans tutélaires que les indiens de la région vénéraient, les considérant à la fois comme les lieux d'origine de leurs ancêtres et les protecteurs de leur communauté. Garcilaso indique à propos du Coropuna :

[es] una hermosísima y eminentísima pirámide de nieve que los indios, con mucha consideración, llaman Huaca, que entre otras significaciones que este nombre tiene, aquí quiere decir admirable (que cierto lo es) y en su simplicidad antigua la adoraban sus comarcanos por su eminencia y hermosura, que es admirabilísima.³⁷⁶

La majesté de ces sommets (s'élevant pour la plupart au delà de 6000 mètres), les différents épisodes de tremblements de terre ainsi que les éruptions volcaniques ont certainement participé à la perception de ces montagnes comme de véritables entités surnaturelles qui matérialisaient la puissance divine. Comme l'indique Betanzos, alors qu'ailleurs les indiens considéraient le soleil et la lune comme les êtres divins qui apportèrent la vie sur Terre, les volcans d'Arequipa étaient considérés comme des dieux créateurs : « Y como les dijese unas veces que era el sol, y a otros partes que era la luna, y a otros que era su Dios y Hacedor, e a otros que era su lumbre que los calentaba y alumbraba, e que ansi lo veían en los volcanes de Arequipa ». ³⁷⁷

Felipe Guamán Poma de Ayala et Martín de Murúa évoquent d'ailleurs tous deux des éruptions volcaniques du Misti qui eurent lieu à l'époque inca; Felipe Guamán Poma de Ayala reste très imprécis, indiquant uniquement qu'il pleuvait du sable et que le volcan Putina se déchaînait³⁷⁸, à l'inverse de Murúa qui décrit avec précision non seulement la terrible éruption

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 21.

³⁷⁶ Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro III, Cap. IX, p. 241-242.

³⁷⁷ Juan de Betanzos, *op. cit.*, Cap. XI, p. 31.

³⁷⁸ Felipe Guamán Poma de Ayala, *op.cit.*, Libro quinto, §286-288.

que connurent les indiens d'Arequipa à l'époque de l'Inca Pachakuti Inca Yupanqui³⁷⁹, mais également les cérémonies qu'ils effectuèrent pour calmer la colère de la *huaca*. L'Inca serait descendu de Cuzco à Arequipa pour diriger en personne les offrandes destinées au volcan : les indiens sacrifièrent de nombreux camélidés envoyés des lointaines provinces, et affrontèrent la rage du volcan pour lancer des boules d'argile imprégnées de sang qui se répandait là où les indiens ne pouvaient pas accéder. Bien que Murúa n'évoque pas de sacrifices humains, on peut cependant imaginer que de telles pratiques existaient dans la région, comme l'illustrent les corps de défunts sacrifiés retrouvés dans les glaces de différentes montagnes de la région, telle la jeune fille inca retrouvée sur Ampato en 1995³⁸⁰.

Les diverses descriptions proposées par les chroniqueurs nous apportent donc des renseignements sur l'histoire des indiens qui vivaient sur les terres où s'est précisément développée la culture Chuquibamba (la province appelée « Collagua » et le littoral sud). Elles fournissent des données précieuses sur l'expansion de l'empire inca et nous permettent de dater approximativement, grâce aux villages mentionnés -Alca, Cotahuasi, Socabaya, Camaná, qui existent toujours aujourd'hui- et aux noms des Inca qui entreprirent les campagnes d'expansion, l'annexion de la région sud entre 1438 et 1493. Les hommes des cultures locales de l'Intermédiaire Tardif, comme Chuquibamba, semblent donc avoir connu la domination inca pendant une courte période (moins d'un siècle) avant l'arrivée des Espagnols sur les terres péruviennes (1532). Ces documents font également état de la croyance et des pratiques rituelles des hommes de la région sud à l'époque inca, notamment de l'importance des montagnes et des volcans Solimana, Coropuna et Ampato, considérés comme des entités divines qui recevaient des offrandes et des sacrifices. Il est probable que ces sommets, situés dans la zone de rayonnement de la culture Chuquibamba (près de Cotahuasi, Chuquibamba et dans le Colca), étaient déjà vénérés avant la domination inca par

³⁷⁹ "Viniendo al nombre de Arequipa, que ahora le ha quedado, en tiempo del valeroso Ynga Yupanqui, padre de Tupa Ynga y abuelo de Huaina Capac, hubo en el distrito de Arequipa un espantable terremoto, precedido de un volcán que estaba tres leguas della. Empezó a lanzar tantas llamaradas de fuego y tan espeso y continuo, que la noche parecía día claro en las riberas del mar, y en todos los pueblos de alrededor. Pasados dos días, el volcán se comenzó a cubrir de una nube tenebrosa y oscura, y cesó la claridad del fuego y la noche siguiente vino otro terremoto mayor que el pasado, cuyo ruido y temblor alcanzaba a todo el Reino, y por el espacio de la noche nunca cesó el volcán de despedir de sí infinitos rayos de fuego, y por cinco días continuos se fue prosiguiendo y con el fuego grandísima hediondez de piedra, azufre y mucha cantidad de piedras y ceniza y truenos temerosos, que afirman los indios haberse oído hasta Chile y, esparcida la ceniza por los aires, fue llevada más de ciento y cincuenta leguas [...]" Fray Martín de Murúa, *op. cit.*, Libro III, Cap. XXI, p. 221.

³⁸⁰ La momie de cette jeune fille, appelée également *Juanita*, *Dama del Ampato* ou *Doncella de los Andes*, fut sacrifiée à l'Ampato pendant la période inca, comme l'indiquent les céramiques et les amulettes d'argent retrouvés près d'elle. L'équipe du projet *Santuarios de Altura del Sur Andino* l'a découverte suite à l'éruption du Sabancaya qui fit fondre les glaces qui la protégeaient. Elle est actuellement conservée et exposée dans une vitrine réfrigérée au Museo de la Universidad Católica Santa María de Arequipa.

les hommes de l'Intermédiaire Tardif -notamment ceux de la culture Chuquibamba, installés dans la région- et que leur culte ait été maintenu à l'époque inca.

2.2.3. La côte sud dans les premiers temps de l'époque coloniale

Concernant la situation de la région sud et de ses habitants au début de l'époque coloniale, les données apportées par les chroniqueurs sont relativement vagues et imprécises; en revanche, les documents administratifs destinés à la Couronne espagnole, brossant un tableau détaillé de la progression de la conquête et de la colonisation (domination de nouvelles terres, installation de l'appareil administratif, potentiel économique, réserve de main d'oeuvre), proposent de nombreuses informations sur la vie quotidienne des autochtones. C'est également grâce à ces sources qu'il est possible de reconstruire la chronologie de l'implantation espagnole dans la région aréquipénienne.

L'historien Alejandro Málaga Medina (Universidad Nacional San Agustín de Arequipa), spécialiste des archives coloniales, a consacré ses recherches à l'histoire de Arequipa et de sa région. La consultation des documents administratifs conservés à l'Archivo Municipal de Arequipa lui permirent de reconstituer avec précision les différentes phases de la colonisation de la côte sud; au vu de ses recherches, il semblerait que les Espagnols se soient en premier lieu installés dans les riches vallées montagneuses de la région (dans le Colca), pour ensuite s'installer sur le littoral et enfin fonder la ville de Arequipa³⁸¹.

Après leur arrivée en territoire inca et la prise de Cajamarca en 1532, les Espagnols ont rapidement progressé dans les terres andines pour conquérir Cuzco en 1533 et ainsi s'emparer de l'empire du *Tahuantinsuyu*. Cherchant à prendre possession de ces nouvelles terres et à matérialiser leur domination en s'implantant physiquement dans tout le territoire occupé par les Incas, les Espagnols arrivent très tôt dans la vallée du Colca : dès 1535 Francisco Pizarro désigne les premiers *encomenderos* de ce qui deviendra le village de Cabanaconde. Il faudra attendre une quarantaine d'années pour que la globalité du Colca soit sous contrôle de l'administration coloniale espagnole. Employée à réorganiser le vaste territoire colonial pour contrôler les activités des titulaires d'*encomiendas* et assurer ainsi les bénéfices royaux (exploitation des richesses et de la main d'œuvre indigène, versement des

³⁸¹ Alejandro Málaga Medina, "Los Collaguas en la historia de Arequipa en el siglo XVI", *op.cit.*, p. 93- 129. Archives consultées : Libros de Acuerdos del Cabildo (02, 03, 04, 05, 06, 07), Libros Reales de Cédulas, Provisiones, Ordenanzas (01, 02, 03, 04), Archivo Municipal de Arequipa.

impôts), la Couronne espagnole imposera à tous les territoires de la vice-royauté une restructuration administrative. La vallée du Colca connaîtra donc différentes étapes de restructuration : d'abord organisé selon le système d'*encomiendas* et de *repartimientos*, l'espace géographique sera modifié en 1565 par la création des *corregimientos*; cette nouvelle division territoriale avait pour principal but de consolider le contrôle administratif en installant un représentant de la Couronne -le *corregidor*- dans les moindres recoins de la colonie. En 1570, le vice-roi Toledo ordonnera aux *corregidores* de regrouper dans des *pueblos de reducción* les indiens qui vivaient sur des terres isolées, situées en marge des villages coloniaux, cassant ainsi les anciens schémas préhispaniques d'occupation de l'espace et les obligeant à abandonner la terre de leurs ancêtres où se trouvaient leurs lieux de culte et leurs *pacarisca*³⁸².

Les premières implantations espagnoles dans la vallée du Colca furent rapidement suivies par la fondation des villes de Camaná et Arequipa, destinées à relier la région sud aux deux centres politiques, Cuzco et Lima. Cherchant un point stratégique pour fonder une ville-relais dans le sud qui, donnant un accès à la mer, permettrait une communication maritime avec Lima pour le transport des marchandises, Pizarro chargea quelques hommes de fonder une ville sur le littoral sud : ils choisirent de l'installer à Camaná et bâtirent, en 1539, la Villa Hermosa de San Miguel de la Rivera de Camaná. Mais rapidement la vie y devint impossible; les fièvres et les épidémies obligèrent les Espagnols à quitter la côte et à déplacer leur ville dans la vallée de Arequipa, où ils fondèrent la Villa Hermosa de Arequipa en Juillet 1540.

Mais la politique *toledana* de réorganisation de la population indienne n'est pas parvenue aux résultats escomptés par le vice-roi : malgré le système de *reducciones*, les indigènes du Colca ont maintenu leurs enclaves éloignées dans les vallées de Vitor, Majes, Siguas ou Camaná, où ils continuaient à exploiter les produits nécessaires à la fois à la survie de la communauté et à leurs obligations fiscales (les indiens payaient leurs impôts « en nature » : vêtements, bétails, produits alimentaires, etc.). Le principe de verticalité a donc constitué un véritable obstacle pour le fonctionnement des *reducciones* de Toledo, qui devaient faciliter la collecte fiscale et déconnecter les indiens de leurs racines préhispaniques. Occupant des zones reculées où il n'y avait pas d'implantation espagnole, les indiens échappaient au contrôle colonial et continuaient à entretenir des liens avec les terres sacrées de leurs aïeux, leur permettant ainsi de conserver leur identité culturelle et leurs pratiques religieuses. Bien que les premiers franciscains soient arrivés dès les années 1560 dans le

³⁸² David James Robinson, "Estudio", en *Collaguas*, Volumen 3, Lima, Fondo Editorial Pontifica Universidad Catolica del Peru, 2006, pp. XXXVIII-CVII, p. XLI.

Colca³⁸³, l'évangélisation des indiens a connu un succès en demi-teinte et ce, même dans les villages contrôlés par les colons et les religieux. Les caciques locaux -dans le Colca, et globalement dans toute la vice-royauté- ont semble-t-il joué un rôle clé dans la vie politique, administrative et économique de la colonie; chargés de représenter leur communauté devant l'administration coloniale, les caciques servaient d'intermédiaires entre les indiens et les Espagnols, veillant à l'accomplissement des devoirs des indiens (tâches obligatoires, impôts), en échange de quoi ils recevaient certains privilèges (exemption fiscale, attribution d'indiens *mitayos*). Comme partout dans les Andes, le système hiérarchique local mêlait à la fois l'économie, la politique et la croyance : en d'autres termes, dans le système colonial, le chef local disposait d'un pouvoir politique (il jouait le rôle d'intermédiaire entre les indiens de sa communauté et les Espagnols), contrôlait l'économie (surveillance de l'exécution des tâches et du paiement des impôts) et devait veiller à la conversion des indiens de sa communauté. Dans le cas précis de la vallée du Colca, où l'évangélisation des autochtones posait des difficultés, les caciques locaux sont parvenus à entretenir d'étroites relations avec les prêtres de leurs paroisses, responsables de la christianisation des indiens. Les accords officieux entre caciques et prêtres -et notamment les témoignages de docilité des chefs locaux lors des inspections des visiteurs ecclésiastiques, destinées à vérifier l'effective évangélisation des indiens- ont ainsi permis de protéger les indiens des accusations d'hétérodoxie religieuse, et ont donc fondamentalement participé à la survivance de la spiritualité andine : les caciques, en tant que chefs de communauté, préservaient leur légitimité hiérarchique en continuant à réaliser leurs devoirs spirituels traditionnellement attachés à leur position (célébrations des cérémonies), et les indiens conservaient leurs croyances ancestrales³⁸⁴.

Malgré la tentative de déculturation et les contrôles réguliers imposés par la Couronne espagnole, les indiens du Colca sont parvenus à préserver leur identité culturelle préhispanique, non seulement dans les premiers moments de la colonisation, mais également à une période tardive. Une enquête de 1813, réalisée auprès des villageois de Andagua, dans la vallée ouest du Colca (entre Cabanaconde et Cotahuasi), atteste de la survivance de traditions anciennes plus de deux siècles après l'arrivée des Espagnols. Ce document -un questionnaire de trente-six points-, envoyé par la Couronne espagnole aux représentants ecclésiastiques de chaque village, dresse un portrait de la vie quotidienne des indiens de Andagua, et apporte de précieuses informations concernant la conservation de pratiques culturelles anciennes, telles

³⁸³ Máximo Neira Avendaño, "Arequipa prehispánica", *op. cit.*, p. 155.

³⁸⁴ María Marsilli, "'I Heard it through the grapevine" : analysis of an anti-secularisation initiative in the sixteenth-century arequipan countryside, 1584-1600", *The Americas*, Volume 61, n°4, April 2005, pp. 647-672.

que la croyance, les rites, les traditions vestimentaires ou encore l'activité artisanale³⁸⁵. Les indiens de ce village rendaient régulièrement hommage aux entités naturelles divines (montagnes, rivières, grottes) qui possédaient, selon eux, « racionalidad y poder para dañarles, o hacerles favor »³⁸⁶, et se protégeaient des mauvais augures grâce à de nombreux rites directement issus de la croyance préhispanique de leurs ancêtres : lors de cérémonies destinées à assurer la fertilité de leurs terres et la fécondité de leur bétail, ils brûlaient du suif de lama ou de la coca, et égorgaient une de leurs bêtes dont le sang devait nourrir la terre et remercier les montagnes³⁸⁷. L'entrée dans une nouvelle maison s'accompagnait également de rites précis, tel que le sacrifice d'un lama dont ils répandaient le sang sur les murs, « creyendo que aquella casa se los ha de comer, y han de morir si no hacen esto »³⁸⁸. Les rituels funéraires conservaient eux aussi l'empreinte de la croyance préhispanique, et les dépôts d'offrandes alimentaires sur les tombes des aïeux, ainsi que le relèvement des morts, constituaient des pratiques courantes de l'époque³⁸⁹. Les indiens de Andagua avaient également conservé les connaissances ancestrales dans le domaine textile : ils dominaient les techniques de teinture anciennes³⁹⁰ et confectionnaient leurs vêtements selon la tradition préhispanique de leur région; alors que les femmes s'enveloppaient le corps dans un grand drap de laine (*manto*) et se couvraient les épaules avec leur *lliclla* (châle), les hommes portaient le traditionnel *unku* par dessus leur *taparrabo*³⁹¹.

Si l'enquête de Andagua de 1813 constitue un précieux témoignage de la survivance de la culture préhispanique andine et nous renseigne sur les pratiques ancestrales de ces indiens au début du XIX^{ème} siècle, il existe un document bien plus ancien qui nous apporte des informations précieuses sur l'organisation sociale et les moeurs des indiens du Colca au début de l'époque coloniale. La *Relación de la provincia de los Collaguas para la descripción de las Indias que su Majestad manda hacer*³⁹², écrit en 1586 par Juan Ulloa de Mogollón, est un texte d'une grande valeur ethnologique qui comporte de nombreuses références concernant à la fois la composition ethnique de la vallée du Colca³⁹³ et les caractéristiques culturelles de la

³⁸⁵ Questionnaire publié par Alejandro Málaga Medina, "La Iglesia de Quequena, Joya de la Arquitectura Mestiza", *Revista Archivo Arzobispal de Arequipa*, n° 1, 1994, Arequipa, Suscripción y Canje Archivo Arzobispal de Arequipa Apartado Postal N° 185, Perú.

³⁸⁶ *Ibidem*, point n°10 du questionnaire.

³⁸⁷ *Ibidem*, point n°10 du questionnaire.

³⁸⁸ *Ibidem*, point n°10 du questionnaire.

³⁸⁹ *Ibidem*, point n°21 du questionnaire.

³⁹⁰ *Ibidem*, point n°4 du questionnaire.

³⁹¹ *Ibidem*, point n°36 du questionnaire.

³⁹² Publié par Marcos Jiménez de la Espada, en *Relaciones geográficas de las Indias*, op. cit., pp 326-333.

³⁹³ La province Collagua correspond aujourd'hui à l'actuelle province de Caylloma, au nord est du département de Arequipa, où se trouve la vallée du Colca.

population qui occupait ces terres bien avant que les Espagnols n'y arrivent. Il s'agit d'un document officiel qui répond à la demande de la Couronne espagnole, investie dans le projet de *Relaciones de las Indias*, de rendre compte de l'histoire de chaque province. Reléguée par le Vice-Roi Fernando Torres y Portugal, cette demande sera honorée par Juan Ulloa de Mogollón qui, en tant que *corregidor* de la région Collagua, interrogera le 20 Janvier 1586 à Yanquecollagua les anciens indiens et les prêtres qui pouvaient transmettre la mémoire et les traditions locales. Cette *relación* regroupe des informations à la fois historiques, géographiques, statistiques, et ethnographiques d'un grand intérêt.

Alors que les descriptions de la province Collagua sont quasiment absentes des discours des chroniqueurs, Ulloa de Mogollón propose un tableau extrêmement détaillé de la population du Colca et attire particulièrement l'attention sur l'existence de deux communautés différentes possédant des caractéristiques culturelles propres : les Collaguas et les Cabanas. Occupant des territoires bien délimités (les Collaguas étaient installés sur les terres froides de la partie haute du Colca, correspondant aux actuels villages de Yanque et Lari, tandis que les Cabanas vivaient sur les terres basses et tempérées des environs de Cabanaconde), les deux communautés constituaient deux groupes ethniques distincts, qui ne partageaient ni la même origine mythique, ni la même langue, ni les mêmes coutumes. Ulloa décrit comment les deux ethnies, descendues de leurs *pacarisca* respectives Collaguata et Gualca Gualca (deux volcans), se sont établies dans la vallée du Colca après avoir repoussé les autochtones de la région.

[...] Unos se llaman collaguas; llamanse desta manera por antigualla; tienen para sí por noticias que se dan heredada de padres a hijos, que proceden de una guaca o adoratorio [...] ques un cerro nevado a manera de volcán, señalado de los otros cerros que por allí hay, el cual se llama Collaguata; dicen que por este cerro o de dentro del salió mucha gente y bajaron a esta provincia y valle della, ques este río en que están poblados, e vencieron los que eran naturales e los echaron por fuerza e se quedaron ellos [...]; y porque aquel volcan de donde dicen que proceden, llamado Collaguata, se llaman ellos Collaguas. [...] Los de la provincia de Cavana tienen por antigualla que vinieron al asiento donde agora está el pueblo de Cavana, de un cerro questa enfrente dél, que se llama Gualcagualca, nevado y coronado [...]. Dicen que vencieron los naturales y los echaron del pueblo e poblaron ellos.³⁹⁴

Parmi les *huaca* que les indiens des deux ethnies vénéraient se trouvaient principalement les montagnes environnantes, à qui ils faisaient de nombreuses offrandes pour apaiser les divinités ou les remercier « [del] beneficio que venía dellos » : viscères d'animaux, or, argent, sacrifices d'animaux (notamment les *cuyes*, cochons d'inde) et parfois même

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 327.

d'indiens lorsque les *huaca* étaient en colère³⁹⁵; Ulloa ne fait malheureusement pas de distinction entre les pratiques religieuses des deux communautés. Il insiste cependant sur les particularités des pratiques culturelles des deux groupes ethniques. Les Collaguas et les Cabanas avaient coutume de marquer leur appartenance ethnique par leurs déformations crâniennes, en positionnant des tablettes de bois extrêmement serrées autour de la tête des nouveaux-nés afin d'obtenir, pour les Collaguas, un crâne de forme oblongue -rappelant le volcan dont ils tiraient leur origine-, tandis que celui des Cabanas était large et plat³⁹⁶. Ulloa indique également que les deux communautés parlaient des langues différentes, les indiens des hautes terres (les Collaguas) étant surtout aymaraphones, alors que leurs voisins étaient majoritairement quechuophones :

Los Collaguas usan generalmente lengua aymara y la tienen por propia y natural, aunque algunos pueblos de los Collaguas, como son los de Pinchollo e Calo e Tapy, usa y habla cada pueblo diferente de otro, muy bárbara, e que si no son ellos entre sí no la entienden, aunque están unos pueblos muy cercanos de otros. Los de la provincia de Cavana hablan la lengua del Cuzco corrupta y muy avillanada; y en esta provincia Cavana, en algunos pueblos hablan otra lengua incógnita y para ellos solos.³⁹⁷

Les distinctions physiques et linguistiques entre les deux communautés illustrent bien plus que des origines ethniques différentes; il s'agit en réalité de deux organisations sociales possédant des centres politiques différents et des modes de fonctionnement propres, basés sur des activités agricoles spécifiques aux territoires qu'elles occupaient. Les terres des Collaguas, qui occupaient la partie supérieure de la vallée, se divisaient en deux moitiés appelées Yanquecollagua et Larecollagua, qui matérialisaient le découpage social du groupe Collagua. Comme l'indique Ulloa, les noms de Yanque et Lare (ou Lari) sont représentatifs des relations entre les deux groupes sociaux des Collaguas : Yanque était un titre honorifique qui servait à désigner les suprêmes caciques de la province, et fut naturellement choisi pour indiquer le lieu où étaient installés les grands chefs (Yanquecollagua); Lari, qui signifiait « oncle » ou « parent », fut le nom donné au lieu de résidence des chefs hiérarchiquement inférieurs.

³⁹⁵ « Sacrificaban intestinos de corderos, de animales y de conejos, que se llaman en su lengua cubies, y cuando quería hacer algun sacrificio famoso e aplacar alguna guaca que decía estaba airada, conforme a lo que los hechiceros le decían, enviaba a mandar que sacrificasen hombres a las tales guacas, y entonces por su orden mataban algunos indios y los sacrificaban a los cerros e guacas [...]. Asimismo hacían bultos pequeños de oro e de plata e los sacrificaban ». *Ibidem*, p. 329.

³⁹⁶ "Estos Collaguas [...] se la apretaban a los niños recién nacidos tan reciamente, que se la ahusaban y adelgazaban alta y prolongada lo más que podían, para memoria que habían las cabezas de tener la forma alta del volcán de donde salieron. [...] Estos [Cabanas] son muy diferentes en la cabeza a los Collaguas, porque, recién nacidos los niños e niñas, se la atan muy recio y la hacen chata y ancha, muy fea y desproporcionada." *Ibidem*, p. 327.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 328.

El pueblo de Yanque desta provincia se llama así, porque yanqui es nombre venerado y los dicen a los caciques principales, y como en este residían y residen los caciques principales y es cabecera desta provincia, su significado es "pueblo donde residen los Señores". Lare es cabecera desta provincia; llámase Lare porque también tiene su significado desta manera : por cortesía y respeto dicen entrellos lare a un cacique principal, y no tiene libertad uno decir esto, si no es procediente de cacique principal y noble entrellos, porque quiere decir "tío" o "deudo"; y como entre los lares y yanquis se tienen por hermanos y salidos de Collaguata, cerro ya dicho, dicen que fundaron estos dos pueblos principales, el uno llamado Yanqui, donde estuvieron los mayores Señores, y el otro Lare, donde están los Señores que le siguen e son tíos e sobrinos; es este es el significado destes nombres.³⁹⁸

Ulloa n'apporte cependant aucune précision sur l'organisation hiérarchique et sociale du groupe Cabana, indiquant uniquement qu'ils occupaient un territoire appelé Cabanaconde, situé sur la partie basse de la vallée. Le climat tempéré et les terres fertiles occupées par les Cabanas leur permirent de développer une importante activité agricole basée sur la culture du maïs, du blé, de la quinoa et de l'orge, tandis que les Collaguas, installés sur les hauteurs de la vallée dont la terre « rasa, estéril y de pocas aguas » ne permettait que la culture des tubercules (pommes de terre, oca), se consacraient principalement à l'élevage des camélidés, disposant des vastes pâtures de la puna³⁹⁹. Les indiens des deux communautés s'échangeaient mutuellement leurs productions, les Collaguas fournissant de la viande et de la laine aux Cabanas, lesquels en retour les approvisionnaient en maïs et autres légumes.⁴⁰⁰

Concernant les traditions vestimentaires, Ulloa n'apporte malheureusement pas beaucoup d'indications sur le sujet; il précise uniquement que les Collaguas portaient « lo que llaman en su lengua chucos, a manera de sombreros altos sin falda ninguna »⁴⁰¹, se contentant d'indiquer que les indiens de la province Collagua utilisent les mêmes vêtements que dans le reste du Pérou, les ethnies se distinguant uniquement par leurs couvre-chefs : « El hábito y traje es manta y camiseta se traen generalmente en todo este reino, diferenciándose en la señal de la cabeza, y en la que traen se conocen los de cada nación, en el reino, que en sólo esto se diferencian unas provincias de otras »⁴⁰². Il n'apporte pas non plus de précisions au sujet des activités artisanales des deux communautés. On peut cependant imaginer que les Collaguas, en tant que peuple spécialisé dans l'élevage des camélidés et disposant donc des matières premières nécessaires à la confection de tissus, ont développé l'artisanat textile. D'ailleurs, les précisions de Ulloa concernant la manière dont les deux ethnies s'acquittaient de leurs impôts à l'époque coloniale nous confortent dans cette idée : il indique que « [los Collaguas] pagan

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 329.

³⁹⁹ *Ibidem*, pp. 328, 331.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 332.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 327.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 330.

sus tributos en plata, ganado y ropa [...], y los de Cavana los pagan en lo propio y en trigo y maíz »⁴⁰³.

Lorsque l'on dresse le bilan des données apportées par la relación de Ulloa au sujet des indiens de la province Collagua, on s'aperçoit que les autochtones de la vallée du Colca ont connu un autre épisode de domination qui n'a pas été mis en évidence par les vestiges archéologiques. Les informations de Ulloa concernant les indiens Collaguas et Cabanas indiquent que l'origine mythique des deux groupes est fondamentalement associée à un épisode migratoire : les deux ethnies sont arrivées dans la région montagneuse du Colca à une période ancienne, avant l'annexion de la région par les Incas, s'imposant sur la population locale. Ulloa mentionne d'ailleurs que certains villages isolés parlaient un dialecte différent de l'aymara et du quechua, indiquant probablement qu'il s'agissait de vestiges de noyaux ethniques de la population locale vaincue par les envahisseurs⁴⁰⁴. Si on ne possède pas de données suffisantes pour déterminer l'origine géographique des Cabanas, à l'inverse, le nom de la communauté Collagua, proche de celui du groupe ethnique "Colla" des hautes terres orientales du Pérou, et leur langue, l'aymara, constituent deux éléments qui relient la communauté Collagua à l'ethnie Colla de l'altiplano⁴⁰⁵. La migration à laquelle semblent être associés les Collaguas doit correspondre à l'arrivée d'un contingent de population Colla appartenant à la culture Tiwanaku, descendant du bassin du Titicaca au début de l'Horizon Moyen pour rejoindre les terres du littoral sud. Peuple hautement agricole, les habitants tiwanakenses profitaient du climat humide de la région pour développer une agriculture riche et variée, et disposaient de vastes étendues de pâtures dans l'altiplano leur permettant de développer un élevage de camélidés intensif. Mais les sécheresses prolongées, les périodes de gel et les pluies torrentielles ont été autant de facteurs qui poussèrent ce peuple à développer des stratégies de contrôle écologique à distance pour assurer leurs besoins alimentaires. Une partie de la population de Tiwanaku a donc quitté l'altiplano et investi les vallées chaudes des deux côtés de la cordillère -oriental et occidental- pour y établir des colonies agricoles; les premières implantations Tiwanaku à l'extérieur de l'altiplano, et notamment dans les Andes occidentales, datent du début de l'Horizon Moyen (VI^{ème} siècle)⁴⁰⁶, comme l'illustre le site de Omo près de Moquegua. L'arrivée des Collaguas dans la vallée du Colca correspond donc très

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 332.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 328.

⁴⁰⁵ Le nom générique *Colla* désigne un groupe ethnique de langue aymara qui occupe le bassin du lac Titicaca et l'altiplano bolivien. Dans les documents coloniaux, le terme Colla désigne l'ensemble des populations de l'ancien Collasuyu, c'est à dire le quart sud-est de l'empire inca, sans distinction d'ethnie ou de lieu.

⁴⁰⁶ A cette époque l'altiplano connaissait une sévère période de sécheresse. Augusto Cardona Rosas, *op.cit.*, p. 76.

probablement à une migration de tribus agricoles ou de pasteurs tiwanakenses qui se déplaçaient à la recherche de terres fertiles pour cultiver leurs plantes et faire paître leurs troupeaux. S'implantant principalement dans des zones proches du littoral comme l'indiquent les sites archéologiques mis en évidence (dans les environs des actuelles villes de Moquegua et de Arequipa), les migrants du Titicaca se sont certainement établis dans d'autres territoires pour exploiter toutes les ressources de la région. Etant traditionnellement des agriculteurs de l'altiplano, il est tout à fait envisageable qu'ils se soient naturellement installés dans les terres d'altitude du Colca, pour y élever leurs troupeaux comme ils savaient le faire depuis des siècles. Les vestiges archéologiques et les documents coloniaux permettent de démontrer que les hommes préhispaniques de la vallée du Colca s'inscrivent fondamentalement dans un développement culturel hérité de l'Horizon Moyen, lié à la domination Wari et à la migration tiwanakense.

Les fouilles menées depuis les années 1930 d'abord dans la région de Chuquibamba, puis plus tard sur le littoral et dans le Colca (dans les années 1980 et 2000) ont mis au jour de nombreux sites archéologiques présentant du matériel affilié à la culture Chuquibamba. Grâce à l'étude de ces pièces, plusieurs phases -correspondant aux différents stades de développement de la culture- ont été identifiées et ont permis de situer Chuquibamba dans la séquence culturelle de la région : elle se serait donc développée dès la fin de l'Horizon Moyen (avant le XI^{ème} siècle), avec la chute de l'empire Wari, et se serait maintenue jusqu'à l'Horizon Tardif (XVI^{ème} siècle), sous la domination inca. La découverte des sites où du matériel Chuquibamba a été retrouvé -céramiques et textiles- et leur situation géographique permettent également d'établir une carte approximative du rayonnement culturel de Chuquibamba. Bien que l'on ne puisse pas être sûrs que les pièces aient été produites sur le lieux de leur découverte, il est probable que la culture Chuquibamba se soit étendue des vallées basses du littoral centre et nord jusqu'aux vallées moyennes et hautes du département de Arequipa. Les différents épisodes d'annexion qu'à connus la région sud, à l'Horizon Moyen et Tardif, ont fondamentalement marqué les cultures régionales et notamment celle de Chuquibamba. Influencée par la culture Wari tant du point de vue de l'architecture, des infrastructures agricoles que de l'artisanat, la société Chuquibamba a également connu sous la domination inca des modifications dans sa structure interne (administration, exploitation agricole) ainsi qu'une évolution de ses productions artisanales. Les interactions régionales, par le principe de verticalité lié à l'exploitation des ressources alimentaires, ont de leur côté entraîné des influences interculturelles entre les sociétés locales. Les documents coloniaux montrent

d'ailleurs que la vallée Colca, territoire Chuquibamba à l'Intermédiaire Tardif, était occupée à la fin du XVI^{ème} siècle par deux communautés ethniques distinctes, issues probablement des invasions de l'Horizon Moyen (Wari et Tiwanaku). Les textes de l'époque coloniale, qu'il s'agisse de rapports d'inspection ou de chroniques, décrivent d'autre part la survivance de rites et de croyances locales -notamment le profond respect que les indiens avaient pour leur *huaca pacarisca* les volcans et les montagnes- malgré la conquête et ce, plus de deux siècles après l'arrivée des Espagnols dans la région. Une étude, qui a recueilli de nombreuses légendes dans la vallée du Colca, a d'ailleurs démontré que certaines croyances préhispaniques étaient toujours très présentes dans la région⁴⁰⁷.

⁴⁰⁷ Ricardo Valderrama Fernández, Carmen Escalante Gutiérrez, *La Doncella sacrificada, Mitos del Valle del Colca*, Edición bilingüe Quechua y Castellano, Universidad Nacional de San Agustín, Instituto Francés de Estudios Andinos, Arequipa, 1997.

Troisième partie

Analyse iconographique du corpus de travail :

textiles de style Chuquibamba et variantes stylistiques

La question du « style » a été fondamentale en archéologie et en histoire de l'art dans l'analyse, la classification et l'interprétation des artefacts et des œuvres du passé : à partir des similitudes et des différences entre certains objets appartenant à un même groupe (céramiques, textiles, tableaux, etc...) il est possible de constituer un ensemble d'objets semblables, qui partagent une série de traits récurrents et qui se différencient ainsi des autres groupes. Mais la notion de « style » constitue, depuis les années 1960 et dans le domaine de l'archéologie, un véritable sujet de débat, la remise en question de la définition et de l'usage du concept étant profondément liée à une rénovation de la recherche en archéologie et à l'émergence de la *Nouvelle Archéologie*⁴⁰⁸. Née sous l'impulsion du développement de l'anthropologie aux Etats-Unis, la Nouvelle Archéologie s'oppose fondamentalement, par ses perspectives de recherche et sa méthodologie, à l'archéologie dite « traditionnelle », qui s'applique à étudier la culture matérielle -les vestiges- pour diviser le passé en une suite de séquences et ainsi classer les sociétés humaines de manière diachronique. Si l'archéologie traditionnelle se rapproche de l'Histoire, cherchant à identifier et classer chronologiquement les grands dénouements du passé grâce aux vestiges, à l'inverse, la Nouvelle Archéologie, considérant les groupes humains comme des systèmes culturels subissant les influences de leur environnement, s'inscrit dans une perspective anthropologique et cherche à comprendre comment et pourquoi les grands changements surgissent, en s'intéressant particulièrement aux systèmes économiques, à la technologie, à l'organisation sociale, ou aux croyances⁴⁰⁹. En d'autres termes, l'archéologie traditionnelle n'aurait fait qu'identifier les sociétés du passé alors que la Nouvelle Archéologie chercherait avant tout à comprendre leur fonctionnement⁴¹⁰. Divergeant à la fois dans leurs objectifs et leurs méthodes de recherche, l'archéologie traditionnelle et la Nouvelle Archéologie vont naturellement s'opposer sur la définition et l'usage du concept de « style » : alors que la première utilise le style comme un instrument de classement des sociétés du passé, la seconde considère ses évolutions comme des indices apportant des informations sur les sociétés qui les ont produits. Le « style » constituait, avant les années 60, un outil de mesure qui permettait de définir les distributions spatiales et

⁴⁰⁸ Margaret W. Conkley, "Experimenting with style in archaeology : some historical and theoretical issues", *The Uses of Style in Archaeology*, Margaret W. Conkey, & Christine A. Hastorf eds., Cambridge, Cambridge University Press, 1990, Chapter 2, p. 5.

⁴⁰⁹ José Alcina Franch, *Arqueología antropológica*, Akal, Madrid, 1989, p. 132.

⁴¹⁰ Colin Renfrew, Paul Bahn, *Arqueología : teorías, métodos y práctica*, Akal, Madrid, 1993, p. 42.

Le développement de la recherche anthropologique a eu une grande influence sur les sciences humaines et particulièrement sur les disciplines de l'Histoire; parallèlement à la « rénovation » de la méthodologie et des perspectives de travail de l'archéologie, avec la naissance de la Nouvelle Archéologie, l'Histoire connaîtra également un grand tournant dans les années 60 (initié déjà dans les années 20-30), avec le développement de la Nouvelle Histoire, opposée à l'Histoire classique dite « événementielle ».

temporelles des différentes cultures : un ensemble d'objets présentant des attributs formels semblables caractérisait un groupe social ou ethnique (une culture), et l'archéologue, en identifiant les styles et en les attribuant à une culture déterminée, complétait la chronologie culturelle de l'espace géographique étudié⁴¹¹. Mais à partir des années 60, avec la naissance de la Nouvelle Archéologie, les chercheurs se sont intéressés aux différents aspects des sociétés, du point de vue social, économique, culturel, technologique, ou religieux, et s'efforcèrent donc de replacer les artefacts dans leur contexte culturel pour mieux comprendre le fonctionnement des sociétés qui les ont produits. Ils condamnèrent l'usage du « style » par l'archéologie traditionnelle, considérant qu'il ne peut pas être réduit à un simple outil de classement qui sépare les artefacts de leur passé et du contexte dans lequel ils furent produits⁴¹². Ils reprochèrent également à l'archéologie traditionnelle d'envisager le concept de style sous une acceptation restreinte qui ne laisse pas de place aux variations stylistiques, c'est-à-dire aux interférences, aux emprunts et aux réadaptations des modèles esthétiques, écartant par conséquent les éventuelles informations sur les interactions entre les différentes sociétés⁴¹³.

Le concept de style s'est donc « élargi » depuis le développement de la Nouvelle Archéologie; si l'identification d'un style reste toujours la meilleure façon d'associer des productions artisanales à des cultures du passé⁴¹⁴, les classifications sont aujourd'hui moins restrictives et intègrent les éventuelles variations stylistiques -emprunts, influences, évolutions- qui, témoignant des interférences entre les sociétés, relie fondamentalement le style à un cadre de référence : le contexte culturel. Avec la Nouvelle Archéologie, l'étude des artefacts ne consiste plus à considérer le style comme l'expression matérielle d'une culture qui s'est développée à un moment M et dans un espace E; elle cherche aussi à comprendre les objets et à les replacer -les « recontextualiser »- dans les conditions dans lesquelles ils ont été produits, tant du point de vue économique, que social, politique, religieux ou technique.

⁴¹¹ María Andrea Runcio, *op. cit.*, "El estilo en Arqueología : diferentes enfoques y perspectivas", en *Espacios de crítica y producción*, Publicación de la Universidad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, N° 36, Noviembre 2007, pp. 18-28, p. 19.

⁴¹² Margaret W. Conkey & Christine A. Hastorf, " Introduction", *The Uses of Style in Archaeology*, Margaret W. Conkey, & Christine A. Hastorf eds., Cambridge, Cambridge University Press, 1990, Chapter 1, pp. 2-3.

⁴¹³ María Andrea Runcio, *op. cit.*, p. 20.

⁴¹⁴ Le style désigne alors les caractéristiques formelles de pièces semblables appartenant à un même groupe, et renvoie à une manifestation culturelle donnée, occupant une place précise dans l'espace et dans le temps.

Troisième partie

Chapitre 1.

Constitution du corpus et méthodologie

1.1. Présentation du corpus de travail

1.1.1. Origine du corpus de travail

Le corpus de travail que nous nous proposons d'étudier se compose de soixante-huit textiles appartenant à différentes collections de musées internationaux (Amérique : Etats-Unis, Pérou; Europe : Angleterre, France) :

- California Academy of Sciences, San Francisco
- Textile Museum, Washington
- The Pennsylvania University Museum, Philadelphia
- Los Angeles County Museum of Arts, Los Angeles
- Art Institute of Chicago, Chicago
- Peabody Museum, Cambridge
- Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima
- Museo de la Universidad de San Agustín, Arequipa
- British Museum, London
- Musée du Quai Branly, Paris⁴¹⁵.

Si la plupart des pièces ont été étudiées grâce aux photos détaillées des catalogues en ligne des musées (textiles 19 à 68), l'analyse de certains textiles a été réalisée à partir des photos publiées par Ann Rowe dans son article de 1992, consacré aux textiles de la côte sud du Pérou⁴¹⁶ (textile 12 à 18). Une partie du corpus a cependant fait l'objet d'une observation directe sur le lieu de leur conservation (Museo de la UNSA, textiles 1 à 11), nous permettant d'apprécier par nous-mêmes l'aspect des pièces, telle que la luminosité des couleurs ou la qualité de la facture.

⁴¹⁵ La liste des textiles, avec leur numéro d'inventaire, leur lieu de conservation et les références de leur accès en ligne est disponible en annexe (annexe 54).

⁴¹⁶ Ann Rowe, "Provincial Inca Tunics of the South Coast of Peru", *op. cit.*

Les informations dont nous disposons au sujet des textiles de notre corpus (dimensions, techniques de tissage, provenance) sont issues des fiches techniques des catalogues en ligne, des indications apportées lors de leur publication ou de la consultation du livre d'inventaire du musée dans lequel ils sont conservés.

1.1.2. Critères de sélection des pièces

Les textiles composant le corpus de travail ont été sélectionnés à partir d'un critère stylistique, tel que nous l'avons défini plus haut. Ayant choisi de centrer notre étude sur le style Chuquibamba, nous avons recherché les pièces présentant une ou plusieurs caractéristiques iconographiques énoncées par Mary Frame dans sa proposition de définition du style⁴¹⁷ : la structure iconographique des textiles, c'est-à-dire l'agencement des différents éléments iconographiques, la gamme chromatique -les différentes couleurs et leurs combinaisons- et bien sûr, les motifs, en nous focalisant particulièrement sur l'étoile à huit branches, considérée par certains spécialistes comme un élément caractéristique du style Chuquibamba⁴¹⁸. Les textiles sélectionnés ne répondent pas tous aux trois catégories en même temps (structure, couleurs, motifs) et sont parfois esthétiquement très différents du « modèle » Chuquibamba décrit par Mary Frame; ils constituent donc un corpus varié qui nous permettra peut être d'identifier différentes évolutions du style Chuquibamba. Nous n'avons volontairement pas exclu de notre sélection les textiles incomplets et les petits fragments, pour deux raisons : aussi petites soient-elles, les pièces incomplètes peuvent présenter des éléments particuliers non identifiés par Mary Frame, et ainsi proposer des informations précieuses pour l'étude du style Chuquibamba; d'autre part, il existe proportionnellement beaucoup plus de fragments que de pièces complètes qui nous sont parvenus -les tissus ayant subi les dommages du temps (altération des matières organiques) ou des pilleurs de tombes-, et choisir de ne retenir que des textiles complets aurait considérablement restreint le corpus.

⁴¹⁷ Les caractéristiques proposées par Mary Frame sont regroupées dans les catégories "design format", "color" et "imagery". 1999, *op. cit.*, p. 7-13.

⁴¹⁸ Mary Frame, 1999, *op. cit.*, p.3.

Eloy Linares Málaga, "La estrella de ocho puntas en la arqueología del área meridional andina", *Amerikanistische Studien/Estudios Americanistas*.

Roswith Hartmann & Udo Oberem Herausgeber Editores, Haus Völker und Kulturen, Bonn, 1979, pp. 16-23, p. 16.

Máximo Neira Avendaño, "Arequipa prehispánica", *op. cit.*, p. 137.

Enfin, malgré l'amplitude de notre corpus, l'étude que nous proposons ici est certainement loin d'être exhaustive, et demande à être réactualisée par les recherches futures concernant le style textile Chuquibamba.

1.1.3. Quelques remarques sur le corpus

Les photos des catalogues en ligne sont en majorité de bonne qualité et permettent une analyse détaillée des pièces, disposant souvent d'une fonction « zoom » qui permet d'agrandir le cliché et d'observer de près les détails. A l'inverse, nous avons rencontré quelques difficultés concernant les textiles publiés par Ann Rowe, dans la mesure où les photos proposées en noir et blanc ne permettent pas d'identifier les couleurs d'origine des textiles.

Concernant les pièces qui ont été étudiées sur le lieu de leur conservation (Museo de la UNSA), nous avons été confrontée à un autre problème, concernant cette fois-ci la conservation des textiles. Si certaines pièces du corpus font partie de l'exposition actuelle du musée et sont montées sur un châssis de bois recouvert d'une toile de coton vierge⁴¹⁹, d'autres proviennent des laboratoires textiles du musée; les premières ont subi un nettoyage profond et ont fait l'objet d'une restauration partielle, tandis que les autres n'ont pour la majorité jamais été exposées ni nettoyées, et sont conservées dans le même état dans lequel elles se trouvaient au moment où elles ont été extraites de leur site d'origine : elles sont froissées, recouvertes de résidus terreux, et selon les conditions de conservations *in situ*, plus ou moins détériorées. Pour pouvoir être étudiées, certaines d'entre elles, qui s'étaient rigidifiées et avaient perdu leurs couleurs, ont dû recevoir un traitement particulier pour les débarrasser de leurs impuretés et leur rendre leur souplesse⁴²⁰. Malgré cela, quelques textiles n'ont pas retrouvé leur état d'origine, et l'identification de certains éléments (notamment les motifs et les couleurs) n'a pas toujours été possible.

⁴¹⁹ Les textiles sont fixés sur une toile de coton après avoir été nettoyés, consolidés et cousus sur une toile de *crepelina* (tulle de soie très serré et fin) en points de bâtis pour ne pas détériorer la pièce textile.

⁴²⁰ Cette méthode consiste à humidifier les textiles en les plaçant au-dessus d'un bain d'eau distillée pendant plusieurs jours, de façon à ce qu'ils retrouvent un taux d'humidité suffisant pour pouvoir les aplatir grâce à une plaque de verre et ensuite les étendre, maintenus à l'aide d'épingles végétales (bambou). Il n'est pas possible de les baigner directement dans une solution liquide, sans quoi les pigments naturels se dissoudraient et dégorgeraient sur l'ensemble du tissu.

1.2. Méthodologie de l'analyse

1.2.1. Construction du dispositif d'analyse iconographique

L'analyse iconographique consiste à décomposer et identifier les différents éléments qui composent le décor d'une production artisanale ou d'une œuvre d'art, et s'intéresse à l'aspect esthétique et aux procédés artistiques mis en œuvre pour recouvrir l'espace iconographique disponible. C'est pourquoi les méthodologies qui ont traditionnellement été utilisées dans les travaux consacrés à l'étude iconographique des productions des sociétés préhispaniques reposent fondamentalement sur les méthodes d'analyse développées par les historiens de l'art, particulièrement les travaux d'Erwin Panofsky. Différenciant l'iconologie (l'interprétation des thèmes graphiques, évoquant des référents culturels et symboliques) de l'iconographie (la description et l'identification de ces mêmes thèmes), il propose dans *Essais d'iconologie* (1967) une démarche descriptive et interprétative qui distingue trois étapes d'analyse : le niveau pré-iconographique, qui consiste à décrire les différents éléments qui composent l'œuvre; le niveau iconographique, qui identifie les combinaisons d'éléments qui renvoient à des « images », c'est-à-dire des référents culturels et des thèmes conventionnalisés dans la communauté; et le niveau iconologique, qui cherche à déterminer la valeur symbolique et culturelle des « images » pour replacer l'œuvre dans son contexte social⁴²¹. Cependant, la méthodologie qu'il propose, aussi efficace soit-elle pour les œuvres occidentales appartenant à des sociétés dont on a pu reconstruire le cadre social grâce aux documents écrits, n'est pas applicable à toutes les œuvres, et notamment aux matériels préhispaniques qui proviennent de contextes non documentés (c'est-à-dire sans écriture). Il a donc fallu mettre au point de nouvelles stratégies pour analyser les productions des sociétés qui n'ont pas laissé de traces écrites parallèles.

Helena Horta Tricallotis propose, dans un manuel destiné aux professionnels de la gestion et de l'étude des biens patrimoniaux préhispaniques, une méthodologie d'analyse iconographique adaptée aux objets archéologiques latino-américains, éloignée des critères traditionnellement appliqués aux œuvres d'art européennes⁴²². Si elle emprunte à Panofsky les trois niveaux d'analyse, elle réadapte cependant la terminologie et les différents axes d'étude. Dans le niveau pré-iconographique, elle s'intéresse à l'identification des motifs et à leur

⁴²¹ Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie, thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967. chapitre "Introduction", pp. 21-31.

⁴²² Helena Horta Tricallotis, "Iconografía en objetos prehispánicos", *Manual de registro y documentación de bienes culturales*, Lina Nagel Vega (Editora), DIBAM GETTY, Chile, 2008, pp. 100-103. Disponible en ligne : http://www.aatespanol.cl/taa/publico/ftp/archivo/MANUAL_WEB.pdf (consulté le 19/10/2011).

description formelle (éléments figuratifs ou non, anthropomorphes, zoomorphes, ou géométriques), ainsi qu'aux représentations « récurrentes » ou « exclusives ». Le niveau iconographique s'attache à décomposer les motifs pour arriver aux « unités visuelles basiques » et ainsi identifier les motifs principaux, leurs attributs « connotatifs » (les éléments constants du motif principal), et les motifs secondaires; c'est également l'étape où l'on observe « la dynamique intra-image », c'est-à-dire les relations entre les différents motifs : les attributs partagés par les motifs principaux et les motifs secondaires, les attributs exclusifs des motifs principaux (possédant de ce fait un caractère connotatif intrinsèque), et les associations stables d'un attribut déterminé avec un motif spécifique. Ces deux premiers niveaux d'analyse permettent d'accéder à l'interprétation iconologique qui tente de comprendre la valeur symbolique des images et replace l'œuvre dans son contexte idéologique.

De son côté, Anita Cook⁴²³ distingue deux orientations possibles dans l'analyse des représentations graphiques des matériels préhispaniques : l'analyse « stylistique » et l'analyse « iconographique ». La première consiste à décrire et identifier les caractéristiques des motifs et des éléments iconographiques d'un ensemble de pièces appartenant à un même groupe (un corpus de pièces) qui, possédant une « signification temporelle », peuvent être associés à un style précis correspondant à une manifestation culturelle déterminée; cette première étape correspond, selon elle, à une « analyse chronologique »⁴²⁴ qui apporte des informations sur les variations des motifs à l'intérieur du corpus, permettant d'identifier les motifs anciens qui ont une continuité historique et ainsi d'affiner la séquence stylistique. La seconde analyse, qu'elle appelle « analyse synchronique du répertoire symbolique »⁴²⁵, cherche à mettre en évidence les éléments constants et récurrents « les configurations de figures » ou les « thèmes »⁴²⁶ pour tenter de comprendre la signification intrinsèque des motifs et proposer une interprétation de leur contenu symbolique.

Profondément inscrites dans les perspectives de recherche de la Nouvelle Archéologie qui cherche à découvrir et reconstruire l'environnement idéologique des sociétés préhispaniques, ces deux méthodologies proposent des approches fondamentales qui ont servi de référence pour notre analyse iconographique. En empruntant à Helena Horta Tricallotis sa méthodologie taxinomique, nous nous sommes appliquée à identifier les différents éléments

⁴²³ Anita Cook, *Wari y Tiwanaku : entre el estilo y la imagen*, op. cit., Capítulo V, " El diseño y la imagen", p. 163-174.

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 170.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 170.

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 167.

qui composent l'iconographie des textiles de notre étude à partir de critères précis que nous avons choisis selon leur pertinence dans notre corpus : comme l'indique Anita Cook, le choix des « unités d'analyse » est profondément conditionné par le matériel analysé⁴²⁷ et ne peut pas faire l'objet d'une systématisation. Ces unités d'analyse concernent les différents « niveaux » de l'iconographie : les motifs (leur type et leur construction), les compositions (le mode d'insertion des motifs), les structures (les différents modèles qui ordonnent l'espace iconographique), les jeux de couleurs (motifs et structures) et la technique (les techniques de tissage utilisées). Cette première étape de travail nous permettra d'étudier les différentes variations de l'iconographie des textiles de notre corpus telles que l'envisage Anita Cook dans son analyse chronologique.

Niveaux de l'iconographie	Unités d'analyse
Motifs	- anthropomorphes - zoomorphes - géométriques
Composition	- vignettes - unités iconographiques
Structures	- schémas de distribution - zone iconographique principale - zone iconographique secondaire
Jeux de couleurs	- combinaisons de couleurs des arrière-fonds - combinaisons de couleurs des motifs - combinaisons de couleurs des languettes
Techniques	- <i>tapiz</i> , insertion de trame supplémentaire, reps à trame apparente, reps à chaîne apparente, insertion de chaîne supplémentaire, tissu double

Les différentes unités d'analyse correspondant aux différents niveaux de l'iconographie dans notre corpus de travail.

Il est très difficile de traduire les éléments du « discours iconographique » des textiles en des termes « linguistiques » simples et évocateurs, illustrant les différentes composantes de la structure iconographique des pièces. Pour désigner au mieux les caractéristiques relevées, la terminologie utilisée se compose de termes choisis à la fois pour leur capacité évocatrice et leur correspondance avec la structure globale ou unitaire des pièces, mais également pour leur aspect générique qui permet de décrire toutes les pièces du corpus, bien qu'elles présentent des caractéristiques parfois très différentes. Certains termes -ou formulations- qui peuvent paraître à première vue vagues ou abstraits (ce pourquoi ils ont été choisis, c'est-à-dire leur

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 174.

aspect générique) doivent donc être explicités, car intervenant de manière récurrente dans l'analyse :

Espace iconographique : surface globale de la pièce présentant une ou plusieurs zones iconographiques.

Zone iconographique : groupe d'éléments iconographiques (principalement des motifs) suivant une organisation spatiale particulière formant des groupes, se détachant sur un arrière-fond de couleur différente du reste de la pièce, ou étant séparés par un ensemble de lignes polychromes.

Zone iconographique principale : lorsque la pièce présente deux types d'organisation de l'espace iconographique, groupe(s) d'éléments qui occupe le plus de surface.

Zone iconographique secondaire : lorsque la pièce présente deux types d'organisation de l'espace, groupe(s) d'éléments qui occupe le moins de surface (exemple : bande intermédiaire de vignette ou bandes terminale de motifs).

Unité iconographique : forme rectangulaire ou carrée à l'intérieur de laquelle apparaît un ou plusieurs motifs.

Languettes : petites formes rectangulaires accolées à certaines unités iconographiques, sur les parties supérieure et inférieure.

Arrière-fond : rectangle bicolore qui constitue l'arrière-fond des unités iconographiques.

Vignette : ensemble composé d'un arrière-fond, d'une unité iconographique présentant un ou plusieurs motifs, et de languettes.

Schéma de distribution : modèle selon lequel les unités iconographiques, les vignettes, les frises ou les bandes de motifs se distribuent dans l'espace iconographique.

Combinaison de couleurs pour les arrière-fonds : modèle selon lequel les couleurs des arrière-fonds bicolores des unités iconographiques se répètent. Les arrière-fonds sont divisés horizontalement, chaque partie étant exprimée par une couleur; les couleurs alternent ou changent à chaque vignette (partie supérieure, partie inférieure) et forment des modèles précis selon le nombre de couleurs utilisées.

Combinaison de couleurs pour les languettes : modèle selon lequel les couleurs des languettes accolées aux unités iconographiques se répètent. Les couleurs des languettes alternent ou se répètent à chaque vignette, formant des modèles précis selon le nombre de couleurs utilisées.

Combinaison de couleurs pour les motifs : couleurs des différents éléments d'un motif, en général le corps du motif, le centre et l'arrière-fond⁴²⁸.

⁴²⁸ Ces désignations sont également regroupées et définies dans le glossaire situé en annexe.

Chaque textile a fait l'objet d'une observation rigoureuse apportant des données qui ont été reportées dans des fiches analytiques, consignnant à la fois les informations relatives à la conservation de la pièce (lieu de conservation, numéro d'inventaire, origine contextuelle de la pièce lorsqu'elle est connue), les caractéristiques formelles (fragment/pièce complète; dimensions; couleurs; technique de tissage; fonction; attributs éventuels : pompons, franges, coutures; particularités éventuelles : transformation, restauration), et les caractéristiques iconographiques qui concernent les différentes unités d'analyses précédemment mentionnées.

1.2.2. Etude comparative

Le croisement des informations recueillies dans les fiches analytiques permet de réunir dans une notice récapitulative les différents éléments iconographiques qui composent les textiles, constituant ainsi une base de données qui reprend toutes les informations collectées. Cet inventaire des différentes « déclinaisons » des éléments, correspondant aux divers niveaux de l'iconographie (motifs, composition et structure, jeux de couleurs, techniques de tissage), constituera la base de l'étude comparative qui suivra, dans laquelle nous nous intéresserons aux correspondances et aux dissemblances entre notre base de données et la nomenclature proposée par Mary Frame concernant le style Chuquibamba, ainsi qu'entre nos corpus respectifs. L'article de Mary Frame publié en 1999, dans lequel elle présente un inventaire de tous les éléments iconographiques et techniques qui construisent, selon elle, le style Chuquibamba, représente à ce jour la seule étude stylistique des textiles Chuquibamba⁴²⁹, aucune autre définition du style n'ayant pour le moment été proposée : il constitue donc l'unique référence à partir de laquelle il est possible de mener une étude comparative.

L'objectif de cette analyse comparative est double : elle vise d'une part à affiner la définition du style Chuquibamba proposée par Mary Frame en confrontant les deux bases de données pour tenter de relever des éléments qui n'auraient pas été mis en évidence par l'auteur, permettant ainsi de définir les critères d'identification du style et de déterminer quels sont les textiles de notre corpus qui doivent y être associés; le second objet de l'analyse cherchera à identifier la filiation stylistique des autres pièces du corpus et la relation qu'elles

⁴²⁹ Mary Frame, "Chuquibamba : a highland textile style", *op. cit.* L'ouvrage qu'elle publie en 1997, également consacré aux textiles Chuquibamba (*Textiles Chuquibamba, 1000-1475 d.c., op. cit.*), détaille également les caractéristiques stylistiques des textiles Chuquibamba, mais n'est pas aussi détaillé.

entretiennent avec le style Chuquibamba, pour tenter de mettre en évidence de nouvelles données, notamment concernant l'évolution du style Chuquibamba.

Troisième partie

Chapitre 2.

Analyse iconographique

2.1. Analyse iconographique du corpus de travail

La description du corpus de travail et l'analyse iconographique sont situées dans le troisième volume intitulé « Analyse iconographique du corpus de travail », qui regroupe les fiches analytiques de tous les textiles du corpus.

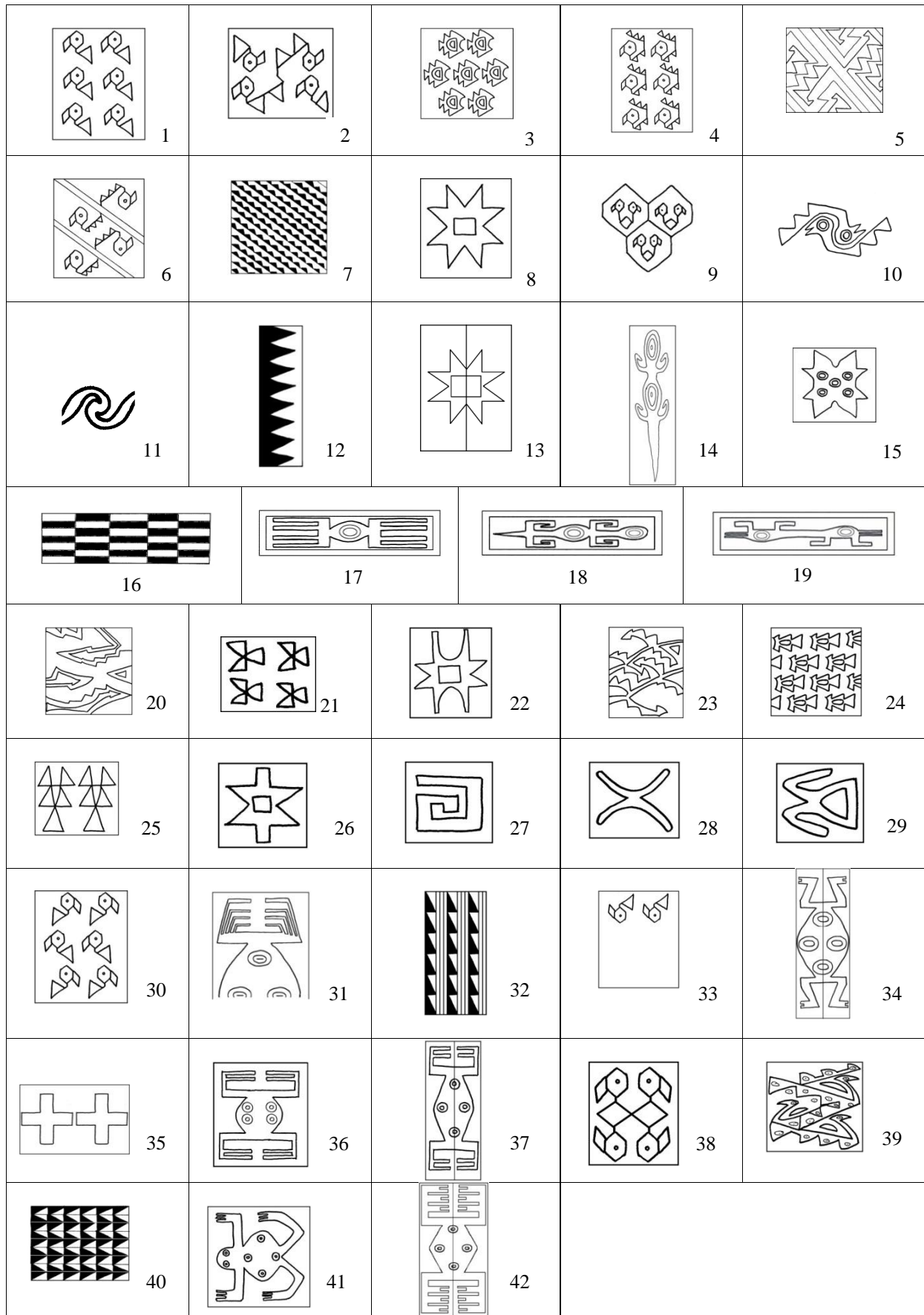
2.2. Base de données issue de l'analyse iconographique

Le corpus de travail, dense et hétérogène -aucune pièce n'étant exactement semblable à une autre, chacune présentant des caractéristiques propres-, propose une grande diversité d'éléments correspondant aux différents « niveaux » de l'iconographie : motifs, composition et structure de l'espace iconographique, couleurs, techniques. Le croisement des informations recueillies dans les fiches analytiques permet de réunir dans une notice récapitulative -sorte de grille synoptique- les différents éléments qui composent les textiles, et de constituer ainsi une base de données à partir de laquelle l'étude comparative pourra être menée⁴³⁰.

2.2.1. Motifs

Sur les 68 pièces du corpus, nous recensons quarante-deux motifs, qui apparaissent de manière plus ou moins récurrente. Il s'agit de motifs géométriques, zoomorphes ou anthropozoomorphes. Le tableau suivant réunit les motifs recensés.

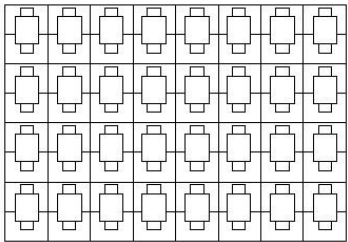
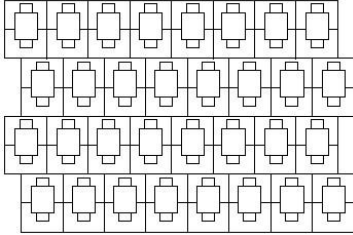
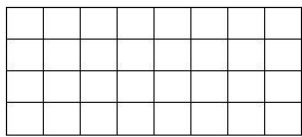
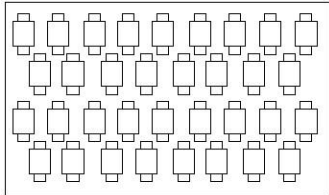
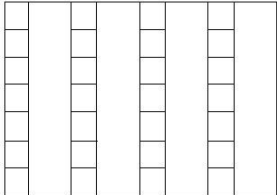

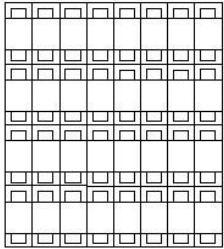
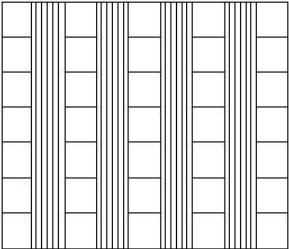
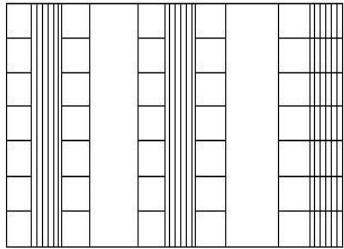
⁴³⁰ La notice récapitulative est disponible à la fin du troisième volume, pp. 179-193.



Les quarante-deux motifs recensés dans le corpus de travail.

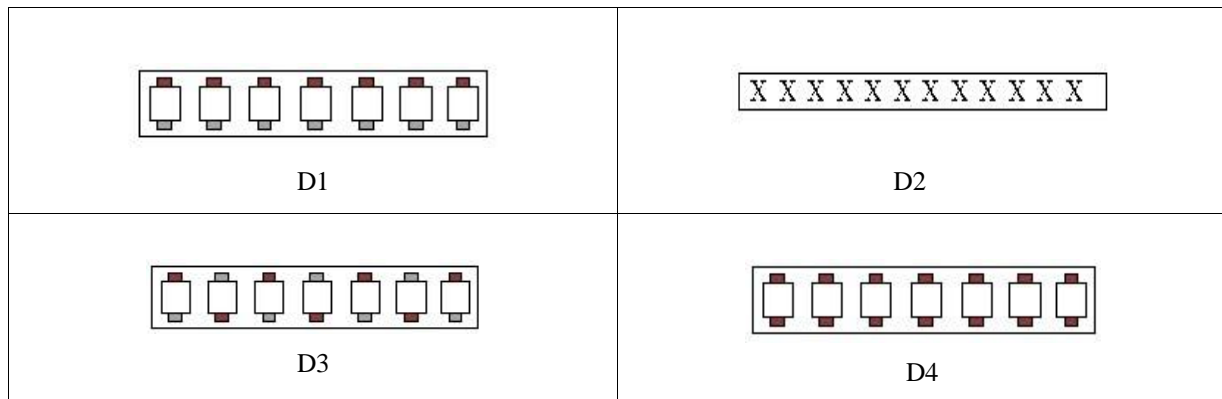
2.2.2. Schémas de distribution

Les différents modèles de distribution des unités iconographiques, des vignettes, ou des bandes de motifs dans l'espace iconographique sont recensés sous la désignation « schéma de distribution ». Le corpus compte neuf modèles de schéma de distributions (A1 à A9) : vignettes en parfait alignement (A1), vignettes alignées en décalage (A2), unités iconographiques juxtaposées sans arrière-fond (A3), unités iconographiques en décalage sur un arrière-fond uni (A4), unités iconographiques séparées par des bandes unies (A5), unités iconographiques distribuées sur une seule ligne et insérées sur un arrière-fond uni (A6), unités iconographique aussi larges que les vignettes, ne laissant d'espace pour les arrière-fonds qu'autour des languettes (A7), unités iconographiques séparées par des lignes polychromes (A8), unités iconographiques séparées par des bandes unies et des lignes polychromes (A9). Les schémas sont représentés dans le tableau ci-dessous :

 <p style="text-align: center;">A1</p>	 <p style="text-align: center;">A2</p>	 <p style="text-align: center;">A3</p>
 <p style="text-align: center;">A4</p>	 <p style="text-align: center;">A5</p>	 <p style="text-align: center;">A6</p>
 <p style="text-align: center;">A7</p>	 <p style="text-align: center;">A8</p>	 <p style="text-align: center;">A9</p>

Les neuf schémas de distribution des zones iconographiques principales recensés dans le corpus de travail.

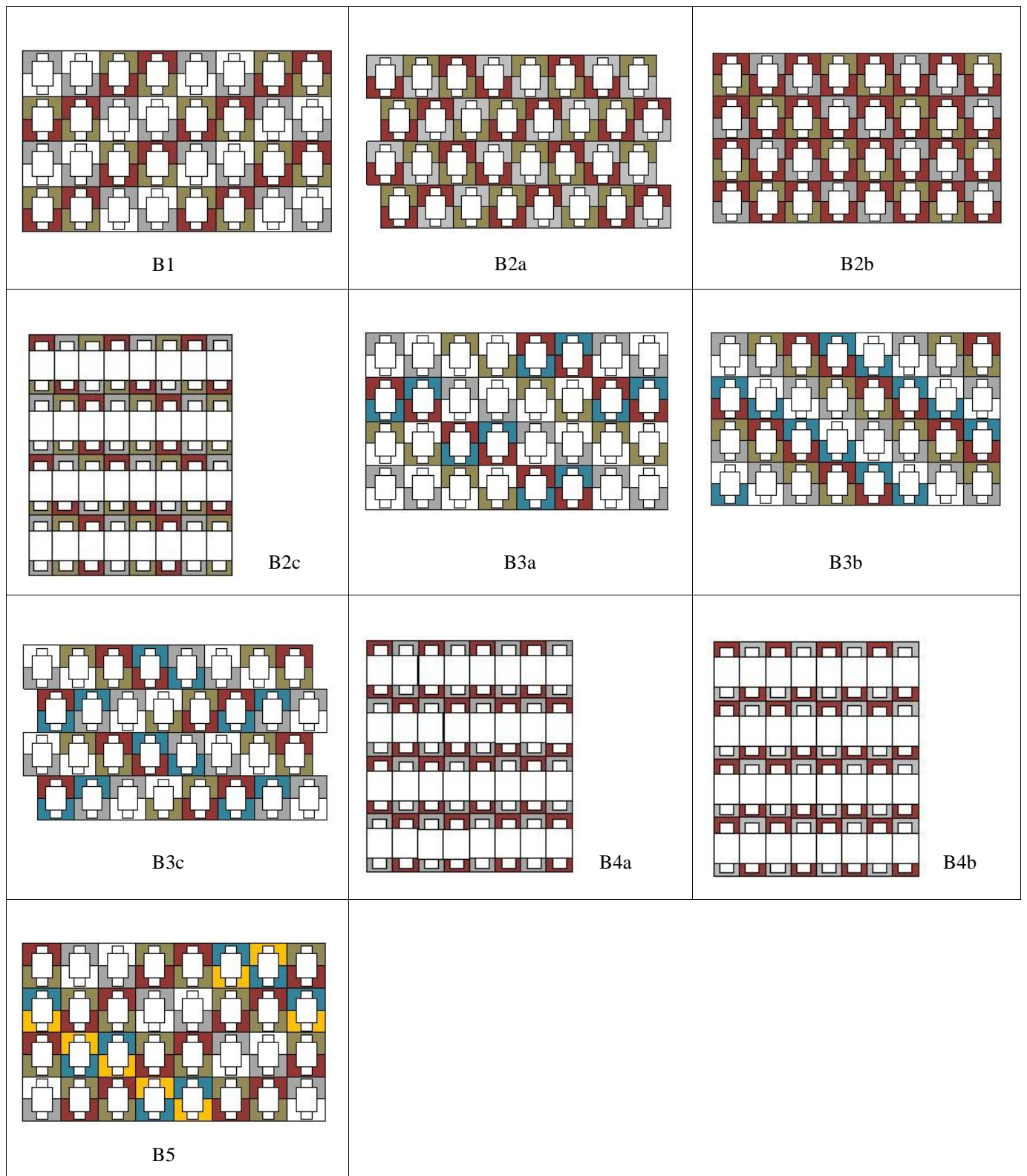
Parmi les schémas de distribution, il faut également intégrer les zones iconographiques secondaires (bandes de vignettes intermédiaires ou bandes terminales de motifs) qui, bien que n'occupant pas la totalité de l'espace iconographique, proposent des modèles de distribution (vignettes ou unités iconographiques) ainsi que des combinaisons de couleurs (languettes) tout à fait particuliers (D1 à D4).



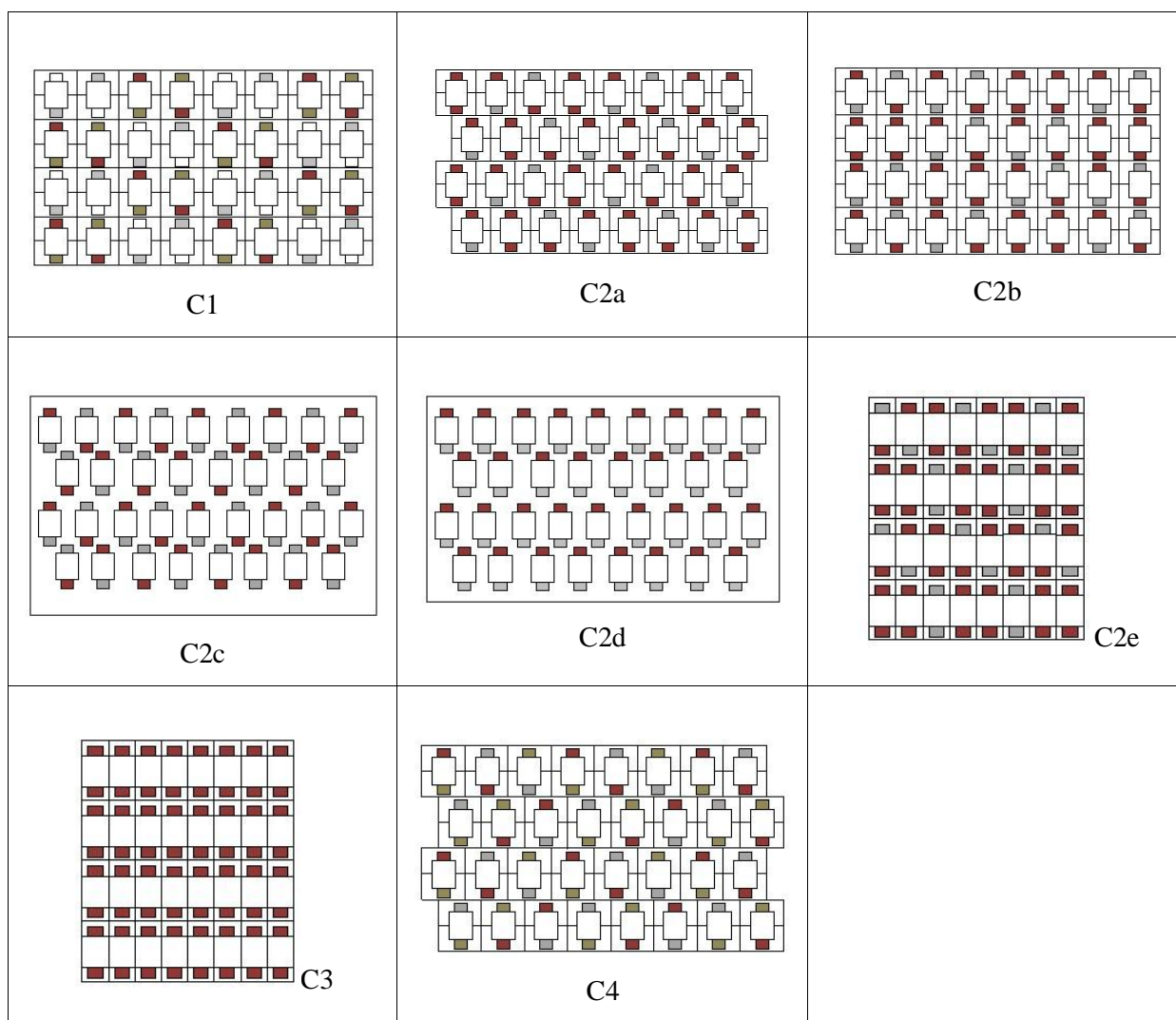
Les quatre schémas de distribution des zones iconographiques secondaires.

2.2.3. Combinaisons de couleurs

Les combinaisons de couleurs renvoient à la fois aux arrière-fonds, aux languettes et aux motifs, et désignent la répartition -ou répétition- des couleurs selon un rythme régulier. Ainsi, les arrière-fonds empruntent neuf combinaisons de couleurs différentes, variant de deux à six couleurs, et qui se succèdent ou changent d'une vignette à une autre, pour former un modèle régulier (B1-5); et les languettes suivent huit combinaisons de couleurs, de une à quatre couleurs (C1-3). Une grande proportion de motifs répond également au principe de combinaisons de couleurs (en général trois couleurs, respectivement pour le corpus du motif, le centre et l'arrière-fond) : nous recensons dix-sept motifs présentant des combinaisons différentes, et jusqu'à vingt-trois combinaisons pour un même motif (8).



Les dix modèles de combinaison de couleurs des arrière-fonds.



Les huit modèles de combinaison de couleurs pour les languettes.

Modèles de combinaisons de couleurs pour les motifs	
8a	branches rouges, centre et arrière-fond bleus
8b	branches bleues, centre et arrière-fond rouges
8c	branches rouges, centre vert, arrière-fond jaune
8d	branches rouges, centre jaune, arrière-fond vert
8e	branches blanches, centre rouge, arrière-fond bleu
8f	branches blanches, centre et arrière-fond bleu
8g	branches rouges, centre et arrière-fond jaune
8h	branches oranges, centre et fond vert
8i	branches blanches, centre vert et fond bordeaux
8j	branches bordeaux, centre blanc et fond vert
8k	branches vertes, centre bordeaux et fond jaune
8l	branches rouges, centre bleu, arrière-fond jaune
8m	branches rouges, centre bleu et arrière-fond vert
8n	branches blanches, centre et arrière-fond marron clair
8o	branches bleues, centre et arrière-fond marron clair
8p	branches bleues, centre et arrière-fond blanc
8q	branches jaunes, centre bleu, fond rouge
8r	branches blanches, centre rouge, fond violet
8s	branches jaunes, centre vert, fond rouge
8t	branches jaunes, centre et fond rouge
8u	branches vertes, centre jaune et arrière-fond rouge
8v	branches vertes, centre et arrière-fond marron clair
8w	branches blanches, centre marron clair et arrière-fond marron foncé
13a	partie droite blanche, se détachant sur un fond bleu; partie de gauche bleue, se détachant sur un fond marron clair; centre marron clair et bleu
13b	partie de droite marron clair, se détachant sur un arrière-fond bleu; partie gauche bleue se détachant sur un arrière-fond blanc; centre blanc et bleu
13c	partie de droite marron clair se détachant sur un arrière-fond bleu, partie de gauche bleue se détachant sur un arrière-fond blanc, centre blanc et bleu
13d	branches bleues, centre blanc, arrière-fond blanc et marron clair
13e	partie de droite blanche se détachant sur un arrière-fond bleu, partie de gauche marron clair se détachant sur un arrière-fond bleu, centre bleu
13f	branches bleues, centre bleu et marron, arrière-fond bleu et marron
13g	partie de droite bleue se détachant sur un arrière-fond marron clair, partie de gauche bordeaux se détachant sur un arrière-fond blanc, centre blanc et marron clair
13h	partie de droite marron clair se détachant sur un arrière-fond bleu, partie de gauche blanche se

	détachant sur un arrière-fond bordeaux, centre bordeaux et bleu
13i	partie de droite bordeaux se détachant sur un arrière-fond bleu, partie de gauche bleue détachant sur un arrière-fond blanc, centre bleu et blanc
13j	partie de droite bleue se détachant sur un arrière-fond bordeaux, partie de gauche blanches se détachant sur un arrière-fond bleu, centre bleu et bordeaux
13k	partie de droite bleue se détachant sur un arrière-fond marron clair, partie de gauche blanches se détachant sur un arrière-fond bleu, centre blanc et marron
13l	partie de droite bleue se détachant sur un arrière-fond blanc, partie de gauche marron se détachant sur un arrière-fond bleu, centre bleu et blanc
14a	motif bleu, arrière-fond marron clair
14b	motif marron clair, arrière-fond bleu
14c	motif blanc, arrière-fond bleu
14d	motif bleu, arrière-fond blanc
15a	branches inférieures et supérieures bleues, corps et branches latérales bordeaux, cercles intérieurs blancs, arrière-fond blanc
15b	branches et corps blanc, cercles intérieurs bordeaux, arrière-fond bleu pour les parties supérieure et inférieure et bordeaux pour la partie centrale
15c	branches bleues, centre et arrière-fond marron
15d	branches bleues, centre et arrière-fond blanc
15e	branches marron, centre et arrière-fond bleu
15f	branches blanches, centre et arrière-fond bleu
15g	branches blanches, cercles intérieurs rouge, arrière-fond bleu
15h	branches vertes, cercles intérieurs bleus, arrière-fond rouge
16a	damier bleu et blanc se détachant sur arrière-fond bleu
16b	damier rouge et jaune se détachant sur un arrière-fond jaune
17a	corps du motif blanc, centre extérieur rouge, centre intérieur jaune, arrière-fond bleu
17b	corps du motif rouge, centre extérieur bleu, centre intérieur jaune, arrière-fond bleu
18a	corps du motif blanc, centre extérieur rouge, centre intérieur jaune, arrière-fond bleu
18b	corps du motif rouge, centre extérieur bleu, centre intérieur jaune, arrière-fond bleu
19a	corps du motif blanc, centre extérieur rouge, centre intérieur jaune, arrière-fond bleu
19b	corps du motif rouge, centre extérieur bleu, centre intérieur jaune, arrière-fond bleu
22a	branches rouges, centre vert, arrière-fond jaune
22b	branches jaunes, centre bleu, arrière-fond rouge

22c	branches bleues, centre rouge, arrière-fond jaune
22d	branches rouges, centre jaune, arrière-fond bleu
26a	branches blanches, centre orange, fond bordeaux
26b	branches bordeaux, centre orange, fond orange
26c	branches orange, centre bordeaux, fond marron
26d	branches blanches, centre bleu, fond bordeaux
26e	branches oranges, centre bordeaux, fond bleu
26f	branches vertes, centre blanc, fond orange
26g	branches bleues, centre blanc, fond orange
26h	branches blanches, centre marron, fond bordeaux
26i	branches bordeaux, centre marron, fond orange
26j	branches blanches, centre bordeaux, fond bleu
26k	branches blanches, centre bleu, fond bordeaux
26l	branches blanches, centre bordeaux, fond marron
26m	branches blanches centre bordeaux, fond orange
26n	branches blanches, centre bordeaux, fond bordeaux
26o	branches bordeaux, centre vert, fond orange
26p	branches bleues, centre bordeaux, fond orange
28a	motif blanc, arrière-fond bleu
28b	motif marron, arrière-fond blanc
29a	motif blanc, centre bleu, fond bordeaux
29b	motif blanc, centre orange, fond bleu
29c	motif blanc, centre bleu, arrière-fond bordeaux
34a	partie de droite bleue se détachant sur un arrière-fond marron, partie de gauche blanche se détachant sur un arrière-fond
34b	motif blanc sur arrière-fond bleu
34c	motif bleu sur arrière-fond blanc
35a	motif de gauche bleu se détachant sur un arrière-fond blanc, motif de droite bordeaux se détachant sur un arrière-fond bleu
35b	motif de gauche blanc se détachant sur un arrière-fond bleu, motif de droite bleu se détachant sur un arrière-fond bordeaux
35c	motif de gauche bleu se détachant sur un arrière-fond blanc, motif de droite marron clair se détachant sur un arrière-fond bleu
35d	motif de droite marron clair se détachant sur un arrière-fond bleu, motif de droite bleu se détachant sur un arrière-fond blanc
36a	motif blanc sur arrière-fond bleu, cercles intérieurs bleus
36b	motif marron clair sur arrière-fond bleu, cercles intérieurs bleus
37a	partie de gauche marron clair sur arrière-fond bleu, partie de droite blanche sur arrière-fond bleu
37b	partie de gauche bleue se détachant sur un arrière-fond marron, partie de droite blanche se détachant

	sur un arrière-fond bleu
37c	partie de gauche marron se détachant sur un arrière-fond bleu, partie de droite bleue se détachant sur un arrière-fond blanc
41a	corps rouge sur arrière-fond vert
41b	corps vert sur arrière-fond rouge

La base de données issue de l'analyse iconographique permet également de mettre en évidence l'utilisation de différentes techniques de tissage : *tapiz*, trame supplémentaire, reps à trame apparente, tissu double (ou tissage à cavité vide), reps à chaîne apparente, et chaîne supplémentaire.

Troisième partie

Chapitre 3.

Etude comparative des corpus et interprétation des résultats

3.1. Concordances et nouveaux éléments : redéfinition du style Chuquibamba

Avant de rentrer dans le vif de l'étude comparative, nous devons faire quelques remarques concernant le corpus de référence et les éléments caractéristiques des textiles Chuquibamba proposés par Mary Frame, lesquels constituent le point de référence de notre étude. Dans son article de 1999, Mary Frame propose une nomenclature de toutes les caractéristiques -techniques et iconographiques- des textiles de Chuquibamba. Elle s'appuie sur un échantillon de textiles pour illustrer ses conclusions (les textiles publiés), mais ne propose aucune information sur la composition de son corpus : rien n'indique si les textiles publiés dans son article constituent l'essentiel de son corpus, ou si au contraire il s'agit de quelques pièces qu'elle choisit pour illustrer ses conclusions. Elle ne mentionne pas, non plus, de quelle façon elle a choisi les pièces qui constituent son corpus, et indique simplement que la cohésion de son corpus se base autant sur des caractéristiques techniques que sur des similitudes stylistiques⁴³¹. Ne disposant donc pas pour l'instant d'informations relatives à la composition de son corpus de travail, nous différencierons donc les pièces publiées dans son article (constituant pour nous le corpus de référence), et la nomenclature qu'elle propose. D'autre part, les photos des textiles qu'elle publie dans article de 1999 sont toutes en noir et blanc, rendant impossible l'identification des couleurs pour les motifs, les arrière-fonds ou les languettes. Cependant, son ouvrage antérieur de 1997⁴³², édité en couleurs, présente certaines pièces publiées dans son article de 1999, et nous permet de restituer les couleurs de quelques textiles.

L'analyse comparative a été menée à partir de trois critères, constituant les éléments iconographiques récurrents dans la composition de tous textiles du corpus de travail, mis en évidence grâce à la confrontation des données issues de l'analyse iconographique : les motifs, les schémas de distribution et les couleurs. Ces trois critères ont également été relevés par Mary Frame dans son article de 1999, bien que les désignations soient parfois différentes⁴³³. Nous distinguerons cependant, à l'inverse de Mary Frame, des sous-catégories pour les schémas de distribution (vignettes/unités iconographiques des zones iconographiques principales, et bandes intermédiaires de vignettes ou bandes terminales de motifs des zones

⁴³¹ "The cohesion of the sample is based on technical grounds, as well as stylistic similarity. [...] The sample is now large enough to describe the garments, imagery, color patterns and design fields typical of the style." *Op. cit.*, p. 3.

⁴³² Mary Frame, *Textiles Chuquibamba, 1000-1475 D.C*, Lima, Edición Alón, 1997.

⁴³³ Motifs : « Imagery » ou « Figures »; Schéma de distribution : « Design format »; Couleurs : « Color ». *op. cit.*, p. 2-47.

iconographiques secondaires) et les couleurs (motifs, arrière-fonds, languettes). L'étude comparative de la base de données issue de l'analyse du corpus de travail avec les caractéristiques iconographiques et techniques relevées par Mary Frame -les éléments constituant le style Chuquibamba selon elle- a permis de mettre en évidence des concordances et des discordances à plusieurs niveaux. Par « concordances » nous entendons bien sûr les correspondances parfaites entre les éléments iconographiques (motifs, couleurs, techniques, structures iconographiques, etc); les discordances n'évoquent pas réellement les éventuels cas d'incompatibilité dans le sens d'une opposition d'éléments, mais plutôt les composantes non répertoriées par Mary Frame, constituant de ce fait de « nouvelles » caractéristiques à intégrer dans la définition des textiles de style Chuquibamba.

3.1.1. Correspondances avec le corpus de référence et mise en évidence de nouveaux éléments stylistiques

L'analyse comparative s'est intéressée en tout premier lieu aux éléments que l'œil identifie immédiatement lors de l'observation d'une pièce : les motifs. Notre corpus de travail présente, comme nous l'avons dit, un total de quarante-deux motifs, correspondant plus ou moins au double des motifs recensés par Mary Frame (vingt-deux : 18a-n, 19a-h). Seuls onze de ces motifs concordent parfaitement avec la base de données de référence (soit 50%), concernant principalement les motifs zoomorphes, l'étoile à huit branches et quelques motifs géométriques, comme l'illustre le tableau ci-après. Onze motifs identifiés par Mary Frame n'apparaissent pas dans notre corpus : 18e, 18h, 18j, 18k, 18m, 18n, 19b, 19d, 19e, 19f, 19g. Il semblerait donc que certains motifs apparaissent de manière plus récurrente que d'autres. Il existe également quelques motifs qui, présentant de fortes similitudes avec les motifs ornithomorphes communs au corpus de travail et à la base de travail de référence, ne peuvent pas être considérés comme des éléments totalement discordants : c'est le cas des motifs 30, 33 et 38, qui évoquent par leur forme ou leur disposition des motifs précédemment identifiés. Les motifs 30 et 33 reprennent exactement la forme du motif 1 (représentation de profil et corps matérialisé par un triangle), mais sont placés dans une orientation différente (vers la droite, vers la gauche, ou tête vers le bas). Le motif 38, quant à lui, rappelle de près le motif 9 du corpus de travail : ce ne sont pas deux mais quatre oiseaux qui sont reliés par leur corps.

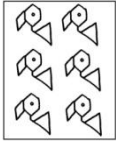
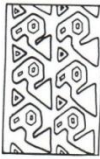
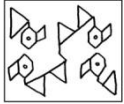

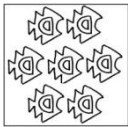
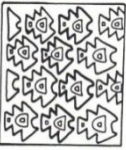
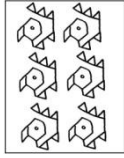

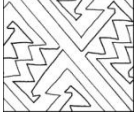

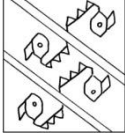

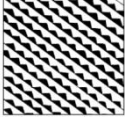
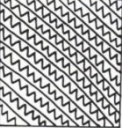
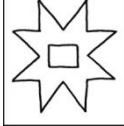


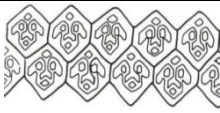


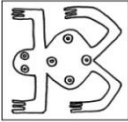

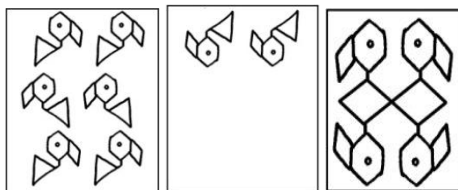
Motifs du corpus de travail	Motifs de la nomenclature de Mary Frame.
Motif 1 	Motif 18g 
Motif 2 	Motif 18b 
Motif 3 	Motif 18i 
Motif 4 	Motif 18a 
Motif 5 	Motif 18c 
Motif 6 	Motif 18f 
Motif 7 	Motif 18d 
Motif 8 	Motif 19a 
Motif 9 	Motif 18l 
Motif 16 	Motif 19h 
Motif 41 	Motif 19c 

Tableau comparatif des motifs recensés dans le corpus de travail et dans la nomenclature de Mary Frame (*ibidem*, p. 12-13).

Ces « variations » proviennent peut être de la résolution d'un problème technique auquel l'artisan a été confronté, ou bien constituent une fantaisie ou une erreur du tisserand⁴³⁴.



Motifs 30, 33 et 38.

Le second critère de comparaison s'applique aux schémas de distribution des zones iconographiques principales et secondaires. Par « schémas de distribution » nous entendons les différents modèles selon lesquels les vignettes ou les unités iconographiques et les bandes de vignettes intermédiaires ou les bandes terminales de motifs s'organisent sur la surface de la pièce. Sur les neuf schémas de distribution des zones iconographiques principales (vignettes ou unités iconographiques) mis en évidence dans l'analyse iconographique du corpus de travail, seuls cinq correspondent à ceux relevés par Mary Frame. Les schémas A1 (vignettes en alignement parfait), A2 (vignettes alignées en décalage), A3 (unités iconographiques juxtaposées sans arrière-fond), A4 (vignettes en décalage sur un arrière-fond uni) et A7 (unités iconographiques aussi larges que les vignettes, ne laissant d'espace pour les arrière-fonds qu'autour des languettes) concordent respectivement avec les modèles 12a, 12b, 12h, 12c et 12e des *design formats*⁴³⁵ relevés par Mary Frame. Trois modèles recensés par Mary Frame n'apparaissent pas dans le corpus de travail (12d, 12f et 12g). Les schémas de distribution A5 (unités iconographiques séparées par des bandes unies), A6 (unités iconographiques distribuées sur une seule ligne et insérés sur un arrière-fond uni), A8 (unités iconographiques séparées par des lignes polychromes) et A9 (unités iconographiques séparées par des bandes unies et des lignes polychromes) ne correspondent, de près ou de loin, à aucun modèle de la base de données de Mary Frame.

⁴³⁴ Les trois motifs sont effectivement peu fréquents dans le corpus de travail. Motif 30 : deux occurrences (textiles 27 et 49). Motif 33 : une occurrence (textile 31). Motif 38 : une occurrence (textile 48).

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 8.

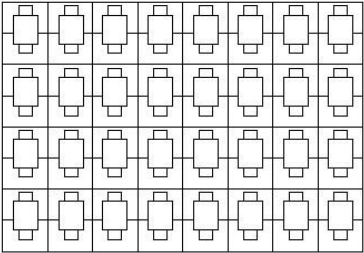
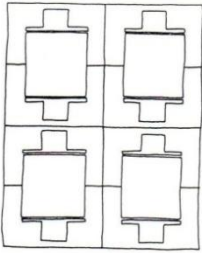
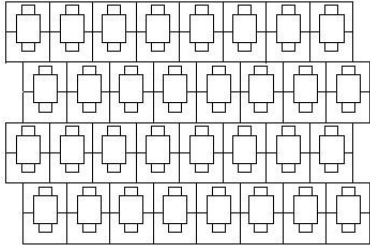
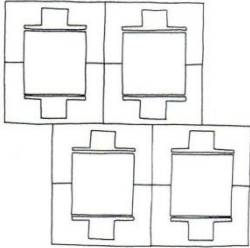
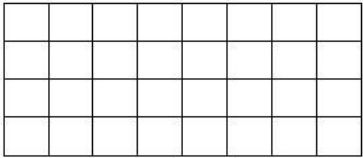
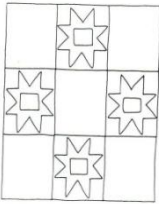
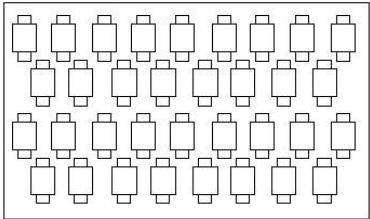
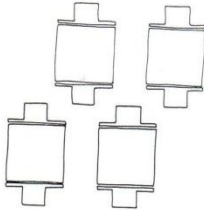
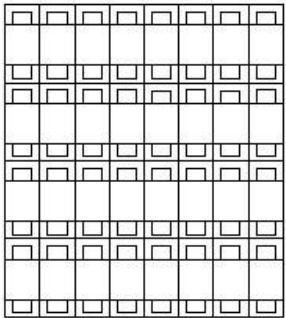
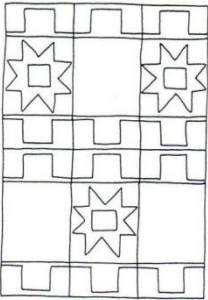
Schémas de distribution du corpus de travail	<i>Design formats</i> de la nomenclature de Mary Frame
<p>A1</p> 	<p>12a</p> 
<p>A2</p> 	<p>12b</p> 
<p>A3</p> 	<p>12h</p> 
<p>A4</p> 	<p>12c</p> 
<p>A7</p> 	<p>12e</p> 

Tableau comparatif des schémas de distribution des zones iconographiques principales recensés dans le corpus de travail et des *design formats* de la nomenclature de Mary Frame (*Ibidem*, p. 8).

Aucune remarque sur les schémas de distribution des zones iconographiques secondaires n'est présente dans l'étude de Mary Frame, qui ne répertorie ni les bandes de vignettes intermédiaires ni les bandes terminales de motifs⁴³⁶. Les zones iconographiques secondaires n'étant pas un élément isolé (nous relevons six occurrences dans le corpus de travail⁴³⁷), il s'agit donc d'une caractéristique à prendre en compte dans la définition du style Chuquibamba textile.

Le troisième critère de l'étude comparative -les couleurs-, concerne à la fois la combinaison de couleurs des motifs, des arrière-fonds et des languettes. La base de données proposée par Mary Frame ne fait pas explicitement état de la variation des couleurs pour les motifs, et aucun passage n'est réellement consacré au sujet dans l'article; cependant, l'auteur sous-entend, dans deux de ses dessins schématiques servant à illustrer ses hypothèses, que les motifs d'étoile (19a, motif 8) ne sont pas tous semblables, puisqu'elle place des lettres majuscules au bas des étoiles (X, Y, W, Z)⁴³⁸. Ces marques de distinction se réfèrent à une variation effective des combinaisons de couleurs, puisqu'elle signale dans la légende « schéma de quatre couleurs pour les étoiles »⁴³⁹ et qu'elle utilise des lettres, de la même façon, sur les schémas représentant les arrière-fonds pour indiquer les changements de couleurs (A, B, C, D, E, F). Il est tout à fait surprenant que l'auteur ne s'attarde pas sur le sujet, puisque nous relevons dans notre corpus de travail plus de vingt combinaisons différentes pour le motif d'étoile⁴⁴⁰, dont certaines apparaissent dans le corpus de textiles de l'auteur⁴⁴¹. Mais l'existence de différentes combinaisons de couleurs ne semble pas être une particularité réservée à l'étoile, puisque les motifs 16 et 41 présentent également des variations de

⁴³⁶ Elle indique uniquement, dans une note où elle décrit les motifs, que les motifs 18k, l, m et n apparaissent souvent dans des frises : « The same figures are often extended into band patterns (m-n) or field patterns. Several variants occur only in bands in the present sample (k-l). », *ibidem*, figure 18, p. 12.

⁴³⁷ Textile 1, 3, 5, 12, 43, 48. Schémas de distribution D1-4.

⁴³⁸ *Ibidem*, Figure 15, p. 10, Figure 68, p. 38.

⁴³⁹ *Ibidem*, « four-colors scheme (stars) ». Elle signale brièvement que les schémas de couleurs concernent également les étoiles tissées en *tapiz* : « In summary, color schemes can be carried in the background grids, in the tapestry tabs above and below figured squares, and in the tapestry-woven stars ». *Ibidem*, p. 10-11.

⁴⁴⁰ Vingt-trois combinaisons exactement (8a-w), voir le détail dans la notice récapitulative située à la fin du troisième volume. Le nombre de ces combinaisons doit cependant être considéré avec précaution, les étoiles étant, comme l'indique Mary Frame, un motif caractéristique des textiles Chuquibamba, mais qui intervient également dans des textiles d'autres styles ('*Not all textiles with this easily recognized motif belong to the style [...]'*, *ibidem*, p. 3). Il faut donc probablement envisager une partie de ces combinaisons comme émanant d'un style autre que celui de Chuquibamba.

⁴⁴¹ Bien que les photos des pièces publiées dans son article de 1999 soient en noir et blanc, l'ouvrage publié antérieurement (1997), en couleurs, permet d'identifier les couleurs de certains textiles. Ainsi, on remarque la présence des combinaisons de couleurs 8c, 8d, 8e, 8q, 8t et 8u sur les textiles des figures 9, 15, 16 et 17 de l'ouvrage de 1997, correspondant aux figures 34, 56, 59 et 61 de l'article de 1999.

couleurs⁴⁴². Il semble donc bien que les combinaisons de couleurs des motifs constituent une caractéristique non négligeable dans la définition du style.

Concernant les combinaisons de couleurs des arrière-fonds, l'analyse iconographique a mis en évidence, tout comme Mary Frame, des modèles de combinaison faisant intervenir de deux à six couleurs. Mais, contrairement à la nomenclature proposée par l'auteur, nous sommes parvenue à identifier des sous-modèles à l'intérieur de plusieurs modèles. Alors que Mary Frame répertorie un modèle de combinaison de couleurs par nombre de couleurs (excepté pour la combinaison de quatre couleurs où elle recense deux modèles, nous y reviendrons), nous avons recensé deux modèles pour les combinaisons de deux couleurs, trois modèles pour les combinaisons de trois couleurs, un seul modèle pour la combinaison de quatre couleurs, trois modèles pour la combinaison de cinq couleurs, et un modèle pour la combinaison de six couleurs. En d'autres termes, les modèles de combinaison de couleurs de notre corpus de travail ne semblent pas avoir tous été identifiés par Mary Frame, et, à l'inverse, un modèle relevé par l'auteur n'apparaît pas dans notre corpus; seuls quatre modèles sont communs aux deux bases de données. D'autre part, nous ne considérons pas, à l'inverse de Mary Frame, la combinaison qu'elle désigne 15d⁴⁴³ et qui s'applique aux unités iconographiques suivant le schéma de distribution A3, comme un modèle de combinaison de quatre couleurs, puisque les unités iconographiques sont toutes juxtaposées, ne laissant aucun espace pour les arrière-fonds. Il s'agirait plutôt de classer ce modèle dans la catégorie des combinaisons de couleurs des motifs, puisque c'est à ce moment précis qu'elle indique des variations de couleurs pour les étoiles. Les modèles mis en évidence par Mary Frame (15a/B4b, 15b/B2a, 15c/B1, 15e/B3a, 15f/B5) ne sont pas forcément les plus récurrents dans notre corpus de travail, apparaissant parfois aussi rarement que certains des modèles que nous avons recensés et qui n'ont pas été répertoriés par l'auteur : il semblerait donc que les « nouveaux » modèles de combinaison de couleurs pour les arrière-fonds issus de notre corpus soient aussi importants que ceux déjà relevés par Mary Frame pour la définition du style⁴⁴⁴.

⁴⁴² Nous ne considérons ici, bien sûr, que les motifs communs à la base de données de Frame et à notre corpus. Les motifs 16 et 41 présentent chacun deux combinaisons de couleurs différentes.

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁴⁴ Occurrences des modèles de combinaison de couleurs dans le corpus de travail :

- 15a/B4b : une occurrence (textile 25).
- 15b/B2a : cinq occurrences (textiles 2, 5, 20, 27, 58).
- 15c/B1 : cinq occurrences (textiles 1, 4, 22, 32, 39, 68).
- 15e/B3a : une occurrence (textile 1).
- 15f/B5 : une occurrence (textile 46).

Nombre de couleurs	Désignation de Mary Frame	Désignation dans notre corpus de travail	Description des modèles
Deux couleurs	15a	B4b	Les couleurs de l'arrière-fond haut et bas se succèdent d'une vignette à l'autre.
	Non identifié	B4a	Les arrière-fonds sont de la même couleurs en haut et en bas pour une même vignette.
Trois couleurs	15b	B2a	La couleur de l'arrière-fond haut d'une vignette est la même que celle de l'arrière-fond bas de la vignette suivante; les couleurs se succèdent régulièrement.
	Non identifié	B2b	Une des trois couleurs intervient dans toutes les vignettes (arrière-fond haut ou bas); les deux autres couleurs interviennent uniquement dans deux vignettes successives.
	Non identifié	B2c	La combinaison des couleurs n'est pas la même pour toutes les lignes. Lignes paires, les arrière-fonds alternent leurs couleurs régulièrement (comme B2a), lignes impaires, les arrière-fonds sont d'une seule couleur pour une même vignette.
Quatre couleurs	15c	B1	Les vignettes présentent deux combinaisons de deux couleurs pour toutes les vignettes : couleur1/couleur2, et couleur 3/ couleur4, qui succèdent régulièrement.
	15d	Ne présente pas d'arrière-fond	Unités iconographiques suivant le schéma de distribution A3, ne laissant pas d'espace pour les arrière-fonds.
Cinq couleurs	15e	B3a	Les vignettes observent trois combinaisons de deux couleurs pour toutes les vignettes ; couleur1/couleur2, couleur3/couleur1, couleur4/couleur5, l'une des cinq couleurs étant utilisée pour deux combinaisons.
	Non identifié	B3b	La couleur de l'arrière-fond haut d'une vignette est la même que celle de l'arrière-fond bas de la vignette suivante; les couleurs se succèdent régulièrement.
	Non identifié	B3c	Les cinq couleurs se succèdent selon deux modèles de répétition : ligne paire, la couleur de l'arrière-fond haut d'une vignette est la même que celle de l'arrière-fond bas de la vignette suivante; ligne impaire, la couleur de l'arrière-fond bas est la même que celle de l'arrière-fond haut de la vignette suivante.
Six couleurs	15f	Non identifié	Les vignettes observent trois combinaisons de deux couleurs pour toutes les vignettes : couleur1/couleur2, et couleur 3/ couleur4, couleur5/couleur6, qui alternent régulièrement.
	Non identifié	B5	Les vignettes observent trois combinaisons de deux couleurs pour toutes les vignettes : couleur1/couleur2, et couleur 3/ couleur4, couleur5/couleur6, l'une des trois combinaison intervenant plus souvent que les deux autres (toutes les deux vignettes).

Tableau de correspondance des modèles de combinaison de couleurs pour les arrière-fonds entre la base données issue du corpus de travail et la nomenclature de Mary Frame (*Ibidem*, p. 10).

-
- B4a : deux occurrences (textiles 24, 31).
 - B2b : quatre occurrences (textiles 19, 42, 56, 59).
 - B2c : une occurrence (textile 47).
 - B3b : une occurrence (textile 29).
 - B3c : une occurrence (textile 30).

Enfin, si Mary Frame semble effectivement avoir relevé des variations dans la combinaison des couleurs des languettes, elle n'y consacre aucun paragraphe; tout comme pour les combinaisons de couleurs des motifs, elle y fait simplement référence, sans plus de commentaires, indiquant uniquement que les languettes suivent également des schémas de couleurs⁴⁴⁵. Relevant pourtant huit modèles différents de combinaison de couleurs pour les languettes dans notre corpus de travail (C1 à C4, sur vingt-quatre textiles différents⁴⁴⁶), dont certaines apparaissent dans le corpus de l'auteur⁴⁴⁷, nous considérons que cette caractéristique revêt une importance certaine dans le style Chuquibamba.

Les discordances entre la base de données issue du corpus de travail et la nomenclature de Mary Frame concernent essentiellement le répertoire iconographique -les motifs-, les schémas de distribution, les couleurs et les techniques. Ne partageant aucune similitude avec les caractéristiques relevées par l'auteur, ces éléments ne peuvent donc pas être intégrés à la redéfinition du style Chuquibamba textile. Nous consacrerons la partie suivante à l'analyse de ces discordances.

3.1.2. Redéfinition du style Chuquibamba

Le recouplement des caractéristiques recensées par Mary Frame avec les éléments nouveaux mis en évidence dans le corpus de travail permet maintenant de proposer une redéfinition du style Chuquibamba, qui comprend sept points. Cette définition n'est, bien sûr, pas définitive, et méritera d'être réajustée avec les éventuels travaux des années futures.

⁴⁴⁵ « In summary, color schemes can be carried in the background grids, in the tapestry tabs above and below figured squares, and in the tapestry-woven stars ». *Ibidem*, p. 10-11.

⁴⁴⁶ Occurrences des modèles de combinaison de couleurs pour les languettes dans le corpus de travail :

- C1 : sept occurrences (textiles 1, 4, 19, 22, 39, 46, 68).
- C2a : six occurrences (textiles 2, 5, 20, 34, 43, 58).
- C2b : deux occurrences (textiles 3, 7).
- C2c : trois occurrences (textiles 25, 48, 57).
- C2d : une occurrence (textile 43).
- C2e : une occurrence (textile 47).
- C3 : une occurrence (textile 24).
- C4 : trois occurrences (textiles 27, 42, 59).

⁴⁴⁷ Grâce aux photos de son ouvrage de 1997, nous avons pu identifier les couleurs des languettes de certaines pièces de son corpus de 1999. Ainsi, les languettes des textiles des figures 11, 13 et 15 de 1997 (correspondant aux figures 7, 45, et 56 de l'article de 1999) présentent respectivement les combinaisons de couleurs C1, C4, C2c et C3.

1. Les textiles de style Chuquibamba présentent un répertoire iconographique comprenant un total de vingt-cinq motifs (les vingt-deux motifs identifiés par Mary Frame -18a-n, 19a-h-, auxquels s'ajoutent les trois nouveaux motifs relevés dans le corpus de travail -30, 33 et 38-), dont certains apparaissent toutefois de manière plus récurrente : c'est le cas des motifs ornithomorphes (motif 2/18b, motif 4/18a), pisciforme (motif 3/18i), de l'étoile (motif 8/19a) et du motif géométrique (motif 4/18c), pour lesquels on relève, respectivement, plus de dix occurrences dans chaque corpus (corpus de travail et corpus de référence), contrairement aux autres motifs.
2. Concernant la structure iconographique des textiles Chuquibamba, il existe huit schémas de distribution pour les zones iconographiques principales (vignettes et les unités iconographiques, 12a/A1, 12b/A2, 12c/A4, 12e/A7, 12h/A3, 12d, 12f et 12g), et quatre schémas de distribution pour les zones iconographiques secondaires (bandes de vignettes intermédiaires et bandes terminales de motifs, D1-4) .
3. L'arrière-fond des textiles observe différents modèles de combinaison de couleurs, qui sont au nombre de onze : 15a/B4b, 15b/B2a, 15c/B1, 15e/B3a, 15f, B4a, B2b, B2c, B3b, B3c et B5.
4. Les languettes accolées aux unités iconographiques suivent huit modèles de combinaison de couleurs : C1, C2a, C2b, C2c, C2d, C2e, C3 et C4.
5. Certains des motifs du répertoire présentent différentes combinaisons de couleurs, utilisant trois couleurs pour le corps, le centre et l'arrière-fond du motif : c'est le cas des motifs 18a/8, 19c/41 et 19h/16. Etant tous trois tissés en *tapiz*, il est probable que d'autres motifs en *tapiz* présentent cette caractéristique.
6. Mary Frame indique également que les textiles Chuquibamba suivent un registre chromatique restreint, utilisant un maximum de six couleurs. Elle relève la présence de couleurs précises pour les différents modèles de combinaison de couleurs des arrière-fonds : bordeaux, vert, bleu et rouge⁴⁴⁸ pour les combinaisons de quatre couleurs; rouge, vert, jaune ou rarement bleu pour les arrière-fonds unis; pour les combinaisons

⁴⁴⁸ Nous considérons comme "rouge" ce que Mary Frame appelle "orange foncé" et "bordeaux" ce qu'elle appelle "rouge" (« *red* », « *dark orange* », *ibidem*, p. 8).

de trois couleurs, jaune, vert, bordeaux, rouge ou bleu; vert, rouge, bordeaux, bleu, complétés par le marron et le blanc pour les combinaisons de cinq à six couleurs⁴⁴⁹.

7. Mary Frame ajoute que les deux techniques caractéristiques des textiles Chuquibamba sont le *tapiz* et la trame supplémentaire⁴⁵⁰, qui sont présentes simultanément.

Les textiles Chuquibamba peuvent donc être définis, à la première observation, comme appartenant à un style extrêmement rigide et répétitif, qui se révèle, après une étude attentive des variations des différents éléments, comme un style complexe aux multiples facettes. La structuration de l'espace en vignettes ou en unités iconographiques à la manière d'un échiquier (aligné ou en décalage), l'alternance régulière de couleurs appartenant à un registre restreint, la récurrence de certains motifs, cachent en réalité une grande amplitude de variation des modèles, utilisant une diversité de combinaisons. Si l'on devait retenir une seule caractéristique de ce style, ce n'est ni la remarquable structuration de l'espace -les schémas de distribution-, ni le ou les motifs les plus illustratifs -Mary Frame admet pourtant que les textiles Chuquibamba peuvent être considérés comme appartenant au « style étoile à huit branches »⁴⁵¹- ni la récurrence de mêmes couleurs, mais bien cet inlassable besoin de créer des variations internes, des modèles et des sous-modèles, conférant aux textiles cet aspect si particulier où se mêlent les jeux de miroir, les répétitions et les symétries.

L'identification des « marques » les plus récurrentes et les plus caractéristiques des textiles Chuquibamba, grâce à la confrontation des éléments répertoriés par Mary Frame avec ceux mis en évidence dans notre analyse iconographique, nous permet maintenant de distinguer dans notre corpus de travail les pièces qui semblent correspondre au style textile Chuquibamba tel que nous le définissons ci-dessus. Parmi les sept points évoqués, nous n'en retiendrons que six, le point n°5 -correspondant à la combinaison de couleurs pour les motifs- n'étant pas un élément systématiquement présent dans les textiles Chuquibamba (tous les

⁴⁴⁹ « Typically, four colors make up the scheme, usually red, green, dark orange, and dark blue. [...] A single background color is also quite common. It can be red, green, yellow or, rarely, blue. [...] Yellow is usually included in the two-and three-color schemes, and white or white and brown in the five- and six-color schemes ». *Ibidem*, p. 8.

⁴⁵⁰ « Tapestry is one of the weaves used in Chuquibamba textiles [...]. The other weave structure, used for the figured squares, is a complementary-weft weave with color substitution ». *Ibidem*, p. 5.

⁴⁵¹ « Chuquibamba style is both more and less than the eight-pointed star style ». *Ibidem*, p. 3. Elle admet cependant que tous les textiles Chuquibamba ne présentent pas ce motif et que tous les textiles présentant ce motif ne correspondent pas au style Chuquibamba : « *Not all textiles with this easily recognized motif belong to the style, and many Chuquibamba textiles do not contain the star* », *ibidem*, p. 3. Elle poursuit dans la note 4, p. 41 : « The eight-pointed star motif is widely used in the south of Peru, occurring from Nazca onward. It is not confined to the Chuquibamba or the Chuquibamba-Inca style, although it is common on both ».

textiles Chuquibamba ne présentent pas forcément les motifs 8, 16 et 41 ou d'éventuels motifs tissés en *tapiz*). D'autre part, nous considérerons, dans le point 2, uniquement les schémas de distribution des zones iconographiques principales : les zones iconographiques secondaires (bandes de vignettes intermédiaires ou bandes terminales de motifs) sont, comme l'indique la désignation, des éléments qui n'interviennent pas automatiquement dans la structure des textiles du style. Nous examinerons donc les textiles répondant aux points -ou critères- : 1) les motifs, 2) les schémas de distribution des zones iconographiques principales, 3) les combinaisons de couleurs des arrière-fonds, 4) les combinaisons de couleurs des languettes, 6) l'association des couleurs pour les arrière-fonds, et 7) les techniques.

Pour obtenir la liste des textiles de notre corpus correspondant au style Chuquibamba textile, nous avons d'abord procédé par élimination, en excluant :

- les pièces ne répondant à aucun critère (textiles 9, 26, 28, 29, 35, 36, 37, 38, 40, 45, 50, 60, 61, 63)
- les pièces présentant, en plus des motifs du répertoire iconographique mis en évidence, au moins un motif n'appartenant pas à la base de données commune (textiles 11, 14, 17, 23, 24, 25, 44, 51, 52, 54)
- les pièces ne présentant pas les critères 1, 2 et 7 (motifs, schémas de distribution et techniques), considérés comme fondamentaux puisqu'ils sont systématiquement inhérents au style : textiles 8, 15, 41, 53, 55, 62, 64, 65, 66, 67.

Nous avons ensuite examiné et retenu les textiles dont tous les critères ont pu être renseignés, et qui répondent à trois, quatre, cinq ou six critères (six étant le maximum et trois le minimum, puisque les textiles présentant un schéma de distribution A3 ou A4 ne peuvent pas présenter les critères 3, 4 et 6) : textiles 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 19, 20, 27, 34, 39, 42, 46, 47, 48, 57, 58, 59, 68.

Le corpus s'est donc réduit, suite à ces deux premières opérations, aux textiles dont certains critères n'ont pas pu être renseignés (problèmes de photo ou de dimension des fragments -couleurs, techniques, motifs). Parmi ces pièces, celles qui présentent les critères 1, 2 et 7, c'est-à-dire les trois critères fondamentaux (motifs, schémas de distribution et techniques) ont été conservées : 12, 13, 21, 30, 31, 32, 33, 49, 56.

Après ces différentes étapes, seules deux pièces du corpus ne peuvent pas être identifiées catégoriquement comme correspondant ou non au style Chuquibamba textile : le textile 22, pour lequel la technique n'est pas identifiable, mais qui présente tous les autres critères; le textile 43, qui présente les critères 2 (schéma de distribution), 4 (combinaison des couleurs pour les languettes) et 6 (association des couleurs des arrière-fonds), mais dont les motifs et les techniques ne sont pas identifiables.

Nous pouvons donc conclure que notre corpus de travail comporte vingt-neuf pièces correspondant au style Chuquibamba : les textiles 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 12, 13, 19, 20, 21, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 39, 42, 46, 47, 48, 49, 56, 57, 58, 59 et 68.

Légende

X : présence de l'élément dans le textile.

X+ : présence d'au moins un autre motif externe au répertoire iconographique.

∅ : schéma de distribution A3 ou A4, arrière-fond uni ou schéma ne laissant pas d'espace pour les arrière-fonds et les languettes.

? : problème d'identification dû à la qualité de la photo (noir et blanc, basse résolution), ou à la taille du fragment.

	1	2	3	4	6	7
Textiles	Motifs	Schéma de distribution des zones iconographiques principales (A)	Combinaisons couleurs arrière-fonds (B)	Combinaisons couleurs languettes (C)	Associations couleurs pour les arrière-fonds	Techniques
1	X	X	X	X	X	X
2	X	X	X	X	X	X
3	X	X	X	X	X	X
4	X	X	X	X	X	X
5	X	X	X	X	X	X
6	X	X	∅	∅	∅	X
7	X	X	∅	X	X	X
8						X
9						
10		X	∅	∅	∅	
11	X+					
12	X	X	?	?	?	X
13	X	X	?	?	?	X
14	X+	X	?	?	?	
15		X	?	?	?	
16	X	X	?	?	?	
17	X+	X	?	?	?	
18	X	X	∅	∅	∅	
19	X	X	X	X	X	X
20	X	X	X	X	X	X
21	X	X	?	?		X
22	X	X	X	X	X	?
23	X+	X	?	?	?	X
24	X+	X	X	X	X	
25	X+	X	X	X	X	
26						
27	X	X	X	X	X	X
28						
29						

30	X	X	X	?	X	X
31	X	X	X	?	X	X
32	X	X	X	?	X	X
33	X	X	?	?	?	X
34	X	X	X	X	X	X
35						
36						
37						
38						
39	X	X	X	X	X	X
40						
41		X	∅		∅	
42	X	X	X	X	X	X
43	?	X	?	X	?	?
44	X+					
45						
46	X	X	X	X	X	X
47	X	X	X	X	X	X
48	X	X	∅	X	X	X
49	X	X	?	?	?	X
50						
51	X+					
52	X+	X	?	?	X	
53	X	X	?	?	X	
54	X+	X	∅		∅	
55	X	X	∅		∅	
56	X	X	X	?	X	X
57	X	X	∅	X	X	X
58	X	X	X	X	X	X
59	X	X	X	X	X	X
60						
61						
62	X					
63						
64	X					
65		X				
66	X	X	∅	∅	∅	
67	X					?
68	X	X	X	X	X	X

Présence des sept critères du style Chuquibamba sur l'ensemble des pièces du corpus.




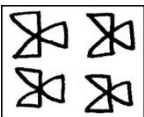

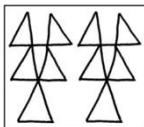

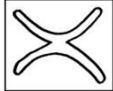


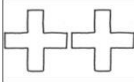
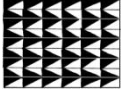
3.2. Les discordances comme matérialisation des interférences culturelles

La confrontation de la base de données issue de l'analyse iconographique de notre corpus avec la nomenclature de Mary Frame a fait surgir de nombreuses discordances, tant du point de vue iconographique (les motifs et les couleurs), structurel (schémas de distribution), que technique (tissage). L'étude de ces discordances est essentielle pour comprendre pourquoi ces éléments, extérieurs au style Chuquibamba, cohabitent avec des éléments caractéristiques du style. En d'autres termes : quelle relation ces textiles entretiennent-ils avec le style Chuquibamba, et comment peut-on, en relevant les aspects particuliers et récurrents, les associer à d'autres styles de la côte sud?

3.2.1. Inventaire des discordances





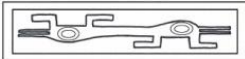

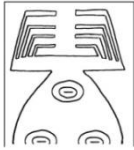

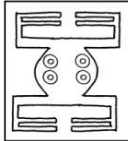
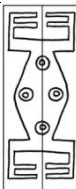
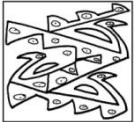
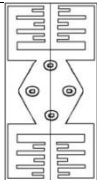
Parmi les multiples éléments discordants mis en évidence, nous distinguons quatre catégories principales : les motifs, les schémas de distribution, les couleurs et les techniques.

Sur le total des quarante-deux motifs du corpus de travail, vingt-huit ne correspondent pas à la base de données de référence (celle de Mary Frame). Bien qu'ils soient tous différents, il est possible de les réunir dans trois groupes homogènes : les motifs géométriques, les motifs anthropomorphes ou zoomorphes stylisés, et les variations d'étoiles. Les motifs géométriques (11, 12, 20, 21, 23, 25, 27, 28, 29, 32, 35, 40) concernent aussi bien des lignes de triangles (12, 32, 40), des compositions des triangles (21, 25), des vagues et des volutes anguleuses (11, 20, 23) ou des motifs plus ou moins figuratifs (figuratifs : grecque et croix -27 et 35-; non figuratifs : 28 et 29).

					
11	12	20	21	23	25
					
27	28	29	32	35	40

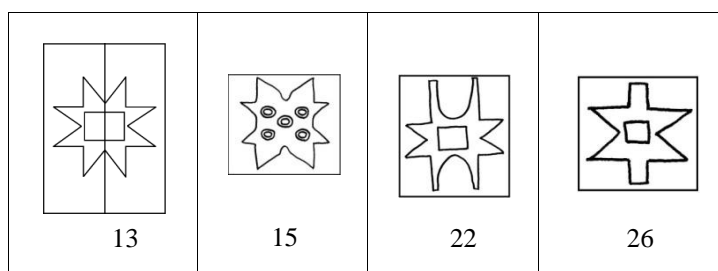
Eléments discordants. Motifs géométriques.

Le groupe des motifs anthropomorphes ou zoomorphes stylisés réunit les motifs 10, 14, 17, 18, 19, 24, 31, 34, 36, 37, 39, 42. Si l'on peut distinguer aisément les motifs ornithomorphes et piscimorphes (10, 39, 24), les autres motifs sont extrêmement schématisés, présentant des éléments anthropomorphes et/ou zoomorphes -bras, gueule, pattes-, et restent difficiles à identifier (14, 17, 18, 19, 31, 34, 36, 37, 42).

		
10	14	17
		
18	19	24
		
31	34	36
		
37	39	42

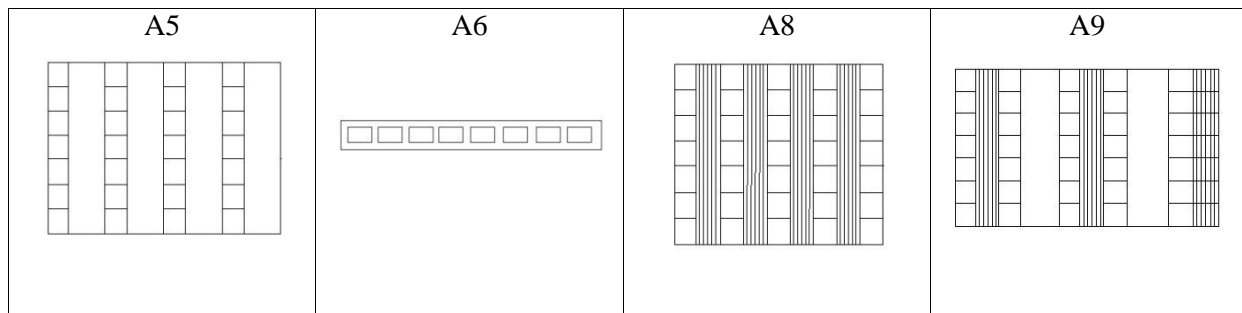
Eléments discordants. Motifs anthropomorphes ou zoomorphes stylisés.

Les variations d'étoiles -désignées ainsi parce qu'elles présentent huit branches et/ou un rectangle central, comme l'étoile à huit branches du style Chuquibamba- sont au nombre de quatre. Le motif 13 est tout à fait conforme à l'étoile Chuquibamba, à l'exception de sa division verticale imposée par une combinaison de deux couleurs contrastantes pour les deux parties latérales. Le motif 22, qui suit des combinaisons de couleurs de la même manière que l'étoile Chuquibamba (corps, centre et arrière-fond), présente des branches supérieures allongées et moins anguleuses. Les étoiles 15 et 26 s'éloignent formellement de l'étoile de référence : l'une possède uniquement six branches, celles des parties inférieure et supérieure se résumant à des rectangles verticaux, mais affiche un rectangle central (26); l'autre (15), dont les branches supérieures et inférieures marquent un petit creux à leur jonction, présente cinq cercles en son centre.



Eléments discordants. Variations d'étoiles.

Concernant les schémas de distribution, nous distinguons quatre modèles qui n'appartiennent pas aux « règles » d'organisation de l'espace iconographique des textiles Chuquibamba. Il s'agit principalement de modèles répondant à une structuration en bandes : les motifs sont insérés dans des unités iconographiques juxtaposées verticalement, séparées par des bandes unies (A5), par des lignes polychromes (A8) ou par des bandes unies et des lignes polychromes (A9). Le modèle A6, à l'inverse, distribue les unités iconographiques horizontalement, sur un arrière-fond uni. Quelques pièces du corpus ne correspondant pas au style Chuquibamba, mais présentant toutefois un des modèles de schémas de distribution appartenant au style -A7-, conservent l'alternance régulière de couleurs pour les arrière-fonds (textiles 14, 15, 16, 23, 24, 25, 52, 53); les autres pièces présentent un arrière-fond uni -modèle A3- ou des bandes unies -modèles A5, A8 ou A9.



Modèles de schémas de distribution discordants.

Du point de vue des couleurs, les textiles ne correspondant pas au style Chuquibamba font apparaître à la fois une extension de la gamme chromatique, ainsi que de nouvelles formes de combinaison de couleurs pour les motifs. D'une manière générale, les textiles du corpus présentent un éventail de couleurs homogène (pour les motifs et les bandes/arrière-fonds), basé sur le rouge, le bordeaux, le vert, le bleu, le jaune, le marron et le blanc, qui n'apparaissent cependant pas toutes simultanément. Certains d'entre eux font également apparaître des couleurs différentes : le rose et le noir (textile 8), le orange (textile 25, 61, 62), le kaki (textile 41) et le violet (textile 53). La répartition des couleurs pour les motifs discordants se fait de deux manières : soit les motifs répondent au modèle de combinaison de couleurs présent dans les textiles Chuquibamba⁴⁵², utilisant parfois une gamme chromatique très différente (le textile 66 présente, par exemple, des tons « terreux » pour le motif d'étoile 8 : jaune, marron, blanc, bordeaux), soit ils se trouvent divisés verticalement, chaque partie étant représentée par deux couleurs contrastantes (bleu/blanc, marron/bleu par exemple).

Enfin, concernant la facture des textiles ne correspondant pas au style Chuquibamba, nous recensons dans le corpus six techniques différentes : le reps à chaîne apparente, le reps à trame apparente, l'insertion de fils de trame supplémentaire, l'insertion de fils de chaîne supplémentaire, le *tapiz*, et le tissu double. Les pièces peuvent utiliser uniquement l'une de ces techniques (tissu double, *tapiz*), ou deux techniques simultanément (reps à chaîne apparente et chaîne supplémentaire, reps à trame apparente et trame supplémentaire, ou *tapiz* et insertion de trame supplémentaire -comme dans le style Chuquibamba).

⁴⁵² Trois couleurs différentes pour le corpus du motif, le centre et l'arrière-fond. Voir le critère 5 dans la section « Redéfinition du style Chuquibamba textile ».

3.2.2. Combinaison d'éléments discordants et concordants : interférences stylistiques

Les pièces du corpus qui ne répondent pas à tous les critères de la base de données et qui, par conséquent, ont donc été exclues du style Chuquibamba, constituent cependant un matériau d'étude important dans la reconsidération et la tentative de définition du style. Leur spécificité, celle d'allier les éléments concordants et discordants, leur confère une grande valeur : conservant des composantes stylistiques propres aux côtés d'éléments Chuquibamba, ces textiles constituent de précieux témoignages sur les interférences stylistiques -et donc culturelles - qui eurent lieu dans la région sud à l'Intermédiaire Tardif et à l'Horizon Tardif. L'analyse des discordances nous permet de situer chronologiquement et géographiquement l'appartenance stylistique des pièces concernées, c'est-à-dire de restituer les textiles dans le style ou la culture auxquels ils doivent être associés. Cependant, la combinaison d'éléments concordants et discordants les place fondamentalement dans un espace « composite », à la croisée de deux styles. Alors, du point de vue stylistique, comment doivent être envisagés les textiles qui présentent de nombreuses discordances, reprenant toutefois quelques « attributs » Chuquibamba, et ceux qui, au contraire, conservent une grande similitude avec les textiles Chuquibamba, mais qui affichent toutefois quelques éléments externes au style?

Chaque discordance « isolée » ne constituant pas en soi un critère suffisant pour pouvoir associer un textile à un style particulier, les discordances doivent d'abord, pour pouvoir apporter des indications sur l'origine stylistique des pièces, être étudiées dans un ensemble : c'est en observant dans le corpus les textiles présentant les mêmes « combinaisons de discordances » que l'on peut parvenir à identifier les éventuels styles, la récurrence des mêmes groupes d'éléments indiquant généralement une origine commune. Ces discordances deviennent alors des caractéristiques stylistiques qui, comparées à celles d'autres cultures, nous permettent d'associer ces textiles à un style précis et de les replacer dans une aire géographique et dans un espace temporel.

Nous recensons, dans notre corpus de travail -hors textiles identifiés comme Chuquibamba-, plusieurs discordances qui interviennent simultanément sur de nombreux textiles. Ces discordances concernant à la fois les schémas de distribution, les techniques de tissage et les couleurs :

- la structuration de l'espace iconographique en bandes : bandes verticales de motifs, séparées par des bandes unies et/ou des lignes polychromes (schémas de distribution A5, A8 et A9)
- l'utilisation de deux techniques simultanées : le reps à chaîne apparente complété par l'insertion de fils de chaîne supplémentaire
- la présence d'une gamme chromatique composée de quatre couleurs principales : bleu, rouge ou bordeaux, blanc et marron, auxquelles s'ajoutent parfois le vert et le orange
- l'emploi de deux couleurs contrastantes pour les motifs, divisant parfois les unités iconographiques en deux (verticalement).

Au total, seize pièces présentent simultanément ces quatre éléments (textiles 9, 28, 29, 35, 36, 37, 38, 40, 44, 45, 50, 51, 60, 62, 63, 64). Ces textiles partagent donc, si l'on exclut pour le moment les motifs⁴⁵³, les mêmes caractéristiques, lesquelles présentent de fortes similitudes avec celles du style Chiribaya, culture contemporaine de Chuquibamba qui s'est développée sur l'extrême côte sud du Pérou, près de Ilo et Moquegua.

Les textiles de la culture Chiribaya, fondamentalement associée à Tiwanaku, sont traditionnellement de forme trapézoïdale, et présentent un décor composé de bandes verticales de motifs alternant avec des bandes monochromes : les premières incluent des fils de chaîne supplémentaires, alors que les secondes sont tissées en reps à chaîne apparente. Le répertoire chromatique de ces textiles s'étend du rouge/bordeaux au bleu, en passant par le blanc, le jaune, le orange, le marron et le vert; tandis que l'usage de la couleur rouge pour les bandes monochromes prédomine, les motifs, répétés et insérés dans des rectangles successifs, sont exprimés par deux couleurs à fort contraste, créant un effet positif-négatif (couleur claire/couleur foncée : bleu, blanc, marron, orange, jaune); les fils de chaîne supplémentaire sont blancs. Les motifs, qui suivent des thématiques récurrentes telles que la bicéphalie,

⁴⁵³ Ces textiles ne présentent pas tous les mêmes motifs, bien que l'on recense une récurrence de certains d'entre eux :

- motifs géométriques : deux occurrences pour les motifs 32 et 35 (respectivement textiles 28 et 29, et textiles 38 et 40)
- étoile à huit branches et variations d'étoile : treize occurrences pour le motif 8 (textiles 9, 28, 29, 35, 36, 38, 40, 60, 62, 63), trois occurrences pour le motif 15 (textiles 37, 45, 50)
- motifs anthropo/zoomorphes : deux occurrences pour le motif 34 (textiles 36, 51), deux occurrences pour le motif 37 (textiles 44, 50).

Les motifs 14, 31 et 36 n'apparaissent qu'une seule fois (textiles 9, 28 et 44). Nous verrons dans les paragraphes qui suivent comment certains de ces motifs sont également associés au style Chiribaya.

l'imbrication et la répétition, peuvent être divisés en trois catégories : les motifs géométriques (volute en S, vagues, motifs octogonaux avec huit extensions, éléments hexagonaux), les motifs zoomorphes (créatures simiesques, camélidés, oiseaux, serpents, batraciens, lézards), et les motifs anthropomorphes -monocéphales ou bicéphales- présentant des appendices rectilignes s'échappant du corps⁴⁵⁴.

La correspondance des combinaisons de concordances avec les caractéristiques du style textile Chiribaya (schémas de distribution en bandes, techniques de tissage, gamme chromatique et traitement des couleurs pour les motifs) nous invite donc à relier ces seize pièces de notre corpus au style Chiribaya. Cependant, présentant à la fois des composantes typiques Chiribaya et la caractéristique étoile à huit branches du style Chuquibamba, ces textiles ne peuvent pas être complètement identifiés comme étant de « pur » style Chiribaya. Ils semblent correspondre, à notre sens, à une « variante stylistique » à mi chemin entre les deux styles, une sorte d'hybridation des traditions techniques et iconographiques des deux cultures. Les pièces correspondant à ce croisement stylistique pourraient être, dans l'attente de nouvelles études sur le sujet, provisoirement désignées sous la forme « Chiribaya-Chuquibamba ». María Jesús Jiménez Díaz, qui présente dans son étude sur la collection de textiles du Museo de América de Madrid des tissus présentant des caractéristiques tout à fait semblables à celles des seize pièces de notre corpus⁴⁵⁵, associe également ces textiles au style

⁴⁵⁴ Les caractéristiques stylistiques des textiles Chiribaya présentées ici reprennent la définition du style proposée par différents auteurs :

Doritheo Rago, "An Introduction to the Chiribaya culture in southern Peru", in *Jahrbuch der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsen*, Band 43, Berlin, LIT Verlag Münster, Staatliche Ethnographische Sammlungen Sachsen, 2006, pp. 263-299.

María Jesús Jiménez Díaz, *Tejidos y mundo textil en los Andes Centrales y Centro-sur a través de la colección del Museo de América de Madrid : períodos prehispánicos y colonial*, Memoria presentada para optar al grado de Doctor, Bajo la dirección de Alicia Alonso Sagaseta de Ilurdoz y Juan José Batalla Rosado, Universidad Complutense de Madrid, 2004. Disponible en ligne : <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/ghi/ucm-t27827.pdf> (consulté le 07/11/2011).

Helena Horta Tricallotis, "Estudio iconográfico de textiles arqueológicos del valle de Azapa, Arica", in *Chungara*, volumen 29, N°1, 1997 (Impreso 1999), pp. 81-108, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile. Disponible en ligne : http://www.chungara.cl/Vols/1997/Vol29-1/Estudio_iconografico_de_textiles_arqueologicos.pdf (consulté le 07/11/2011).

Bruce Owen, "Warfare and Engineering, Ostentation and Social Status in the Late Intermediate Period Osmore Drainage", Paper presented at Society for American Archaeology 60th Annual Meeting, Minneapolis, 3 April, 1995. Disponible en ligne : http://bruceowen.com/research/owen1995-saa-warfare_engineering_ostentation.pdf (consulté le 07/11/2011).

David A. Jessup, "General Trends in the Development of the Chiribaya Culture, South-coastal Peru", Paper presented at the 1991 meeting of the Society for American Archaeology, New Orleans.

Wynne Minkes, "Warp the loom - carp the dead trapezoid shaped textiles from Chiribaya culture, South Peru, AD 900- 1375", in *Textile Society of American Symposium*, Textile Society of America, 1-1-2008, disponible en ligne : <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1116&context=tsaconf> (consulté le 07/11/2011).

⁴⁵⁵ María Jesús Jiménez Díaz, *op. cit.*, p. 210-213.

Chuquibamba. Sans toutefois leur attribuer une désignation précise et bien qu'elle ne fasse pas référence au style Chiribaya, elle indique que ces tissus se rattachent au style Chuquibamba, malgré le fait qu'ils ne répondent à aucun des critères techniques mis en évidence par Mary Frame, considérant que la présence de l'étoile à huit branches les reliait *de facto* à la dite culture. Selon elle, les textiles correspondant à l'hybridation stylistique que nous appelons Chiribaya-Chuquibamba « [...] habrían sido producidos por comunidades que habitaban el mismo área [que Chuquibamba] y compartirían parte de los diseños y sus ideas asociadas, aunque con diferente cultura material »⁴⁵⁶. En d'autres termes, il faut attribuer la confection de ces textiles à des artisans extérieurs à la culture Chuquibamba -Chiribaya- qui, partageant le même espace géographique, auraient noué des contacts avec les communautés Chuquibamba, donnant lieu à la fois à des échanges culturels (idées) et stylistiques (motifs).

Effectivement, la culture Chiribaya se place au centre d'un processus d'échanges culturels, ayant connu et entretenu des contacts avec d'autres cultures de l'Intermédiaire Tardif de la région, comme l'illustrent certains travaux. Les sites de San Gerónimo, Chiribaya Alta et Chiribaya Baja ont démontré l'existence de contacts entre les communautés culturelles de Arica (extrême nord du Chili) et la culture Churajón (au sud de Arequipa), en révélant des céramiques de style San Miguel (ou Arica I), Gentilar (ou Pocoma/Arica II) et Churajón. De la même manière, des céramiques des sites de Yaral et San Gerónimo présentent des motifs de vagues et de spirales, emblématiques du style ariquéenien⁴⁵⁷ de San Miguel⁴⁵⁸. Ces exemples sont autant de témoignages qui attestent des effectifs contacts entre la culture Chiribaya, établie près de Ilo et Moquegua, Churajón -installé près de Arequipa- et les communautés du l'extrême nord du Chili. Ces échanges ont également donné lieu à des interférences stylistiques, puisque des caractéristiques Chiribaya ont été identifiées sur des textiles de la région de Arica, comme l'indique Helena Horta Tricallotis : l'apparition, sur les textiles de style Maytas-Chiribaya, de techniques jouant avec la chaîne (reps à chaîne apparente, fils de chaînes complémentaires) ainsi que l'adoption d'un répertoire iconographique plus figuratif - notamment l'usage du serpent bicéphale- met en évidence le renforcement des influences sud péruviennes sur les communautés du nord du Chili⁴⁵⁹.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 221. Textiles N°CAT 358 et 361.

⁴⁵⁷ De la région de Arica, extrême nord du Chili.

⁴⁵⁸ David A. Jessup, *op. cit.*, p. 10, 18, 24, 27.

⁴⁵⁹ Helena Horta Tricallotis, *op. cit.*, p. 101.

Helena Horta Tricallotis, "Iconografía del Formativo Tardío del norte de Chile. Propuesta de definición e interpretación basada en imágenes textiles y otros medios", in *Estudios Atacameños*, N° 27, pp. 45-76 (2004), p.

Il semblerait donc que l'espace géographique occupé par les communautés de la culture Chiribaya ait constitué un terrain propice aux échanges interculturels. Selon certains spécialistes, ce territoire, situé à proximité de la côte, constituait un lieu de résidence où cohabitaient plusieurs groupes d'origine culturelle différente, établis dans cette zone pour y exploiter les ressources marines⁴⁶⁰. La mise en évidence de l'existence de contacts et d'échanges avec les communautés côtières du nord du Chili et celles des vallées chaudes du sud de Arequipa nous encourage à penser que le peuple Chiribaya a également entretenu des relations avec les communautés Chuquibamba, dont certaines colonies se sont elles aussi installées périodiquement près du littoral, comme l'ont démontré certains archéologues spécialistes de la région⁴⁶¹. Ces contacts auraient engendré, comme pour les styles ariquéniens, des interférences stylistiques, matérialisées par des emprunts et des variations iconographiques à la fois dans les textiles Chiribaya et Chuquibamba.

L'un des éléments les plus évocateurs de cette hybridation stylistique est sans aucun doute l'étoile à huit branches, motif caractéristique du style Chuquibamba, peu présent sur les textiles Chiribaya mais extrêmement fréquent dans les tissus Chiribaya-Chuquibamba : les seize textiles de notre corpus de travail présentent tous ce motif, parfaitement identique à l'étoile du style Chuquibamba (motif 8), ou bien présentant quelque adaptation stylistique (motif 13, division verticale de l'étoile). L'étoile à huit branches n'est cependant pas un motif exclusif au style Chuquibamba, et tire ses origines, selon les archéologues, d'une époque plus ancienne. Typique de la côte centrale-sud du Pérou, ce thème iconographique apparaît tout d'abord dans les productions de la culture Nazca et se serait diffusé sur la côte sud grâce à l'expansion Wari, devenant ensuite un élément caractéristique du style Chuquibamba⁴⁶². Marque identitaire des styles de la côte centrale-sud, ne faisant pas traditionnellement partie du répertoire iconographique des cultures de l'extrême sud, cette étoile doit donc, en

46. Disponible en ligne : http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-10432004002700003 (consulté le 07/11/2011).

⁴⁶⁰ María Jesús Jiménez Díaz, *op. cit.*, p. 211; Helena Horta Tricallotis, "Estudio iconográfico de textiles arqueológicos del valle de Azapa, Arica", *op. cit.*, p. 104.

⁴⁶¹ Il s'agissait de transhumances saisonnières qui permettaient au bétail de profiter de pâtures verdoyantes de la côte; ces pérégrinations étaient également l'occasion de profiter de denrées complémentaires à celles disponibles dans la montagne. Alejandro Málaga Medina, "Los Collaguas en la historia de Arequipa", *op. cit.*, p. 107.

Pablo de la Vera Cruz, "El papel de la sub-región norte de los valles occidentales en la articulación entre los Andes centrales y los Andes centro sur", *op. cit.*, p. 138.

Gullermo Galdós Rodríguez, *Naciones oriundas, expansión y mitmaqs, en el valle de Arequipa*, *op. cit.*, p. 13. Voir à ce sujet le paragraphe consacré au contrôle des bassins écologiques et à la verticalité, dans la section 2.1.3. « Les relations de domination dans la construction de Chuquibamba », Chapitre 2, Deuxième partie.

⁴⁶² Máximo Neira Avendaño, "Arequipa prehispánica", *op. cit.*, p. 139.

Mary Frame, *op. cit.*, 1997, p. 12, 1999, p. 4 (note 4).

Eloy Linares Málaga, "La estrella de ocho puntas en la arqueología del área meridional andina", *op. cit.*, p. 23.

intervenant sur des textiles associés à la variante stylistique Chiribaya-Chuquibamba, être considérée comme une marque éloquente de l'influence stylistique.

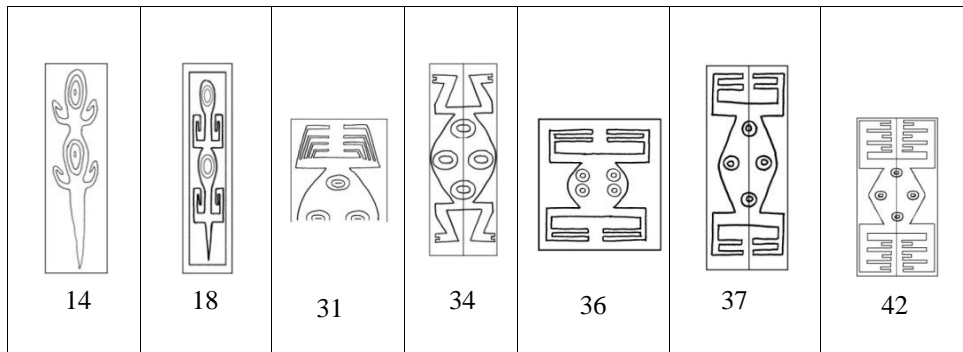
Le motif du serpent constitue à notre sens, lui aussi, un élément emblématique des interférences stylistiques entre les styles Chuquibamba et Chiribaya. Présent sur les textiles des deux styles⁴⁶³, le serpent bicéphale émane d'une longue tradition iconographique de la côte centrale du Pérou et tirerait son origine de la culture Paracas⁴⁶⁴. Selon notre hypothèse, ce motif se serait progressivement diffusé dans la région sud, atteignant probablement l'extrême sud du Pérou et la culture Chiribaya sous l'influence des contacts avec la culture Chuquibamba, apparaissant sous une forme géométrique plus stylisée, pour ensuite apparaître sur les textiles du nord du Chili, suite aux échanges entre les communautés ariquéniennes et celles établies près de Ilo et Moquegua⁴⁶⁵. Les textiles Chiribaya semblent donc avoir conservé de fortes caractéristiques identitaires de l'altiplano (usage de la laine, techniques favorisant les jeux de chaîne, structure iconographique en bandes) tout en ayant absorbé certains éléments traditionnels de la côte -le serpent bicéphale, étoile à huit branches- suite aux échanges avec les communautés autochtones de la région (Chuquibamba).

Quant aux motifs anthropo/zoomorphes des seize pièces que nous associons à la variante Chiribaya-Chuquibamba (motifs 14, 18, 31, 34, 36, 37, 42), il est probable qu'il s'agisse également d'une hybridation stylistique. Composés d'un corps simple ou double duquel s'échappe des appendices rectilignes évoquant des pattes ou des bras/jambes, ces motifs présentent une certaine uniformité et constituent probablement différentes variantes d'un même motif d'origine.

⁴⁶³ Motifs 18h, 18m, 18n identifiés par Mary Frame pour les textiles Chuquibamba, *op. cit.*, 1999, p. 12. Figure 36c, « double head serpent design », identifiée par Dorothee Rago pour les textiles Chiribaya, *op. cit.*, p. 295.

⁴⁶⁴ Helena Horta Tricallotis, "Estudio iconográfico de textiles arqueológicos del valle de Azapa, Arica", *op. cit.*, p. 85-86. María Jesús Jiménez Díaz, *op. cit.*, p. 212.

⁴⁶⁵ Le serpent bicéphale représente un élément tout à fait caractéristique de l'influence Chiribaya sur les styles ariquéniens, comme l'indique Helena Horta Tricallotis au sujet des textiles Maytas-Chiribaya : « El motivo figurativo más destacado es la serpiente bicéfala, que parece salir de la nada, ya que no tenemos antecedentes locales para ella. Por el contrario, la serpiente bicéfala es un elemento de larguísima tradición en la costa del Perú, en especial en la zona sur [...] », *ibidem*, p. 85-86.

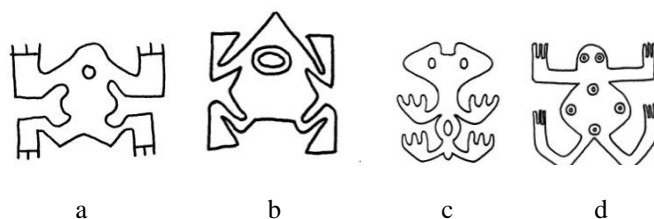


Motifs anthrop/zoomorphes des seize pièces associées au style Chiribaya-Chuquibamba.

Alors que certains le considèrent comme un élément iconographique caractéristique du style Chiribaya⁴⁶⁶, d'autres l'envisagent comme « una intrusión » dans le style, n'apparaissant pas de manière récurrente sur les textiles Chiribaya⁴⁶⁷. Quoi qu'il en soit, certains de ces motifs présentent de fortes analogies avec des éléments iconographiques d'autres styles de l'Intermédiaire Tardif, associés à des cultures établies sur la côte centrale et le littoral sud péruvien. L'anatomie de ces êtres stylisés rappelle effectivement le motif de batracien présent sur différents textiles de la côte centrale, attribués aux cultures Pachacamac ou Ancón, ou retrouvés dans la vallée de Supe au nord de Lima, ainsi que la grenouille présente sur certains tissus Chuquibamba. Très schématisé sur la côte centrale, le batracien est représenté vu de dessus, le corps arrondi et les pattes fléchies, tandis que le motif est moins stylisé, plus figuratif, sur les étoffes Chuquibamba.

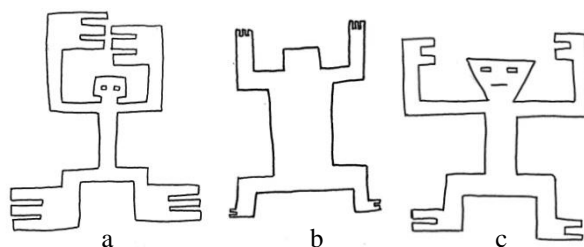
⁴⁶⁶ « Anthropomorphic figures are rendered as peculiar frontal, static figures with outstretched arms and legs and flowing hair, displaying a whimsical smile (see fig. 35a). The interlocking profile face motif recalls similar Tiwanaku iconography on textiles and ceramics. They are arranged in such way that they face one another (see fig. 29 and 35b). », Dorothee Rago, *op. cit.*, p. 292, fig. 35a.

⁴⁶⁷ Ran Boytner, "Textiles from the lower Osmore Valley, southern Peru: A cultural interpretation", *Andean past* 5, Ithaca, Cornell University, pp. 325-356, p. 333, cité par María Jesús Jiménez Díaz, *op. cit.*, p. 210. L'archéologue a identifié le motif sur un seul textile du site de El Algarrobal, dans une tombe dont le contexte avait été altéré. Ne relevant pas d'autres pièces avec ce même motif, il conclut qu'il s'agissait d'un emprunt stylistique et non d'un élément caractéristique du style. "Boytner (1998b: 333, fig. 13) documentó una pieza con este mismo diseño en una tumba disturbada. Este autor la consideró una intrusión, más que una manifestación propia del mencionado estilo, un hecho que parece confirmar su ausencia en otros tejidos Chiribaya documentados."



Motifs de batraciens des textiles de la côte centrale et littoral sud péruvien.
 a , b et c : motif de batracien des textiles du Museo de América de Madrid, attribués aux cultures Pachacamac, Ancón ou de la vallée de Supe, publiés par María Jesús Jiménez Díaz, *op. cit.* , N° Cat 154, 178 et 196, pp. 171, 190, 213.
 d : motif de batracien des textiles Chuquibamba (motif 41 ou 19c).

Ces figures hybrides partagent également quelques similitudes formelles avec certains éléments iconographiques présents sur des textiles identifiés par María Jesús Jiménez Díaz comme appartenant au style « Extremo Sur del Perú »⁴⁶⁸. Il s'agit d'un motif clairement anthropomorphe, dont les bras et les jambes étendus rappellent la position des pattes écartées des batraciens précédemment évoqués. María Jesús Jiménez Díaz considère cette représentation humaine, dépourvue d'attributs sacrés ou d'éléments matérialisant le pouvoir, comme un motif caractéristique de la côte sud : il apparaît sur différents textiles de la région, sur une période allant de l'Intermédiaire Tardif à l'Horizon Tardif⁴⁶⁹.



Motifs anthropomorphes du style Extremo Sur del Perú.
 a et b : motifs anthropomorphes de textiles du Museo de América de Madrid, publiés par María Jesús Jiménez Díaz, *op. cit.* , N° Cat 325, 352, p. 354 et 386.
 c : motif anthropomorphe d'un textile conservé à l'INC de Arequipa, Hunter : S/N.

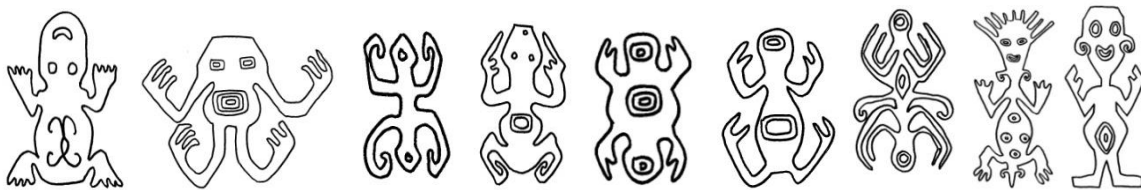
⁴⁶⁸ *Op. cit.*, p. 209-210. L'auteur associe ce style aux cultures Chiribaya et Chuquibamba : « En el extremo sur de Perú (Fig. 2b), destacan los estilos Chuquibamba, definido por Mary Frame (1997-1998, 1999a) en el área de lo que hoy es Arequipa, Chiribaya (Boytner 1998b; Clark *et. al.* 1999) en los alrededores de Moquegua, así como una serie de producciones relacionadas con las anteriores pero que aún no tienen nombre ni espacio propios. Aquí las hemos denominado de forma genérica como “Extremo Sur de Perú” [...]. »

⁴⁶⁹ « [...] este mismo diseño se extiende a tejidos del Horizonte Tardío en este mismo área del Extremo sur, dando cuerpo a una larga tradición que caracteriza a esta zona. », *ibidem*, p. 210. L'auteur relève ce motif sur deux pièces de la collection du Museo de América de Madrid (N° Cat 325 et 352, p. 354 et 386). Nous avons identifié cette même représentation anthropomorphe sur un textile extérieur à notre corpus, présentée au Museo de la UNSA, Arequipa, lors de la conférence organisée à l'occasion de la spectaculaire saisie de pièces issues de pillages de tombes (02/06/2005, Museo de la UNSA, Arequipa. Textile conservé actuellement par l'INC de Arequipa, références : Hunter, S/N).

D'autre part, certains textiles du nord du Chili présentent également des êtres hybrides partageant la même composition structurelle que les motifs identifiés sur les textiles Chiribaya-Chuquibamba de notre corpus. Il s'agit de représentations anthropo/zoomorphes plus ou moins stylisées, présentant des appendices curvilignes rappelant des bras, des jambes ou des pattes, aux côtés desquels interviennent parfois des motifs de batracien⁴⁷⁰. Il est probable que ces motifs matérialisent l'influence stylistique Chiribaya sur les cultures ariquéniennes.



Motifs anthropo/zoomorphes et batracien de textiles San Miguel.
Helena Horta Tricallotis, 1997, *op. cit.*, Fig. 6c p. 89, 17b p. 94, 29 p. 98, 32 p. 100.



Motifs zoomorphes et anthropomorphes de textiles Maytas-Chiribaya du sud de Arica.
Liliana Olloa Torres, *op. cit.*, pp. 127 et 130, Fig. 6 et 9. L'auteur distingue dans les motifs zoomorphes les batraciens et les araignées.

Selon nous, les motifs anthropo/zoomorphes des textiles Chiribaya-Chuquibamba de notre corpus pourraient correspondre, tout comme les représentations zoomorphes et les figures humaines des tissus ariquéniens, à une évolution stylistique d'un même élément iconographique initial, originaire de la côte centrale et sud du Pérou. Ces motifs, extrêmement stylisés, rappellent effectivement à la fois le motif anthropomorphe des tissus de style Extremo Sur et les batraciens des cultures du littoral; partageant également de grandes similitudes, ces deux motifs découlent probablement eux aussi d'un même motif originel qui,

⁴⁷⁰ Helena Horta Tricallotis, "Estudio iconográfico de textiles arqueológicos del valle de Azapa, Arica", *op. cit.*, p. 81-108.

Liliana Ulloa Torres, "Estilos decorativos y formas textiles de poblaciones aeromárítimas en el extremo norte de Chile", *Chungara*, 1981, n° 8, pp. 109-136.

Les motifs anthropomorphes présentant des éléments symboliques du pouvoir (bâton de commandement, sceptre) sont traditionnellement associés au « dieu aux bâtons » de la culture Tiwanaku, présent sur la porte du Soleil et sur de nombreux artefacts (céramiques, textiles).

au fil des contacts entre les communautés, aurait subi des transformations en engendrant différentes variations stylistiques. Il se serait diffusé grâce aux échanges entre les différentes cultures de la région, et aurait été adapté à chaque style : les motifs identifiés comme des crabes, des araignées, des batraciens, des lézards ou des figures anthropomorphes⁴⁷¹ proviendraient alors d'un même motif, qui aurait évolué au sein de chaque style.

Les textiles de notre corpus associés au style que nous avons désigné comme Chiribaya-Chuquibamba témoigneraient donc de l'existence de contacts entre les cultures de la région sud, matérialisés par la présence d'éléments stylistiques tels que les variations iconographiques. Les communautés Chuquibamba ont semble-t-il joué un rôle essentiel dans la transmission de ces éléments puisque, ayant elles mêmes hérité de certains thèmes iconographiques de la côte centrale, elles les auraient ensuite transmis aux communautés Chiribaya qui, à leur tour, les auraient diffusés jusqu'au nord du Chili par leur influence auprès des cultures ariquéniennes.

Cette première étape dans l'analyse des discordances nous a donc permis d'identifier une première variation du style Chuquibamba (Chiribaya-Chuquibamba) et les textiles qui y sont associés. L'étude comparative a cependant fait ressortir des discordances qui ne correspondent pas à cette variation, nous obligeant à nous interroger sur l'affiliation stylistique des pièces présentant à la fois ces discordances et des similitudes avec les textiles Chuquibamba. Nous nous intéresserons dans un premier temps aux textiles qui, conservant un certain nombre d'éléments concordants, présentent des similitudes plus ou moins marquées avec les textiles Chuquibamba, pour ensuite analyser les pièces qui semblent entretenir une certaine relation avec le style, bien qu'elles soient esthétiquement très éloignées des pièces Chuquibamba.

Il faut distinguer deux groupes de textiles parmi les pièces du corpus qui présentent des ressemblances avec les tissus Chuquibamba : les textiles qui affichent de fortes similitudes mais qui, ne répondant pas à tous les critères du style Chuquibamba, ont été exclus de la catégorie de pièces appartenant au « pur » style Chuquibamba; et les pièces qui, au

⁴⁷¹ Crabes : Dorothee Rago, *op.cit.*, pp. 293-295, fig. 36a-b et 37a-b.

Araignées : Liliana Ulloa Torres, *op. cit.*, fig.6 p. 127.

Batraciens : Helena Horta Tricallotis 1997, *op. cit.*, p. 100, fig. 32 et Mary Frame 1999, *op. cit.*, 19 p. 13, fig.

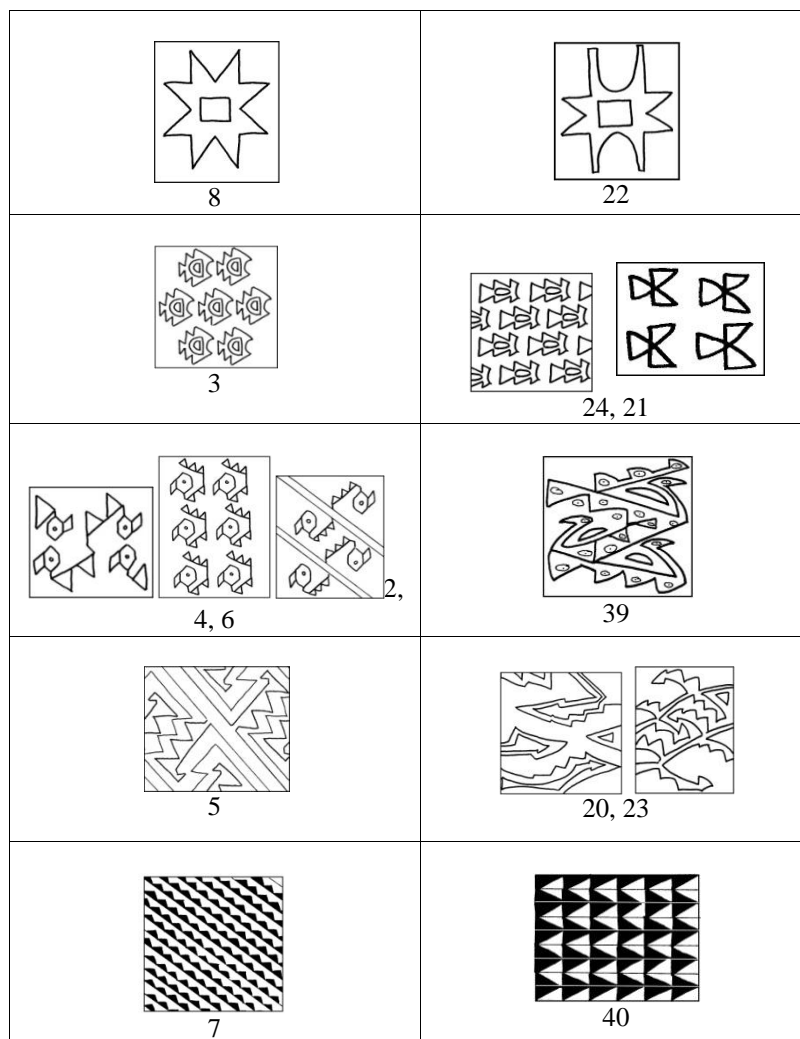
Lézards : María Jesús Jiménez Díaz, *op. cit.*, p. 373.

Figures anthropomorphes : Helena Horta Tricallotis "Estudio iconográfico de textiles arqueológicos del valle de Azapa, Arica", *op. cit.*, p. 88-89, Dorothee Rago, *op. cit.*, p. 291, María Jesús Jiménez Díaz, *op. cit.*, p. 210.

contraire, partagent peu de caractéristiques communes avec le style Chuquibamba, mais dont les éléments témoignent tout de même d'une affiliation avec le style.

Nous relevons, dans notre corpus, un grand nombre de pièces entretenant une évidente relation avec les textiles Chuquibamba, mais dont certaines discordances n'ont pas permis de les intégrer à la sélection de pièces correspondant au style (textiles 14, 15, 16, 18, 23, 24, 25, 52, 53, 54, 55, 66). Aux côtés d'éléments tout à fait caractéristiques de la structure iconographique des textiles de style Chuquibamba (schémas de distribution A3 ou A7, insertion des motifs dans des unités iconographiques à languettes se détachant sur un arrière-fond bicolore, motifs appartenant au répertoire de référence -motifs 2, 4, 5, 6, 8), ces textiles présentent des particularités qui ne correspondent pas au modèle stylistique Chuquibamba : uniquement tissés en *tapiz*, en non en trame supplémentaire et *tapiz* comme les textiles Chuquibamba, ils intègrent de nouveaux motifs (20, 21, 22, 23, 24, 39, 40) et affichent parfois une palette chromatique différente, avec des couleurs foncées moins lumineuses et parfois même terreuses (textiles 24, 53, 54, 55, 66). Le mélange de certains critères Chuquibamba et de discordances marquantes laisse envisager, selon nous, une « mutation » du style.

Il semblerait effectivement que ces textiles correspondent à un renouvellement du style Chuquibamba, dont les éléments iconographiques, notamment, auraient subi une transformation. Si l'on considère l'aspect des nouveaux motifs, on constate une évidente évolution de certains motifs caractéristiques du style : l'étoile tout d'abord (motif 8), dont les branches supérieures et inférieures se trouvent allongées, leur extrémité tronquée (motif 22); les poissons (motif 3) se géométrisent (motif 24) jusqu'à atteindre une parfaite abstraction (motif 21); les oiseaux (motifs 2, 4, 6), conservent le principe d'imbrication mais perdent leur forme anguleuse (motif 39); les branches aiguës du motif géométrique (motif 5) s'arrondissent et se bombent (motifs 20, 23); et, enfin, les diagonales de triangles (motif 7) s'épaississent et se « verticalisent » (motifs 20, 23).



Evolution des motifs des textiles 14, 15, 16, 18, 23, 24, 25, 52, 53, 54, 55, 66.

La rénovation de certains éléments du répertoire iconographique nous encourage à inscrire ces textiles dans une phase du style Chuquibamba qui aurait été influencée par l'apparition de nouveaux canons esthétiques, matérialisant la présence ou le contact avec des artisans de culture différente. L'usage exclusif de la technique du *tapiz* et la géométrisation de certains motifs semblent effectivement correspondre à l'adoption de traditions stylistiques étrangères à la région côtière, tout à fait caractéristiques de la région de Cuzco. Ces évolutions stylistiques attesteraient donc de l'impact de la présence inca qui, en annexant les régions qui constitueront l'empire du *Tahuantinsuyu*, apporte ses modèles esthétiques. Ces textiles doivent donc être associés à une phase stylistique tardive de Chuquibamba (Horizon Tardif), matérialisant l'hybridation du style avec les traditions cuzquéniennes : Chuquibamba-Inca.

Il faut effectivement distinguer, à l'Horizon Tardif, les textiles de style inca, produits dans la capitale ou respectant les canons stylistiques de la région de Cuzco, et les pièces produites dans les provinces annexées. Selon les spécialistes, les deux styles sont désignés sous différentes formes : le style inca « impérial » ou « officiel », qui se caractérise par une préférence pour les fibres de camélidés, la technique de *tapiz* et l'insertion de gros motifs géométriques, contrastant avec les motifs à petite échelle de la côte, et les « manifestations régionales du style inca » ou le style « inca provincial », qui mêlent les traditions techniques et iconographiques régionales aux éléments incas⁴⁷². Concernant la côte centrale et sud du Pérou, on remarque toutefois deux orientations différentes dans l'adoption des canons esthétiques incas et le développement du style provincial. On assiste d'un côté à une « standardisation du style inca », où les éléments iconographiques et les patrons esthétiques cuzquéniens se généralisent dans toutes les régions annexées; les artisans intègrent des éléments iconographiques de la capitale tout en se les réappropriant et les adaptant à leur propre style : de nouveaux motifs apparaissent, insérés dans des carrés à la manière des *tocapu* inca, tandis que les techniques de tissage restent souvent celles traditionnellement utilisées sur la côte. Parallèlement, certaines cultures conservent le style développé pendant l'Intermédiaire Tardif qui, bien qu'il évolue sous l'influence inca, garde des caractéristiques propres : les éléments incas sont clairement absents des textiles, bien que l'iconographie traditionnelle se simplifie et se géométrise⁴⁷³. Il semblerait bien que les textiles que nous associons ici à une phase tardive du style Chuquibamba correspondent à ce cas de figure : le répertoire iconographique est conservé, bien que les motifs évoluent, les couleurs elles aussi s'éloignent de leur gamme chromatique de référence et, surtout, les techniques de trame disparaissent au profit du *tapiz*, marque de l'influence stylistique inca. Dans son article consacré aux tuniques de style inca provincial, Ann Rowe signale effectivement que les pièces sur la côte sud produites à l'Horizon Tardif, sous l'influence cuzquénienne, se caractérisent par l'adoption de techniques de tissage inca et la conservation de motifs

⁴⁷² María Jesús Jiménez Díaz, "Estandarización y particularismos regionales en la producción textil incaica", en *Estudios sobre América: siglos XVI-XX. La Asociación Española de Americanistas en su vigésimo aniversario*, Sevilla, : Asociación Española de Americanistas, 2005, pp. 43-65, p. 44.

María Jesús Jiménez Díaz, *Tejidos y mundo textil en los Andes Centrales y Centro-sur a través de la colección del Museo de América de Madrid : períodos préhispanicos y colonial*, op. cit., p. 174.

Ann Rowe, op. cit., p. 5.

⁴⁷³ « Vemos así cómo en los valles sureños de la costa centro-andina la presencia Inca significó la puesta en marcha de una producción de piezas con técnicas y motivos estandarizados, relacionados con la tradición textil serrana y el estilo Inca, por un lado por otro, la continuidad de una producción de carácter local, menos sofisticada y cuya decoración supone una evolución de los estilos precedentes del Intermedio Tardío. », María Jesús Jiménez Díaz, *Tejidos y mundo textil en los Andes Centrales y Centro-sur a través de la colección del Museo de América de Madrid : períodos préhispanicos y colonial*, op. cit., p. 180.

locaux⁴⁷⁴; elle consacre d'ailleurs une longue partie aux textiles de style Inca Provincial présentant des étoiles et, bien qu'elle commente certaines pièces que nous associons au style Chuquibamba Tardif (ou Chuquibamba-Inca), elle ne désigne pas nommément le style⁴⁷⁵.

Par ailleurs, notre corpus de travail comporte certaines pièces qui, bien qu'elles ne partagent pas les caractéristiques des textiles Chuquibamba, présentent certains éléments qui nous incitent à les associer à ce style (textiles 17, 26, 41, 61). Si l'on ne peut pas étudier les concordances -puisqu'elles n'existent pas-, il est cependant possible d'observer certaines similitudes avec les textiles Chuquibamba, notamment du point de vue iconographique. Ces textiles présentent tous un motif d'étoile, identique à celle des textiles Chuquibamba (motifs 8, textile 17), ou bien légèrement différent, les branches supérieures et inférieures étant regroupées en une seule branche rectangulaire (motif 26, textiles 26, 41, 61). D'autre part, on relève sur l'une des pièces un motif géométrique évoquant le poisson à l'aspect géométrique des textiles correspondant à la phase stylistique Chuquibamba-Inca (motif 25) : composé de plusieurs triangles superposés, il rappelle effectivement, dans une version plus abstraite, les poissons du motif 3. Quant aux couleurs utilisées, bien que la gamme chromatique soit plus terne ou plus « terreuse » (kaki, marron clair, orange, vert clair), on remarque cependant l'usage de « modèles » de combinaisons de couleurs pour les étoiles, puisque certaines combinaisons apparaissent sur différents textiles (combinaisons 26a, b, c, d, e, h, textiles 26, 41, 61). Il est probable que ces similitudes correspondent à une évolution stylistique de certains éléments Chuquibamba, qui auraient été absorbés par un autre style et réadaptés à ses propres traditions iconographiques. Les autres discordances relevées sur ces textiles -l'usage exclusif du *tapiz* et la présence de gros motifs géométriques, jusque là absents de notre corpus (motifs 27, 28, 29)- nous apportent des indications sur la probable affiliation stylistique de ces pièces puisque, comme l'indique María Jesús Jiménez Díaz, il s'agit d'éléments caractéristiques du style inca impérial ou officiel⁴⁷⁶. Ces textiles présentent par ailleurs une autre particularité qui vient consolider l'hypothèse d'une éventuelle affiliation au style inca

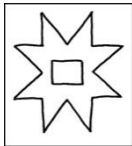
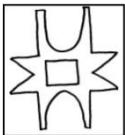
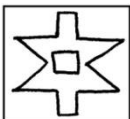
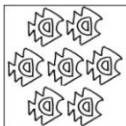
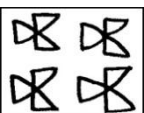
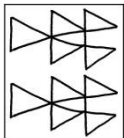
⁴⁷⁴ « The provincial Inca tunics (figs 41-45) are woven with inca technical features but with local designs derived from the weft-patterned pieces. », Ann Rowe, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁷⁵ Devant l'absence de données concernant l'origine géographique des pièces, elle considère qu'il n'est pas envisageable de déterminer le style : " Because the precise origin of these textiles is uncertain, it is unadvisable to assign to them a particular style name at present", *op. cit.*, p. 33.

Certaines des pièces commentées par Ann Rowe dans son article ont d'ailleurs été intégrées à notre corpus de travail (textiles 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18). Ces textiles, présentant des caractéristiques du style Chuquibamba, ont cependant tous été identifiés par l'auteur comme des pièces correspondant à l'Horizon Tardif, illustrant l'hybridation stylistique due à la présence inca. Nous avons pourtant pu constater que certains d'entre eux doivent être associés au style Chuquibamba et à l'Intermédiaire Tardif (textiles 12 et 13, fig. 39 et 40, *op. cit.*, p. 35-36).

⁴⁷⁶ *Tejidos y mundo textil en los Andes Centrales y Centro-sur a través de la colección del Museo de América de Madrid : períodos prehispánicos y colonial*, *op. cit.*, p. 174.

impérial : les unités iconographiques dans lesquelles sont insérés les motifs géométriques sont réunies en groupes de quatre, clairement isolés les uns des autres par des contours de couleurs contrastantes. Cette quadripartition, présente sur de nombreux textiles de l'Horizon Tardif, est tout à fait typique de l'iconographie inca, et évoquerait selon certains le découpage géographique de l'empire inca en quatre *suyu*⁴⁷⁷.

Motifs 8 et 3 du style Chuquibamba	Motifs 21 et 22 de la phase stylistique Chuquibamba-Inca	Motifs 25 et 26 des textiles 17, 26, 41 et 61
		
		

Schématisation progressive des motifs d'étoile et de poisson sous l'influence inca.

Les textiles 17, 26, 41 et 61 correspondraient donc, en raison de leurs caractéristiques iconographiques et techniques, au style inca; cependant, la présence de l'étoile et du motif de poisson schématisé nous incite à envisager une influence certaine de la côte sud, et permet alors de classer ces pièces parmi les textiles répondant au processus de standardisation du style inca. Mais, ne disposant pas d'informations concernant l'origine géographique de ces pièces (à l'exception du textile 17 qui proviendrait, selon Ann Rowe, de la vallée de Ica, Zamaca⁴⁷⁸), on ne saurait dire avec certitude si ils correspondent à une production régionale - côte sud- standardisée, ou bien à une production cuzquéniennne, ayant intégré des éléments iconographiques de la côte sud, suite aux contacts entretenus avec les populations annexées. En tout état de cause, ces pièces présentent bien plus de caractéristiques incas que les textiles associés à la phase Chuquibamba-Inca et, si l'on doit reconnaître une influence évidente de la

⁴⁷⁷ María Jesús Jiménez Díaz, "Estandarización y particularismos regionales en la producción textil incaica", *op. cit.* : « [...] la quadripartición que nosotros relacionamos con la idea de los cuatro suyus .», p. 49.

⁴⁷⁸ L'auteur semble toutefois garder une certaine réserve quant à cette information, indiquant à propos de ce textile « [...] said to have be found at Zamaca, Ica Valley. », Ann Rowe, *op. cit.*, p. 39.

côte sud (l'étoile est, comme nous l'avons déjà indiqué, caractéristique de la côte centrale -sud du Pérou, et non de la région de Cuzco), il doivent être associés au style standardisé inca.

L'analyse des combinaisons de discordances nous a permis d'associer des variations stylistiques précises, correspondant à différentes périodes et espaces géographiques de la région sud, aux textiles comportant à la fois des éléments caractéristiques Chuquibamba et des traditions stylistiques externes. Sur la totalité de notre corpus de travail (soixante-huit textiles), nous sommes parvenue à identifier la filiation stylistique de soixante-trois pièces, répondant à l'une des différentes variations du style Chuquibamba : hybridation stylistique Chiribaya-Chuquibamba, phase stylistique tardive Chuquibamba (Chuquibamba-Inca), standardisation du style Inca intégrant toutefois des éléments régionaux Chuquibamba. Cependant, cinq textiles ne trouvent leur place dans aucune de ces catégories; les textiles 8, 10, 11, 65 et 67, présentant des motifs, des techniques, des couleurs ou des schémas de distribution différents, ne correspondent à aucune variation du style Chuquibamba identifiée jusqu'à présent dans notre étude. Ils affichent toutefois certaines caractéristiques qui permettent d'émettre quelques hypothèses quant à leur éventuelle relation avec certains styles de la région sud.

Les textiles 10, 11 et 65 se démarquent de l'ensemble du corpus par leur forme et leur technique de tissage : d'une largeur oscillant entre 3 et 4 cm⁴⁷⁹, ces étroites bandes de tissu double présentent une iconographie sur les faces recto et verso. La technique du tissu double, principalement développée et utilisée par les artisans des régions côtières du Pérou -depuis Nazca jusqu'à l'Horizon Tardif⁴⁸⁰-, ne constitue pas une caractéristique technique du style Chuquibamba. On relève pourtant sur ces trois pièces des motifs qui correspondent au répertoire iconographique Chuquibamba : l'étoile à huit branches d'abord, bien qu'elle présente, sur les textiles 10 et 65, cinq cercles en son centre (motif 15), et le damier bicolore (textile 11, motif 16). On remarque également, sur les textiles 11 et 65, que les motifs utilisent, comme les textiles Chuquibamba, des modèles de combinaisons de couleurs

⁴⁷⁹ Textile 10 : 3, 5 cm; textile 11 : 3 cm; textile 65 : 4 cm.

⁴⁸⁰ Raoul d'Harcourt, *op. cit.*, planches XXVII à XXXI, textiles provenant de la région côtière centrale ou de style Nazca.

María Jesús Jiménez Díaz, 2004, *op. cit.*, textiles N° CAT 53, 56, 57, 58, 78, 155, 159, 172, 222, 227, 231, 237, 263; textiles de style Nazca, Nazca-Huari, Inca ou provenant de la côte centrale et correspondant à l'Horizon Intermédiaire Tardif.

Rommel Ángeles Falcón, Denise Pozzi Escot, "Del Horizonte Medio al Horizonte Tardío en la costa sur central: el caso del valle de Asia", *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, vol. 33, n°3, IFEA, Lima, 2004, pp. 861-886.

récurrentes pour le centre, le corps et le fond des motifs (textile 11 : 8a, 8f, 16a, 16b, 17a, 17b, 18a, 18b, 19a, 19b; textile 65 : 15a, 15h).

Cependant, si ces éléments semblent relier ces pièces au style Chuquibamba, certaines discordances nous amènent à considérer une éventuelle relation avec le style Chiribaya. L'insertion de petits cercles dans le rectangle central de l'étoile (motif 15) constitue, à notre sens, une possible expression de l'influence Chiribaya : nous retrouvons dans notre corpus de travail des pièces qui, bien qu'elles aient déjà été associées à la variante Chiribaya-Chuquibamba, présentent ce type d'ornementation (textiles 37, 44, 62); les cercles sont disposés soit à l'intérieur de l'étoile, de la même façon que les textiles 10 et 65 (comme sur la face cinq d'un dé) ou dans chaque branche de l'étoile, soit à l'extérieur de l'étoile, placés dans le creux des branches. D'ailleurs, María Jesús Jiménez Díaz, qui rencontre également un motif très semblable dans son étude des collections du Museo de América de Madrid⁴⁸¹, indique que le motif d'étoile à huit branches conservant des cercles en son centre doit être relié à un style voisin de celui de Chuquibamba, correspondant à la variation que nous désignons Chiribaya-Chuquibamba⁴⁸². D'autre part, le traitement des couleurs du textile 10 -alternance de couleurs claires/foncées pour le fond et le corps de l'étoile- rappelle sans conteste l'usage de couleurs contrastantes et l'effet positif-négatif des textiles Chiribaya. Enfin, l'iconographie du textile 10, aussi schématisée et stylisée qu'elle soit, évoque selon nous certains motifs de l'iconographie Chiribaya et Chiribaya-Chuquibamba : le motif 18 est formellement extrêmement proche du motif 14; le motif 17 rappelle les motifs anthropo/zoomorphes 34, 36, 37, et 42, sous une forme plus géométrique, les pattes/bras/jambes étant réduites à de simples lignes droites⁴⁸³; et le motif 19, immédiatement identifiable comme une représentation zoomorphe, peut être associé au camélidé bicéphale des textiles Chiribaya décrit par Dorothee Rago⁴⁸⁴. Ces trois pièces, très différentes les unes des autres, ne peuvent pas être clairement


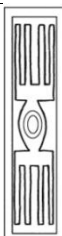


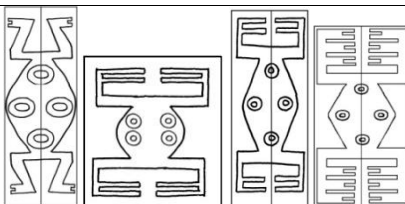

⁴⁸¹ María Jesús Jiménez Díaz, *Tejidos y mundo textil en los Andes Centrales y Centro-sur a través de la colección del Museo de América de Madrid : períodos prehispánicos y colonial, op. cit.*, textile N° CAT 356, p. 391.

⁴⁸² Elle renvoie effectivement à une autre pièce de la collection du Museo de América (textile n° CAT 361), qui présente les caractéristiques de cette variation stylistique. « A pesar de que su manufactura se acerca más a los patrones serranos, se trata de un tipo de bolsas características del extremo sur peruano en el Tardío o P. Inca, tal y como indica A.P. Rowe (1977: 51, fig. 52), quien publica un ejemplar muy similar a éste. Esta autora identifica además los motivos estilizados como estrellas de ocho puntas redondeadas, lo que pondría en relación esta pieza con otras de esta Colección afines al estilo Chuquibamba y la producción del extremo sur (N°. Cat. 361). », *ibidem*, p. 391.

⁴⁸³ Il est possible qu'il s'agisse d'une évolution du même motif originel qui aboutit, selon les zones et les styles, à un motif de batracien, d'araignée, de crabe ou d'homme.

⁴⁸⁴ Dorothee Rago, *op. cit.*, fig. 36a p. 295. Bien que les deux motifs soient effectivement très éloignés l'un de l'autre, la bicéphalie, la représentation de profil, l'allongement du museau et la présence de deux pattes sous chaque tête nous incite à entrevoir une probable variation d'un même motif.

associées à une variante stylistique précise, du fait qu'elles n'appartiennent pas à un ensemble de textiles partageant les mêmes discordances. Il est toutefois possible de reconnaître certains éléments qui semblent traduire une probable relation avec certaines traditions stylistiques de la côte sud : l'étoile à huit branches et les modèles de combinaisons de couleurs, qui évoquent des éléments du style Chuquibamba, la technique du tissu double, qui renvoie clairement au littoral péruvien (côte centrale et sud), l'usage de couleurs contrastantes et de motifs présents dans l'iconographie du style Chiribaya ou de la variante Chiribaya-Chuquibamba. Nous ne serons pas aussi affirmatifs que María Jesús Jiménez Díaz qui entrevoit dans le motif 15, ainsi que dans la forme et les couleurs des textiles du Museo de América présentant des caractéristiques semblables au textile 11, une manifestation de la standardisation du style inca. Il est tout à fait envisageable que ces textiles correspondent, au vu de la combinaison de plusieurs éléments de traditions stylistiques différentes, à une hybridation singulière née des échanges entre les communautés Chuquibamba et Chiribaya, mais on ne saurait affirmer s'il s'agit de l'Intermédiaire Tardif ou de l'Horizon Tardif.

 <p>Motif 17 du textile 11</p>	 <p>Motif 17 du textile 11</p>	 <p>Motif 19 du textile 11</p>
 <p>Motif 14 des textiles Chiribaya-Chuquibamba</p>	 <p>Motifs 34, 36, 37 et 42 des textiles Chiribaya-Chuquibamba</p>	 <p>Motif de camélidé bicéphale des textiles Chiribaya (Dorothy Rago, <i>op. cit.</i>, p. 295fig. 36a).</p>

Correspondance et ressemblance des motifs du textile 11 avec certains motifs Chiribaya ou Chiribaya-Chuquibamba.

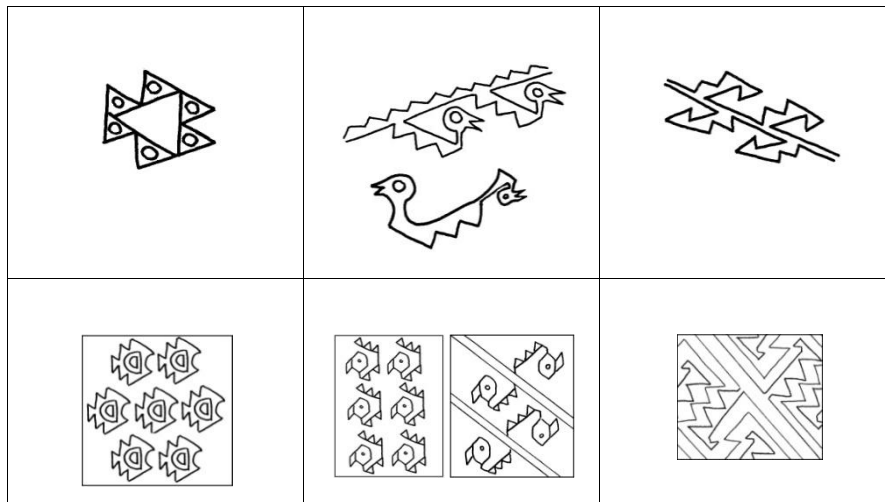
Le textile 8 de notre corpus se distingue de toutes les autres pièces de notre corpus : s'il présente un motif ornithomorphe très semblable au motif 4 des textiles Chuquibamba et un motif géométrique en zigzag qui rappelle le motif 18j identifié par Mary Frame -et ce sont là les uniques concordances avec le style Chuquibamba-, ses caractéristiques stylistiques et techniques sont tout à fait différentes des textiles étudiés jusque ici. Confectionnée en reps à trame apparente complété par des fils de trame supplémentaires, cette pièce ne suit aucun schéma de distribution mis en évidence, les motifs se répartissant dans l'espace iconographique en lignes diagonales. Les couleurs, tout comme l'autre motif, sont tout à fait particulières : des lignes de vagues viennent s'insérer entre chaque ligne d'oiseaux, tandis que la gamme chromatique s'étend du rose ou rouge, en passant par le jaune, le marron ou encore le noir. Cette épaisse étoffe, d'une facture beaucoup moins raffinée que les fins tissus Chuquibamba, présente en réalité des particularités qui rappellent les caractéristiques du style Ica de la côte centrale-sud du Pérou. Utilisant effectivement des techniques favorisant les effets de trame et privilégiant les fibres de camélidés, ces textiles se caractérisent par un répertoire chromatique restreint, où les déclinaisons de rouge dominant, et par l'insertion de lignes de petits motifs d'oiseaux ou de poissons⁴⁸⁵. Bien qu'il présente des éléments correspondant au style Chuquibamba (motif ornithomorphe et zigzag), il semblerait qu'il faille associer le textile 8 à une tradition stylistique de la région de Ica plutôt qu'à un style de la région sud. D'ailleurs, María Jesús Jiménez Díaz, dans étude consacrée à la collection du Museo de América de Madrid, attribue l'origine de plusieurs textiles présentant des caractéristiques tout à fait semblables à la côte centrale, bien que leur provenance géographique reste inconnue⁴⁸⁶. Cela dit, comme nous l'avons déjà précisé, des textiles de style Chuquibamba ont été recueillis sur des sites du nord du département de Arequipa, à la limite du département de Ica (vallée de Yauca), et dans le département de Ica (au nord de Nazca)⁴⁸⁷. On peut supposer que ces deux cultures de l'Intermédiaire Tardif, installées sur des terres voisines (l'une sur la côte centrale-sud, dans les vallées de Ica, Chincha, Ica et Pisco, l'autre à la fois sur des terres intérieures et sur la côte sud, de la vallée de Siguas au nord de la vallée de Ocoña), aient entretenu des contacts et par la même exercé une influence sur chacun

⁴⁸⁵ María Jesús Jiménez Díaz, *Tejidos y mundo textil en los Andes Centrales y Centro-sur a través de la colección del Museo de América de Madrid : períodos prehispánicos y colonial*, op. cit., p. 151. María Jesús Jiménez Díaz, 2005, op. cit., p. 50.

⁴⁸⁶ María Jesús Jiménez Díaz, *ibidem*, textiles N° CAT 247 à 261, p. 266-280.

⁴⁸⁷ Sites de Tanaca, Lampilla et Chaviña, vallée de Yauca, province de Caravelí (Ann Rowe, 1992, op. cit, note 78). Site de Coyungo, au nord de Nazca, département de Ica (Peabody Museum, textile n° 15-4130/86893, disponible en ligne : <http://140.247.102.177/col/longDisplay.cfm?ObjectKey=103275>, consulté le 24/1/2011). Voir la section 1.2.2. « Inventaire des sites identifiés comme Chuquibamba », Chapitre 1, Deuxième partie.

de leur style. Les textiles de style Ica et Chuquibamba présentent effectivement un répertoire iconographique extrêmement proche, tous deux laissant une large place aux motifs ornithomorphes et, secondairement, aux représentations de poisson et aux formes géométriques. Il est même étonnant de constater à quel point les motifs des tissus Ica sont semblables à ceux des textiles Chuquibamba : les oiseaux sont représentés de profil, le corps matérialisé par des lignes anguleuses, les poissons sont formés par un assemblage de triangles, et certaines lignes diagonales présentent des ramifications de lignes de triangles.



Similitudes entre les motifs des textiles Ica et Chuquibamba.

En haut, motifs Ica des textiles N° CAT 247, 250, 252, 260 de la collection du Museo de América, Madrid, (María Jesús Jiménez Díaz, 2004, *op. cit.* pp. 266-279). En bas, motifs Chuquibamba 3, 4, 5, 6.

Il est donc probable, au vu des analogies entre ces motifs, qu'une partie des thèmes iconographiques de Chuquibamba tiennent son origine des contacts développés avec les communautés établies au nord de la côte sud, et particulièrement dans la région de Ica, reliant fondamentalement le style Chuquibamba à une tradition côtière.

Pour terminer, le textile 67 présente une iconographie et une gamme chromatique tout à fait caractéristiques du style Chuquibamba, tout en utilisant un modèle de distribution jusqu'ici non identifié : les unités iconographiques, dans lesquelles se distribuent quatre lignes de quatre motifs ornithomorphes (motif 4), sont séparées par des bandes unies bordeaux. L'absence de discordances complémentaires ne nous permet pas de déterminer si cette pièce doit être associée à une tradition stylistique autre que Chuquibamba ou bien si, malgré son aspect inhabituel, ce textile doit être considéré comme appartenant au style Chuquibamba.

Mary Frame qui, dans son article de 1999, publie la photo d'une pièce tout à fait semblable, n'apporte aucune remarque quant à une éventuelle correspondance à une variante du style⁴⁸⁸.

A partir des concordances et des discordances mises en évidence par l'étude comparative des résultats de l'analyse iconographique de notre corpus avec la description du style Chuquibamba proposée par Mary Frame, il a été possible de faire apparaître des éléments nouveaux permettant à la fois de redéfinir le style Chuquibamba et d'identifier des variantes du style⁴⁸⁹. Si les concordances viennent confirmer les premières observations de Mary Frame quant aux caractéristiques des textiles Chuquibamba, les nouveaux éléments (motifs, zones iconographiques secondaires, modèles de combinaison de couleurs des arrière-fonds, des languettes et des motifs) permettent de compléter la définition du style proposée par l'auteur. De la même façon, l'association des discordances à des styles précis de la côte sud ou centrale-sud (Chiribaya, Inca, Ica) apportent des données précieuses non seulement sur l'évolution du style Chuquibamba -les variantes stylistiques-, mais également sur l'histoire de cette culture et les différentes relations qu'elle a entretenue avec les communautés voisines. Les hybridations stylistiques nous obligent à considérer l'existence de variations « diachroniques » et « diatopiques » du style Chuquibamba : les textiles conservant des caractéristiques Chuquibamba tout en intégrant des éléments inca marquent la survivance du style Chuquibamba à l'Horizon Tardif et témoignent, par conséquent, de l'évolution du style dans le temps (variation diachronique); d'un autre côté, la présence d'éléments Chuquibamba, parfois réadaptés, dans des textiles associés à des cultures ne partageant pas les mêmes territoires révèlent une diffusion géographique du style Chuquibamba (variation diatopique)⁴⁹⁰. Ces variations diatopiques constituent également des indices qui nous renseignent sur les interférences culturelles entre Chuquibamba et différentes communautés de la région sud et permettent d'envisager l'ampleur du rayonnement culturel de Chuquibamba, qui se serait étendu de la côte centrale-sud (Ica) à l'extrême sud (Chiribaya).

⁴⁸⁸ Mary Frame, "Chuquibamba : A Highland Textile Style", *op. cit.*, fig. 40, p.23.

⁴⁸⁹ La liste des textiles du corpus de travail et leur identification stylistique est disponible en annexe (annexe 55).

⁴⁹⁰ Les termes « diachroniques » et « diatopiques » sont traditionnellement employés en linguistique pour qualifier l'évolution des langues. Willima Labov et Ferdinand de Saussure ont été les premiers à considérer les variantes diachroniques et diatopiques (Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally et Albert Sechehaye, Paris, Payot, 1971 [1915]. William Labov, *Sociolinguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1976). Marie-Louise Moreau définit la variation diachronique comme une évolution « [...] liée au temps ; elle permet de contraster les traits selon qu'ils sont perçus comme plus ou moins anciens ou récents. », et indique que la variation diatopique « [...] joue sur l'axe géographique ; la différenciation d'une langue suivant les régions relève de cette variation. » (Marie Louise Moreau, *Sociolinguistique. Concepts de base*, Chapitre "Variation", Editions Mardaga, Liège, 1997, p. 284).

Quatrième partie

Valeur symbolique et rôle
de l'iconographie des textiles Chuquibamba

Quatrième partie

Chapitre 1.

L'iconographie textile comme reflet de la cosmovision andine

1.1. Le « langage textile » et la cosmovision andine

Dans les sociétés qui n'ont pas développé de systèmes graphiques permettant de retranscrire les unités sonores de la langue -une « écriture »-, l'art a joué un rôle prépondérant dans la communication entre les hommes. Les productions artisanales ou artistiques, comme on voudra les appeler, grâce à la charge expressive de leurs motifs, deviennent l'un des moyens les plus efficaces pour la communication sociale : l'iconographie reflète une conception de la réalité et cristallise des idées, des concepts qui, appartenant au domaine collectif, sont entendus par la communauté qui partage le même modèle culturel. C'est précisément ce que Panofsky cherche à déterminer dans son « analyse iconologique », tentant de reconnaître la valeur symbolique des référents culturels et les thèmes conventionnalisés exprimés par les images. Le système de pensée dans les Andes était, et reste encore aujourd'hui, indissociable de la cosmovision andine, de la représentation métaphysique du monde. « La cosmovisión constituye el corazón de las culturas, en ella vive, como núcleo, el sentido religioso y secular de los pueblos », dit Domingo Llanque Chana, qui précise qu'aujourd'hui encore, toute l'activité humaine andine se réalise dans un environnement sacré, dans des cérémonies et des rites religieux : « [...] la preparación de la tierra, la siembra y la cosecha, el ciclo vital humano y animal, las prácticas de salud, las construcciones de las casas, las transacciones comerciales, los viajes, etc. son realizados dentro de este marco o parámetro ritual religioso »⁴⁹¹. Héritières de leurs aînées, les communautés andines actuelles ne font qu'entretenir les traditions ancestrales, perpétuant le système de pensée préhispanique profondément ancré dans la conception métaphysique du monde.

1.1.1. Les textiles comme support pour l'expression de la croyance

L'iconographie des Andes préhispaniques, transcrivant les concepts profonds de la philosophie andine, doit donc fondamentalement être considérée comme une expression de la cosmovision et des concepts religieux qui lui étaient inhérents. Ann Gayton, considérant les textiles comme un support privilégié pour la diffusion des idées et des concepts de la dialectique andine, pense que l'art textile préhispanique était profondément associé à des

⁴⁹¹ Domingo Llanque Chana, *Vida y teología andina*, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Cusco, CBC, 2004, p. 26-27.

principes sacrés et que son iconographie, dont les motifs entretenaient une évidente interaction avec la pensée spirituelle, constituait une sorte de registre des idées cosmologiques⁴⁹². L'iconographie textile, empreinte d'une signification conceptuelle et métaphysique, cherchait donc à traduire les idées dogmatiques en pensée visuelle, constituant en ce sens un langage visuel : les « visualizadores » (les tisserands) qui transcrivaient les messages des « verbalizadores » (les professionnels de la religion) et, soulignant les figures principales avec des éléments décoratifs complémentaires -« artículos infinitesimales de la forma verbal »-, procédaient à une véritable « traducción verbal »⁴⁹³. Alors que dans les études archéologiques l'iconographie des textiles a longtemps été reléguée à un second plan, envisagée uniquement dans les approches stylistiques qui l'utilisaient pour différencier et classer chronologiquement les cultures, elle est aujourd'hui reconsidérée par les chercheurs qui tentent de comprendre la portée symbolique de ses motifs et la signification de ces profusions iconographiques, considérées « comme des systèmes de signes qu'il est possible de décoder »⁴⁹⁴.

Il a été démontré que dans certaines communautés andines contemporaines qui perpétuent l'art du tissage, l'iconographie textile n'est pas uniquement destinée à agrémenter la surface des tissus et n'est donc pas simplement liée à l'idée de beauté; elle possède une signification plus profonde. Verónica Cereceda, Edward & Christine Franquemont, Billie Jean Isbell, Sandra Coppia ont, parmi d'autres, démontré que les motifs de ces textiles expriment des concepts fondamentaux de la culture andine, tels que la fécondité et la procréation féminine ou l'organisation de l'espace et du temps, et qu'ils appartiennent à un « código visual » complexe et multifacétique, possédant des règles et des mécanismes propres qui construisent un véritable langage visuel⁴⁹⁵. Parallèlement à l'étude de la signification

⁴⁹² Les textiles, plus faciles à transporter que les lourdes céramiques, et présentant une diversité de formes, de texture, de possibilités esthétiques et de fonctions, ont constitué un support de choix pour la communication visuelle et l'expression de la pensée andine. Ann Gayton, *op. cit.* p. 294.

⁴⁹³ *Ibidem*, p. 294.

⁴⁹⁴ « [...] las profusas imágenes que los decoran [los objetos prehispánicos] se presentan más bien como sistemas de signos que es posible descodificar ». Verónica Cereceda, "Aproximaciones a una estética aymara-andina: de la belleza al tinku", *op. cit.*, p. 285. L'auteur indique que le "lenguaje plástico" des textiles préhispaniques a également suscité la perplexité des chercheurs occidentaux qui, face à ces motifs étranges, ne parvenaient pas à percer l'herméticité des discours iconographiques.

⁴⁹⁵ Sandra Coppia, "La resolana del tiempo... Aproximación al lenguaje estético-plástico de la Ilijlla de la región de Kallawayá (Depto de la Paz, Bolivia)", *Actas de las III Jornadas Internacionales sobre los textiles precolombinos*, Victoria Solanilla Desmestre ed, Barcelona, Cargraphics, 2006, pp. 193-206, p. 193.

Edward M. Franquemont, Christine Franquemont, Billie Jean Isbell, "Awaq ñawin : el ojo del tejedor, La práctica de la cultura en el tejido", *Revista Andina*, Año 10, N°1 (Julio 1992), pp. 47-80.

Verónica Cereceda, "Sémiologie des tissus andins : les talegas d'Islluga", *op. cit.*, p. 1017-1035.

symbolique et culturelle de ce « langage plastique », certains d'entre eux, et particulièrement Verónica Cereceda, dont les recherches constituent une référence dans le domaine, se sont également interrogés sur la notion de beauté dans les Andes actuelles, notamment dans certaines communautés aymara. Ses recherches ont démontré que le concept d'esthétisme chez ces sociétés andines n'apparaît pas comme une valeur en soi, mais comme une tâche ou une performance à accomplir : il s'agirait d'un processus complexe de médiation entre deux idées contraires, de réunion de deux éléments opposés, allant parfois même jusqu'à la confusion des deux éléments distincts⁴⁹⁶. La beauté ne s'opposerait donc pas à la laideur comme en Occident. Ce qui est considéré comme « beau » dans ces communautés est ce qui est « remarquable » ou « exceptionnel », s'opposant alors à ce qui est « habituel » ou « normal »; la notion d'esthétique n'entretenirait donc aucune relation avec le plaisir visuel, et concernerait plutôt l'appréciation d'une prouesse. Pour César Sondereguer, spécialiste de l'iconographie préhispanique et auteur de nombreux ouvrages sur le langage visuel précolombien, la notion d'esthétisme n'a pas joué un rôle prépondérant dans la production des pièces préhispaniques : envisagée comme un langage conceptuel rempli d'une profondeur métaphysique, l'iconographie préhispanique se détachait de toute motivation esthétique initiale. Considérées aujourd'hui comme des œuvres d'art, les productions préhispaniques constituaient en premier lieu des objets pragmatiques qui recherchaient avant tout à être efficaces dans la communication d'une pensée dogmatique, l'artisan venant, dans un second temps, sublimer la valeur plastico-expressive par ses talents⁴⁹⁷.

L'art textile, d'hier et d'aujourd'hui, est donc profondément associé à la pensée et à la cosmovision andine, les motifs qui s'articulent sur la surface des tissus correspondant aux éléments d'un langage visuel. Il s'agit donc d'un art collectif, se différenciant une nouvelle fois de l'esthétisme occidental où l'artiste produit des œuvres individuelles qui cherchent à séduire un public. Les tisserands ont puisé et continuent à puiser dans le répertoire visuel collectif que

Verónica Cereceda Bianchi, documentaire réalisé par Fernando Arispe Poepsel à l'occasion de la présentation du prix PIEB (Premio de la Investigación Estratégica en Bolivia), AribibiTV Producción, Fundación para la Investigación Estratégica en Bolivia, 2008.

⁴⁹⁶ Parmi les exemples que propose l'auteur pour illustrer son propos, celui de l'association des couleurs est certainement le plus parlant : en demandant aux tisserandes de Isuga (Nord du Chili) quelle est la plus belle chose qu'elles pouvaient tisser, celles-ci s'exclamèrent à l'unisson "Les k'isas!". Ces k'isas sont d'étroites bandes de tissu présentant un dégradé chromatique où la succession des différentes teintes, savamment choisies et disposées, parviennent à se confondre malgré l'insertion de fines lignes noires ou blanches. Verónica Cereceda, "Aproximaciones a una estética aymara-andina: de la belleza al tinku", *op. cit.*, p. 330.

⁴⁹⁷ César Sondereguer, *Manual de estética precolombina : tesis hermenéutica*, *op. cit.*, p. 24.

constitue l'iconographie⁴⁹⁸ pour exprimer les concepts clés de la communauté dans laquelle ils sont produits et à laquelle ils s'adressent.

1.1.2. Aspects de la croyance préhispanique andine

Ce que nous savons aujourd'hui de la cosmogonie andine préhispanique, c'est-à-dire les mythes, les divinités et les cérémonies, provient essentiellement des discours des chroniqueurs et ne concerne par conséquent que les Incas et l'Horizon Tardif. Cependant, la culture inca, se développant à partir du XIII^{ème} siècle en annexant les différents peuples installés dans les Andes, fut l'héritière des traditions complexes élaborées depuis plus de trois mille ans : savoir-faire techniques, connaissances astronomiques, coutumes sacrées ou conceptions religieuses composent un bagage culturel issu du long développement de l'Ancien Pérou et constitueront la base de la culture inca. Les sources coloniales -chroniques et documents administratifs qui décrivent les cas d'idolâtrie- apportent des témoignages précieux qui nous permettent de connaître les différents aspects de la vie religieuse et rituelle des Incas.

Les Incas révéraient un grand nombre d'entités divines ou « surnaturelles »⁴⁹⁹ dont le pouvoir variait selon leur importance. La divinité principale des Incas était un dieu suprême qui gouvernait tous les êtres de la terre (hommes, animaux et végétaux) et toutes les autres entités divines; il réunissait l'ensemble des pouvoirs divins. Bien que John Rowe indique qu'il ne possédait pas de nom précis et qu'on le désignait par une longue série de titres (Ilya Tiqsi Wiracocha Pacayacaciq, « l'ancêtre fondateur, le seigneur, l'organisateur du monde »⁵⁰⁰), on le retrouve dans les discours des chroniqueurs sous plusieurs appellations : Pachayachaciq, Con Tici Wiracocha Pachayachachic, Tici Viracocha, Pachacamac, Illa Tecce⁵⁰¹; ces désignations

⁴⁹⁸ Verónica Cereceda considère l'iconographie textile des communautés indiennes contemporaines comme un « bagage commun » qui fournit les motifs que les tisserandes se réapproprient pour créer leur tissu : « Por ejemplo una señora hace una determinada figura, la pone en su axo; cientos de señoras pueden copiar esta figura sin que la que la creó se enoje. Pertenece a un bagaje común, donde la gente extrae elementos para hacer su propia obra individual. Nunca lo va a hacer exacto, porque allí se sentiría que es una copia; pero toma ciertas formas, ciertas ideas del personaje y lo vuelve a reproducir en una creación constante pero que es propiedad colectiva ». *Verónica Cereceda*, documentaire réalisé par Fernando Arispe Poepsel, *op. cit.*

⁴⁹⁹ John Rowe les considère comme des « supernaturals beings », "Inca culture at the time of spanish conquest", *op. cit.*, p. 293.

⁵⁰⁰ « Ancient foundation, lord, instructor of the world », *ibidem*, p. 293.

⁵⁰¹ Pachayachaciq (« Hacedor del cielo »), José de Acosta, *op. cit.*, Cap. 12, p. 235; Bernabé Cobo, *op. cit.*, Libro XIII, Cap. V, p. 156.

Con Tici Wiracocha Pachayachachic (« Dios hacedor del mundo »), Juan de Betanzos, *op. cit.*, Cap. II, p. 10.

renvoient toutes à la même entité divine, Pachacamac correspondant au nom habituellement utilisé par les populations de la côte, et Viracocha par les populations des montagnes⁵⁰². Cette divinité suprême sera globalement désignée par les chroniqueurs sous le nom de Viracocha ou Huiracocha, version raccourcie et hispanisée de l'appellation quechua. Les indiens n'étaient pas autorisés à prononcer son nom mais, s'ils y étaient obligés, ils devaient le faire avec beaucoup d'humilité et de respect, « encogiendo los hombros, inclinando la cabeza y todo el cuerpo, alzando los ojos al cielo y bajándolos al suelo, levantando las manos abiertas en derecho de los hombros, dando besos al aire »⁵⁰³ : Viracocha, en tant que divinité suprême qui avait donné la vie à l'univers et à tous les êtres vivants de la terre, bénéficiait de la plus grande considération.

Viracocha était entouré d'un cortège de serviteurs, les divinités célestes, présidées par le soleil. Inti ou Apu Inti⁵⁰⁴, l'astre de lumière, se plaçait en seconde position dans la hiérarchie sacrée, derrière Viracocha, et faisait l'objet d'un véritable culte : considéré comme l'ancêtre divin de la dynastie inca (l'Inca et la Qolla, son épouse-sœur, étaient les enfants du soleil) et la puissance vitale qui apportait la lumière et la chaleur nécessaire à la vie des êtres de la terre, il était vénéré dans toutes les régions de l'empire, sans exception. Principe même de la vitalité qui reçut de Viracocha sa lumière corporelle, le soleil incarnait la puissance masculine qui fertilise la terre par ses rayons, apporte l'énergie « con su luz y virtud [y] sustenta todas las cosas de la tierra », et régule la vie des hommes en gouvernant les jours, le temps, les saisons et les êtres vivants⁵⁰⁵. Le temple qui lui était consacré, le *Coricancha*, renfermait des statues d'or à son effigie -l'or était considéré comme la sueur du soleil- où les Incas venaient déposer quotidiennement des offrandes; il constituait le point central autour duquel non seulement la ville de Cuzco était construite mais également le *Tahuantinsuyu*, puisqu'à partir de lui se construisait le réseau de *ceque* (les lignes virtuelles sur lesquelles se distribuaient les lieux sacrés) et la division quadripartite de l'empire, les quatre *suyu* (*Chinchaysuyu*, *Antisuyu*, *Collasuyu*, *Cuntisuyu*). Matérialisation de la manifestation divine de Inti, les *sukanka*, les piliers solaires qui mesuraient les mouvements de l'astre et organisaient le calendrier agraire et rituel, étaient également des lieux sacrés qui faisaient l'objet

Ti ci Viracocha ou Pachacamac (« él que hace con el universo lo que el ánima con el cuerpo »), Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Cap. I, p. 171.

Illa Tecce (« luz eterna »), Anónimo, *op. cit.*, p. 153.

⁵⁰² Les rites et les croyances de la côte et des montagnes étaient semblables, mais se différençaient parfois dans les désignations. John Rowe, "Inca culture at the time of spanish conquest", *op. cit.*, p. 293.

⁵⁰³ Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro II, Cap. II, p. 177.

⁵⁰⁴ Bernabé Cobo, *op. cit.*, Libro XIII, Cap. V, p. 157.

⁵⁰⁵ Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro IV, Cap. XX, p. 351; Anónimo, *op. cit.*, p. 153.

d'offrandes et de sacrifices⁵⁰⁶. De nombreuses cérémonies étaient consacrées au Soleil, dont la plus importante, l'*Inti Raymi*, célébrée au moment du solstice de Juin, était l'occasion d'une grande fête rituelle : l'Inca, en tant que représentant du Soleil, débutait la cérémonie à l'aurore en allant humblement assister au lever de l'astre sacré (pieds-nus, accroupi et levant les mains vers le ciel), pour ensuite diriger un rituel privé dans le *Coricancha* auquel seuls les prêtres de haut rang et la famille de l'Inca pouvaient assister⁵⁰⁷; venait alors la cérémonie publique lors de laquelle les prêtres, qui avaient revêtu leurs plus belles parures, sacrifiaient grande quantité de camélidés, d'argent, d'or et diverses offrandes⁵⁰⁸. Les éclipses solaires, véritables cataclysmes cosmiques annonciateurs de mort ou de catastrophe, faisaient également l'objet de grands rituels sacrificiels⁵⁰⁹. Entité sacrée sans laquelle la vie ne pouvait exister, le soleil constituait un dieu primordial, symbole de vitalité et de l'origine divine. Associé à d'autres forces naturelles, Inti devenait Illapa, Libiac, Chuquilla, Catuylla ou Intiyllapa⁵¹⁰, le dieu de l'éclair, de la foudre, du tonnerre ou encore de l'arc-en-ciel, qui fécondait la terre-Mère Pachamama en apportant l'eau sacrée. Le faiseur de pluie, dont dépendait « el tronar, llover y granizar », était représenté par un homme portant des vêtements scintillants qui vivait dans le ciel; il commandait la pluie, le tonnerre et l'éclair : l'eau provenait de la cruche que sa sœur conservait et qu'Illapa brisait grâce à sa fronde dont le bruit formait le tonnerre, alors que ses vêtements produisaient les éclairs⁵¹¹. Constituant la troisième divinité du panthéon sacré des Incas, Illapa était profondément associé à la fertilité. Il bénéficiait, au même titre que Inti, d'une statue en or dans le Coricancha, et faisait l'objet de cérémonies rituelles pour le remercier ou invoquer sa protection notamment lors des périodes de sécheresse qui compromettaient les récoltes.

Parmi les divinités célestes, les chroniqueurs espagnols indiquent que la lune jouait un rôle fondamental dans la cosmogonie andine. Version féminine de la puissance céleste et *alter*

⁵⁰⁶ Bernabé Cobo, *op. cit.*, Libro XIII, Cap. V, p. 162.

⁵⁰⁷ Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro VI, Cap. XX et XXI, p. 351 et 355. Garcilaso apporte une description détaillée de la cérémonie de l'Inti Raymi.

⁵⁰⁸ José de Acosta, *op. cit.*, Libro V, Cap. 28, p. 267. Felipe Guamán Poma de Ayala, *op. cit.*, §247-249. La nature des offrandes et des sacrifices varient d'un chroniqueur à l'autre. Felipe Guamán Poma de Ayala mentionne par exemple des sacrifices humains, indiquant que lors de la fête de l'Inti Raymi on enterrait des enfants.

⁵⁰⁹ Bernabé Cobo, *op. cit.*, Libro XIII, Cap. V, p. 158.

⁵¹⁰ Illapa, Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro II, Cap. VIII, p. 186.

Libiac, Pablo José de Arriaga, "Extirpación de la Idolatría del Piru", en *Crónicas de interés indígena*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Edición Gráfica Norte, 1968 [1621], pp. 191-278, Cap. 2 p. 201.

Chuquilla, José de Acosta, *op. cit.* Libro V, Cap. 28 p. 267.

Chuquiylla, Catuylla, Intiyllapa, Murúa, *op. cit.*, Libro II, Cap. 27 p. 103.

⁵¹¹ Murúa, *ibidem*, p. 103. Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro 2, Cap. XXVII, p. 216 (attribuant ses propos à Blas Valera).

ego du soleil, l'astre lunaire (Quilla ou Pacsi, en quechua ou en aymara) était considéré comme l'épouse-sœur de Inti⁵¹² et possédait dans le Coricancha une sculpture d'argent la représentant sous les traits d'une femme. Si Inti symbolisait la fertilité et la puissance masculine, la lune représentait la fécondité et la puissance féminine. Elle était d'un côté Mama Quilla (la Lune-Mère), déesse de la fécondité qui veillait sur les femmes-mères, et de l'autre Mama Cocha, profondément associée à l'eau sacrée, la Mère-Mer qui veillait sur la nuit, les eaux, les vents⁵¹³; les Incas croyaient d'ailleurs que le soleil, en disparaissant chaque soir, plongeait le monde dans l'obscurité parce qu'il se couchait dans la mer; il lui fallait nager toute la nuit pour renaître à l'aurore de l'autre côté de la terre⁵¹⁴. Tout comme le soleil qui régulaient la vie, les jours et les saisons, la lune rythmait le calendrier inca : le calcul du temps se faisait grâce aux phases lunaires, les mois étant calculés à partir des lunes croissantes et décroissantes et les semaines correspondant aux quarts de lune⁵¹⁵. Fondamentale dans la régulation de la vie des hommes, la disparition de la lune effrayait les Incas; les éclipses lunaires étaient, comme celles du soleil, une grande catastrophe : les Incas, croyant que la lune se faisait dévorer par un félin ou un serpent, se lançaient dans un grand vacarme pour effrayer les maudits animaux et leur tiraient des flèches enflammées. La lune constituait la divinité la plus importante après le soleil, et les Incas la vénéraient « [tanto] por su admirable hermosura y belleza [como] por la grandes utilidades que causa en el mundo »⁵¹⁶.

L'autre face de la fécondité, c'est Pachamama. La « Mer-Mère » et la « Terre-Mère » se confondent dans la cosmogonie inca; toutes deux sont profondément liées à la vie et à la subsistance (elles incarnent le principe nourricier), les hommes de la côte, dont les besoins étaient assurés par la pêche, vénéraient Mamacocha, tandis que les hommes des montagnes s'adressaient à Pachamama pour veiller sur leurs récoltes. La fécondité était donc représentée par le trio Lune-Terre-Mer, toutes trois fondamentalement féminines. La Terre-Mère, considérée comme la matrice et la nourrice du monde, représentait le ventre maternel duquel naissent tous les êtres, végétaux et animaux⁵¹⁷, et alimente les êtres vivants en assurant la croissance végétale et les récoltes. La Pachamama, en enfantant le monde, incarne l'origine de

⁵¹² Murúa, *op. cit.*, Libro II, Cap. 27, p. 103. Anónimo, *op. cit.*, p. 153.

⁵¹³ Felipe Guamán Poma de Ayala, *op. cit.*, §285-287. Anónimo, *op. cit.*, p.153. José de Acosta, *op. cit.*, Libro V, Cap. 4, p. 221. Pablo José de Arriaga, *op. cit.*, Cap. 2 p. 201.

⁵¹⁴ Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro II, Cap. XXIII, p. 205.

⁵¹⁵ *Ibidem*, p. 205.

⁵¹⁶ Bernabé Cobo, *op. cit.*, Libro XIII, Cap. VI p. 158.

⁵¹⁷ Les récits mythiques de l'origine des Incas font sortir les quatre frères et sœurs des grottes et des cavités souterraines (Juan de Betanzos, *op. cit.*, Cap. III, p. 11. Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro I, Cap. XI, p. 131); Garcilaso indique que les hommes étaient composés d'un esprit immortel, l'âme, et d'un corps fait de terre (Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro II, Cap. VII, p. 182)..

la vie, et reflète la puissance vitale, tout comme le soleil, qui apporte aux êtres la nourriture dont ils ont besoin. Les Incas lui vouaient une attention particulière et réalisaient de nombreuses offrandes quotidiennes (chicha versée sur le sol, maïs et coca brûlés) et ponctuelles, principalement au moment des semailles et des récoltes⁵¹⁸; certains chroniqueurs décrivent comment les indiens avaient l'habitude d'installer une énorme pierre -symbole de la Pachamama- dans leurs champs, pour que la Terre-Mère fertilise leur terre et veille sur les semences⁵¹⁹. Aujourd'hui encore, le culte de la Pachamama est indissociable de la culture andine, à l'image des nombreux stands d'offrandes présents sur les marchés péruviens, destinés à honorer et remercier la Terre-Mère grâce aux *pagos rituales* (fleurs, coca, fœtus de lama séchés).

Les divinités célestes concernaient également les étoiles et les constellations, hautement considérées par les anciens péruviens. Créées par Viracocha pour veiller sur les êtres qu'il avait engendrés, elles agissaient en véritables protectrices des animaux et des hommes, selon le rôle que le créateur leur avait attribué (animal, clan, catégorie professionnelle). Appelées parfois « madre » par les Incas qui croyaient qu'ils descendaient d'une étoile particulière, la considérant alors comme la *huaca* originelle de leur famille, de leur clan ou de leur *ayllu*⁵²⁰, les constellations prenaient également la forme des animaux qu'elles protégeaient : lama, serpent, félin, etc. La divinisation des étoiles était très compliquée et semblait varier d'une région ou d'une communauté à une autre; il est donc relativement difficile de déterminer avec précision le rôle de chacune d'elles, d'autant plus que dans les discours consacrés au sujet -ceux des chroniqueurs-, les descriptions sont parfois très « occidentalisées » (correspondance entre certaines étoiles et des divinités romaines, telles que Mars ou Mercure par exemple⁵²¹). Les étoiles qui semblent les plus importantes -celles qui apparaissent le plus fréquemment dans les discours des chroniqueurs- concernent l'étoile du matin, la constellation de la Lyre et les Pléiades. Vénus, l'étoile de l'aube appelée Chasca par les Incas⁵²², était profondément liée au cycle du temps et associée à l'idée de la renaissance, réapparaissant chaque matin et annonçant le lever du soleil; elle bénéficiait, tout comme Inti, d'une dimension originelle, mais symbolisait également la fraîcheur et la jeunesse : elle était

⁵¹⁸ Pablo José de Arriaga, *op. cit.*, Cap. 2 p. 201. Murúa, *op. cit.*, Libro II, Cap. 28, p. 107.

⁵¹⁹ Murúa, *ibidem*. Bernabé Cobo, *op. cit.*, Libro XII, Cap. VII, p. 68.

⁵²⁰ Bernabé Cobo, *op. cit.*, Libro 13, Cap VI, p. 159.

⁵²¹ L'auteur anonyme de *De las costumbres antiguas de los naturales del Piru* décrit par exemple les rôles de Jupiter, Mars, Mercure, Saturne, et Vénus. Les attributions de Mars et de Mercure sont curieusement très proches de celles des dieux romains (responsables des soldats et des faits de guerre, protection des commerçants et des messagers). Anónimo, *op. cit.*, p. 153.

⁵²² *Ibidem*, p. 153.

considérée comme la protectrice des jeunes femmes, des fleurs des champs et des princesses. La constellation de la Lyre associée au groupe d'étoiles voisines -Urcuchillay et Catachillay-, vue par les indiens comme un lama multicolore qui protège son petit, était considérée comme le lama céleste. Protectrice des troupeaux de camélidés, cette constellation était profondément associée à l'idée de fécondité, le lama céleste étant la génitrice de tous les camélidés; elle incarnait également le principe nourricier, puisque ses enfants, les lamas, constituaient l'élément de base dans l'alimentation andine. Urcuchillay et Catachillay, fondamentalement féminines et symboles d'enfantement et de subsistance, reflétaient la puissance vitale⁵²³. Onco ou Onqoy (les Pléiades)⁵²⁴, considérée comme la mère des étoiles, était fortement associée à la mesure du temps; si Arriaga associe la cérémonie rituelle qui lui était consacrée à la fête catholique du Corpus Christi (Fête-Dieu), il semblerait qu'elle corresponde en réalité à une étape cruciale du calendrier agraire inca, au moment des pluies estivales qui marquaient le début des récoltes. Les pléiades seraient alors associées à la fois à la retraite périodique du soleil et à l'arrivée des pluies saisonnières, marquant le cycle de la vie et de la croissance. Tom Zuidema considère d'ailleurs les Pléiades comme une constellation primordiale dans la culture Inca, fondamentalement associée aux astres divins (soleil et lune) : elle permettait selon lui de mesurer les mouvements solaires et lunaires, et annonçait le solstice de juin lorsqu'elle réapparaissait dans le ciel après son absence périodique (entre la fin avril et le début de juin)⁵²⁵. Les chroniqueurs font mention de bien d'autres étoiles et constellations, n'apportant pas systématiquement de précision quant à leur fonction; on retrouve par exemple Pirua, Auqayoc, Catuilla, Haucha⁵²⁶, Topatorca, Chacana, Miquiquiray, Mirco, Mamanay et Quiantopa⁵²⁷.

Les mythes de création et les légendes sur l'origine divine des anciens péruviens, transcriptions fabuleuses de l'histoire profondément modelées par la croyance, constituent des récits fondamentaux tout à fait révélateurs des thèmes et des concepts sacrés andins. Les multiples récits recueillis par les chroniqueurs concernant l'origine mythique des Incas proposent deux légendes concernant l'origine du peuple des Andes, celle de la création de l'humanité et celle de la naissance des Incas; toutes deux présentent, malgré les discordances entre les différentes versions, des éléments récurrents illustrant les puissants symboles de la

⁵²³ Bernabé Cobo, *op. cit.*, Libro 13, Cap. VI, p. 159. Murúa, *op. cit.*, Libro II, Cap. 28. p. 107.

⁵²⁴ José Pablo de Arriaga, *op. cit.*, Cap. 5, p. 211.

⁵²⁵ Tom Zuidema, "The Role of the Pleiades and of the Southern Cross and α and β Centauri in the Calendar of the Incas", *Annals of the New York Academy of Sciences*, Vol. 385, 1, 1982, pp. 203-229.

⁵²⁶ Anónimo, ces quatre étoiles correspondent respectivement selon l'auteur à Jupiter, Mars, Mercure et Saturne. *Op. cit.*, p. 153.

⁵²⁷ Bernabé Cobo, *op. cit.*, Libro 13, Cap. VI, p. 160. Murúa, *op. cit.*, Libro II, Cap. 28. p. 107.

croyance des Andes. Dans la cosmogonie andine, l'origine des hommes est fondamentalement associée à la caverne, à la pierre -aux montagnes- et à l'eau (voir le tableau ci-après); ces éléments sont à mettre naturellement en relation avec Pachamama, la Terre-Mère, qui représente à la fois de monde souterrain, celui de la terre, de la pierre, des grottes, et la matrice qui donne naissance à la vie. Les cavernes, particulièrement récurrentes dans les récits (Pacaritambo, Pacari Tampo, Pacarec Tampu, Paucartampu), constituent les « portes » par lesquelles on accède au monde des vivants à partir du monde souterrain : en sortant de ces grottes, les hommes sortent du « ventre » de Pachamama. L'eau, qu'elle soit évoquée sous la forme d'une inondation ou du lac Titicaca, représente ici encore la fécondité féminine; à la fois liquide nourricier et fluide originel, l'eau est le symbole de la naissance, celui de la matrice, qui s'oppose et complète la semence masculine. Le concept de terre et l'idée d'agriculture sont également fondamentaux dans la cosmogonie andine, comme l'indiquent les différents éléments symboliques présents dans les récits. La verge d'or remise par le créateur aux premiers hommes doit les guider vers la terre fertile, celle qui apportera au peuple inca d'abondantes récoltes desquelles ils pourront se nourrir; d'ailleurs, les premiers Incas, ancêtres de la civilisation inca elle-même, ramènent de la grotte originelle des graines de maïs -produits de la Pachamama. Les connaissances agraires, ainsi que le tissage et l'élevage (symbolisés dans les mythes par les riches vêtements des ancêtres incas et leurs frondes) constituent également les éléments fondamentaux que les ancêtres incas doivent apporter à la première humanité. Investis d'une mission « providentielle » confiée par le Viracocha⁵²⁸, ils doivent apprendre aux hommes à cultiver la terre et élever les lamas -la fronde évoquant la capture des camélidés-, et aux femmes à filer et tisser. La culture du sol, l'élevage et le tissage, activités fondamentales pour la subsistance dans les Andes, sont primordiales dans la culture andine, évoquant à la fois la substance vitale et les produits de la Terre-Mère.

⁵²⁸ Les premiers Incas sont envoyés par Viracocha « para que doctrinasen y enseñasen la vida humana a la gente barbarísima ». Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro III, Cap. XXV, p. 467.

Thèmes andins sacrés présents dans les mythes sur l'origine divine des Incas

Chroniqueurs	Synthèse du discours	Éléments du discours	Éléments symboliques
Betanzos ⁵²⁹	<p>1. Viracocha sort d'une <u>lagune</u> près de Tihuanacu. Il crée un première humanité qui lui déplait, la transforme en <u>Pierre</u>, et crée la seconde humanité à partir de la <u>Pierre</u> de la première. Il s'assoit sur une <u>montagne</u> et commande aux hommes de sortir des <u>grottes</u> et des <u>montagnes</u>.</p> <p>2. Quatre hommes et quatre femmes sortirent de la <u>grotte</u> de Pacaritambo, vêtus de <u>riches vêtements</u>, de <u>frondes</u> et d'une <u>barre en or</u>. Ils montèrent tous en haut de la <u>montagne</u> Guanacaure. Ayar Cache fut enfermé dans la <u>grotte</u> de Pacaritambo après avoir fendu une <u>montagne</u> avec sa <u>fronde</u>. Ayar Oche fut transformé en <u>Pierre</u> en haut de la <u>montagne</u> Guanacaure. Arrivés à Cuzco, ils <u>semèrent</u> le <u>maïs</u> ramené de la <u>grotte</u> de Pacaritambo.</p>	<p>1. Lagune, pierre, montagne, grottes.</p> <p>2. Grotte, riches vêtements, fronde, barre en or, montagne, pierre, maïs.</p>	<p>1. Eau, pierre, montagne, grotte.</p> <p>2. Grotte, tissus, fronde, montagne, agriculture.</p>
Felipe Guamán Poma de Ayala ⁵³⁰	<p>Les hommes de la première génération vivaient dans des <u>grottes</u>.</p> <p>Les hommes la seconde génération connaissaient l'<u>élevage</u> et les <u>techniques agraires</u> (canaux d'irrigation, terrasses de culture).</p> <p>Les hommes la troisième génération ont développé le <u>tissage</u>.</p>	Grotte, élevage, techniques agraires, tissage.	Grotte, agriculture et élevage, tissage.
Acosta ⁵³¹	Après le <u>déluge</u> , plusieurs hommes sont sortis de la <u>grotte</u> de Pacari Tampo. Parmi eux, Manco Capac, qui fonda Cuzco en deux lignées : <u>Hanan Cuzco</u> et <u>Hurin Cuzco</u> .	Déluge, grotte, Hanan Cuzco et Hurin Cuzco.	Eau, grotte, organisation spatiale.
Garcilaso ⁵³²	<p>1. Les hommes qui vivaient dans des <u>grottes</u> firent pitié au soleil qui envoya deux de ses enfants sortir du <u>lac Titicaca</u> pour enseigner aux hommes la religion, l'<u>élevage</u> et l'<u>agriculture</u>. Les deux enfants du soleil, après une longue marche, dormirent dans la <u>grotte</u> de Pacarec Tampu. Ils arrivèrent à la <u>montagne</u> Huanacauri où la <u>barre en or</u> que leur avait remis le soleil <u>s'enfonça</u>. Ils fondèrent Cuzco et <u>divisèrent la ville en deux</u> (<u>Huanan Cozco</u> et <u>Hurin Cozco</u>, schéma suivi par les autres villages - Hanan ayllu et Hurin ayllu), où ils enseignèrent aux <u>hommes à semer et cultiver</u>, aux <u>femmes à filer et tisser</u>.</p> <p>2. Après le <u>déluge</u>, un homme fort <u>divisa la terre en quatre</u> et établit des rois dans chaque partie : il donna la partie septentrionale à Manco Capac, la partie méridionale à Colla, celle du levant à Tocay et celle du ponant à Pinahua. Manco Capac partit vers le nord pour fonder Cuzco.</p> <p>3. Quatre hommes et quatre femmes sortirent de la <u>grotte</u> de Paucartampu. Parmi eux Manco Capac et Mama Ocllo, qui fondèrent Cuzco.</p>	<p>1. Grottes, lac Titicaca, élevage, agriculture, montagne, barre en or, Hanan et Hurin Cozco, semer et cultiver, filer et tisser.</p> <p>2. Déluge, division de la terre en quatre</p> <p>3. Grotte.</p>	<p>1. Grottes, eau, agriculture et élevage, montagne, organisation spatiale, tissage.</p> <p>2. Eau, organisation spatiale.</p> <p>3. Grotte.</p>

Récits sur l'origine mythique recueillis par les chroniqueurs. Les numéros correspondent aux différentes versions proposées par un même auteur.

⁵²⁹ Juan de Betanzos, *op. cit.*, Cap. I-V, p. 9-15.

⁵³⁰ Felipe Guamán Poma de Ayala, *op. cit.*, § 50-55.

⁵³¹ Acosta, *op. cit.*, Libro I, Cap. 25 p. 63.

⁵³² Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro I, Cap. III, pp. 11-14; Cap. XV-XVII, pp. 135-146.

La division de l'espace, extrêmement codifiée et empreinte d'une forte symbolique dans la cosmogonie et donc dans l'iconographie préhispanique andine, est également présente dans ces récits mythiques. Il existait à l'époque inca plusieurs principes d'organisation spatiale : les trois sphères cosmiques du monde, *Hanan Pacha*, *Hurin Pacha* et *Ucu Pacha* (le monde céleste, le monde terrestre et l'inframonde); les quatre parties du territoire inca, *Chinchay Suyu*, *Antisuyu*, *Contisuyu* et *Collasuyu*; la bipartition de Cuzco et de tous les *ayllu* de l'empire en une partie haute (*Hanan*) et une partie basse (*Hurin*); enfin, le réseau de lignes virtuelles, les *ceque*, sur lequel se distribuaient les lieux sacrés. Les mythes originels incas évoquent effectivement le concept d'organisation spatiale andine : Garcilaso mentionne la division bipartite de la capitale inca en un « haut » et un « bas » (*Hanan* et *Hurin*), ainsi que la répartition du territoire en quatre *suyu* (partie septentrionale, partie méridionale, partie du levant et partie du ponant); Acosta évoque également le *Hanan* et le *Hurin* Cuzco, bien qu'il ne les présente pas comme deux parties distinctes de la capitale mais comme les deux lignées royales issues du premier Inca Manco Capac. Il revient d'ailleurs dans un chapitre ultérieur, sans rapport avec le récit mythique de l'origine des Incas⁵³³, sur l'idée des lignées, énumérant la liste des familles d'ascendance royale -les *panaca*- fondées par les Incas issus de la lignée originelle *Hanan*. Si les deux auteurs rattachent aux notions de *Hanan* et *Hurin* des idées différentes, l'un les rapportant à une division spatiale et l'autre à la filiation royale, c'est parce que les deux principes étaient fondamentalement liés dans la culture inca. Comme l'ont démontré les travaux de Tom Zuidema sur le sujet⁵³⁴, l'idée de bipartition de l'espace et la division spatiale globale de l'empire inca entretiennent une profonde relation avec l'origine familiale, la répartition géographique des *ayllu* et des *panaca*, et la ritualité andine.

Le système de *ceque*, ces lignes virtuelles qui émanaient du *Coricancha* et divisaient le territoire inca en quatre *suyu*⁵³⁵, déterminaient la distribution spatiale des *ayllu* et des *panaca* royales. Chaque *ceque*, et les *huaca* qui lui correspondaient, étaient à la charge d'une famille ou d'une communauté, qui devait s'installer dans la zone géographique correspondant à son origine : les *ceque* d'un *suyu* étaient subdivisés en trois groupes (*Collana*, *Payan* et *Cayau*), définissant les descendants d'Incas et les descendants des populations résidentes avant l'arrivée des Incas. Le premier, *Collana*, était à la charge des familles de pure

⁵³³ Acosta, *op. cit.*, Libro VI, Cap. XX, p. 306.

⁵³⁴ Tom Zuidema, *La Civilisation Inca au Cuzco*, *op. cit.*

"Hierarchy and Space in Incaic Social Organization", *Ethnohistory*, Vol. 30, No. 2, 1983, Duke University Press, pp. 49-75.

⁵³⁵ Voir la description détaillée des *ceque* proposée par Bernabé Cobo, *op. cit.*, Libro 13, Cap. XIII-XVI, pp. 169-186.

descendance inca (par filiation paternelle et maternelle); le second, *Payan*, était occupé par les populations de descendance semi-inca (nées d'unions d'un père inca et d'une mère non-inca) et le troisième, *Cayau*, par les populations non incas. Ainsi, le principe d'organisation de l'espace était intrinsèquement lié à la fois à la géodistribution de la population inca ainsi qu'à l'origine familiale des communautés; il était également profondément associé à la croyance andine, puisque le découpage géographique déterminé par les *ceque* correspondait à une carte de tous les lieux sacrés. Le principe de bipartition -illustration de l'importance de la dualité dans les Andes- en un « haut » et un « bas », comme l'indique Garcilaso et Acosta, était par ailleurs appliqué dans tous les *ayllu* de l'empire inca⁵³⁶. D'autre part, le nom donné aux parties haute et basse de Cuzco et des *ayllu* (*Hurin* et *Hanan*) n'est pas sans rappeler la tripartition du monde dans la cosmogonie andine : *Hanan Pacha*, le monde d'en haut où règnent les divinités célestes, *Hurin Pacha*, le monde d'en bas incarné par Pachamama, ces deux « sphères cosmiques » étant complétées par une troisième, le *Ucu Pacha*, l'inframonde des puissances chtoniennes⁵³⁷. *Hanan* et *Hurin*, incarnations de la force masculine et féminine (le soleil, l'éclair, et le tonnerre; la lune, la mer et la terre) et symboles de la fertilité et de la fécondité, s'opposent et se complètent pour donner la vie.

Dans la conception complexe de l'espace chez les Incas, les différentes structures d'organisation spatiale, exprimées par les *suyu*, les *pacha*, les *panaca* et les *ceque*, s'articulent toutes entre elles; fondamentalement basés sur le principe d'opposition et de complémentarité, ils reflètent l'interdépendance des différents concepts primordiaux des anciens péruviens (espace, croyance, origine) qui interagissent selon une articulation fondée sur l'idée de dualité et de tripartition, qui s'expriment également dans l'iconographie préhispanique andine.

Si la conception de l'espace était profondément associée au sacré, les divisions spatiales reflétant les structures divines du monde ou l'organisation des différents lieux de cultes, le temps était également sacré pour les hommes des Andes; d'ailleurs, espace et temps ne formaient qu'une seule unité, les deux concepts étant, comme nous l'avons déjà évoqué⁵³⁸, indissociables et désignés par le même mot quechua : *pacha*. Le temps était considéré comme une réalité concrète, qui se manifestait dans le monde par le mouvement des astres -d'où son

⁵³⁶ Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro I, Cap. III, pp. 11-14. Acosta, *op. cit.*, Libro VI, Cap. XIII, p. 292. La relación de Juan Ulloa de Mogollón indique d'ailleurs que la vallée du Colca et la terre des Collaguas étaient divisées en deux moitiés (une partie haute et une partie basse, Yanque et Lare Collagua), qui matérialisaient le découpage social de la communauté selon l'origine familiale. "Relación de la provincia de los Collaguas para la descripción de las Indias que su Majestad manda hacer", *op. cit.*, p. 329.

⁵³⁷ Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro II, Cap. VII, p. 182.

⁵³⁸ Voir la section 3.1.3. "Etat actuel des recherches sur l'écriture inca, Chapitre 2, Première partie.

lien avec l'espace-, et la croissance des être vivants (animaux et végétaux), et était perçu comme un cycle, un perpétuel recommencement. Ainsi, les hommes des Andes ont depuis des millénaires accordé une importance toute particulière à leurs défunts, veillant à la conservation des corps, à les parer de leurs plus beaux atours, leur apportant régulièrement des offrandes, allant parfois même jusqu'à les sortir de leur sépulture à l'occasion de fêtes qui leur étaient consacrées⁵³⁹. Les défunts n'étaient pas considérés comme des êtres inanimés : la mort n'était que la continuation du processus de la vie, elle constituait une étape du cycle vital, qui permettait aux êtres de renaître aux côtés des ancêtres. Le défunt, en quittant la vie terrestre, rejoignait le monde divin des aïeux, les ancêtres sacrés de la communauté (les *pacarisca*). Dans la conception andine, l'équilibre de l'univers (l'ordre spatial et temporel) et le cycle vital sont profondément associés au principe du *Pachakuti*. Sigifiant littéralement « le renversement du monde » en langue quechua⁵⁴⁰, le Pachakuti représente le chaos primordial destructeur nécessaire au renouvellement du monde : chaque cycle cosmique prend fin avec une catastrophe destructrice pour permettre la régénération de l'univers -inondation, séisme, éruption volcanique, éclipse, sécheresse, épidémie mais aussi décès prématuré d'un Inca, invasion, bataille. Ainsi, chaque monde dans lequel vivait l'homme andin était une renaissance du monde précédent, mais était également appelé à laisser la place à un autre monde⁵⁴¹. Schéma répétitif du temps, le *Pachakuti* incarne le principe de naissance-mort-renaissance, les trois étapes fondamentales du cycle de la vie, auxquelles sont soumis tous les êtres de la terre. L'homme, en tant que produit de Pachamama, était soumis à ce cycle répétitif, et en mourant, il participait au renouvellement du monde et laissait sa place pour la naissance d'un nouvel être. La conception répétitive du temps était bien entendu matérialisée par les cycles de la nature, celui des végétaux, mais aussi et surtout celui des astres. Le calcul du temps et la constitution des calendriers agraires était basés sur la révolution du soleil et de la lune, les phases de croissance et de décroissance de la lune et la renaissance quotidienne du soleil incarnant ici aussi le principe du *Pachakuti*.

En se considérant comme une création de Pachamama, l'homme andin se plaçait sur le même plan que tous les éléments de la nature, partageant tous le même cycle vital : les

⁵³⁹ Felipe Guamán Poma de Ayala, *op. cit.*, § 257-259. Acosta, *op. cit.*, Libro V, Cap. VII, p. 227. Pablo José de Arriaga, *op. cit.*, Cap. 2 p. 201. Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro II, Cap. VII, Libro II, Cap. XXIII, Libro VI, Cap. XXI, pp. 182, 205, 355. Murúa, *op. cit.*, Libro II, Cap. 25 p. 98. Cieza de León, *op. cit.*, Cap. XLIII, p. 139. Anónimo, *op. cit.*, p. 157.

⁵⁴⁰ *Pacha* = mundo, tierra, universo. *Kuti* = vuelta, retorno, regreso. Diccionario Quechua-Español, *op. cit.*

⁵⁴¹ La description de Felipe Guamán Poma de Ayala des différentes « edades del mundo » avant les incas (Wari Wiracocha Runca, Wari Runa, Purun Runa, Auca Runa) semble bien évoquer la succession de plusieurs mondes. *Op. cit.*, §50-55.

plantes, les astres, les animaux. Il n'était en aucun cas un être supérieur et devait conserver son humilité en entretenant une relation fraternelle avec le monde. En conséquence la nature -et tous les phénomènes qui lui sont liés- faisait donc partie intégrante de la vie des hommes préhispaniques, leur rappelant constamment l'ordre divin et les cycles de la vie. Dans ces conditions, l'animal a joué un rôle fondamental pour les anciens péruviens. Les discours des chroniqueurs ne cessent de décrire l'importance des animaux dans les cérémonies rituelles, notamment dans les rites sacrificiels adressés aux divinités. Les camélidés constituaient une offrande des plus estimées et de grande valeur : lamas blancs, noirs, ou multicolores étaient offerts aux astres divins, soigneusement sélectionnés selon les occasions; les serpents, les félins, mais aussi les crapauds, les grenouilles, les oiseaux, les cochons d'inde et autres rongeurs entraient dans la catégorie des offrandes sacrificielles⁵⁴². Le choix de ces animaux ne s'opérait pas de façon aléatoire; ils étaient choisis en fonction de leur importance aux yeux des hommes -à l'image du lama, ressource vitale pour les hommes des Andes- mais aussi pour la force symbolique qu'ils incarnaient. Dans la cosmogonie andine préhispanique, les animaux possédaient des pouvoirs surnaturels qui leur avaient été conférés par les dieux : ils étaient considérés comme les représentants de la puissance divine associée à l'environnement dans lequel ils vivaient -eau, terre, ciel- et bénéficiaient à ce titre de forces sacrées qui leur étaient liées. Tout comme les éléments naturels étaient entendus comme des matérialisations des dieux (pluies, séismes, tonnerre, foudre, éclipse), les animaux étaient perçus comme des « abréviations » des divinités, et faisaient l'objet d'une profonde considération. Ils prêtaient leur nom et leur pouvoir aux constellations⁵⁴³, apportaient des messages divins selon leur présence ou leur comportement dans des situations particulières⁵⁴⁴, et bénéficiaient d'une forte symbolique fondamentalement associée à la croyance et aux principes cruciaux de la cosmogonie andine (fertilité, fécondité, mort, origine, temps, espace). L'homme, dans une contemplation perpétuelle de la nature, observait toutes ses manifestations qu'il analysait comme des signes divins.

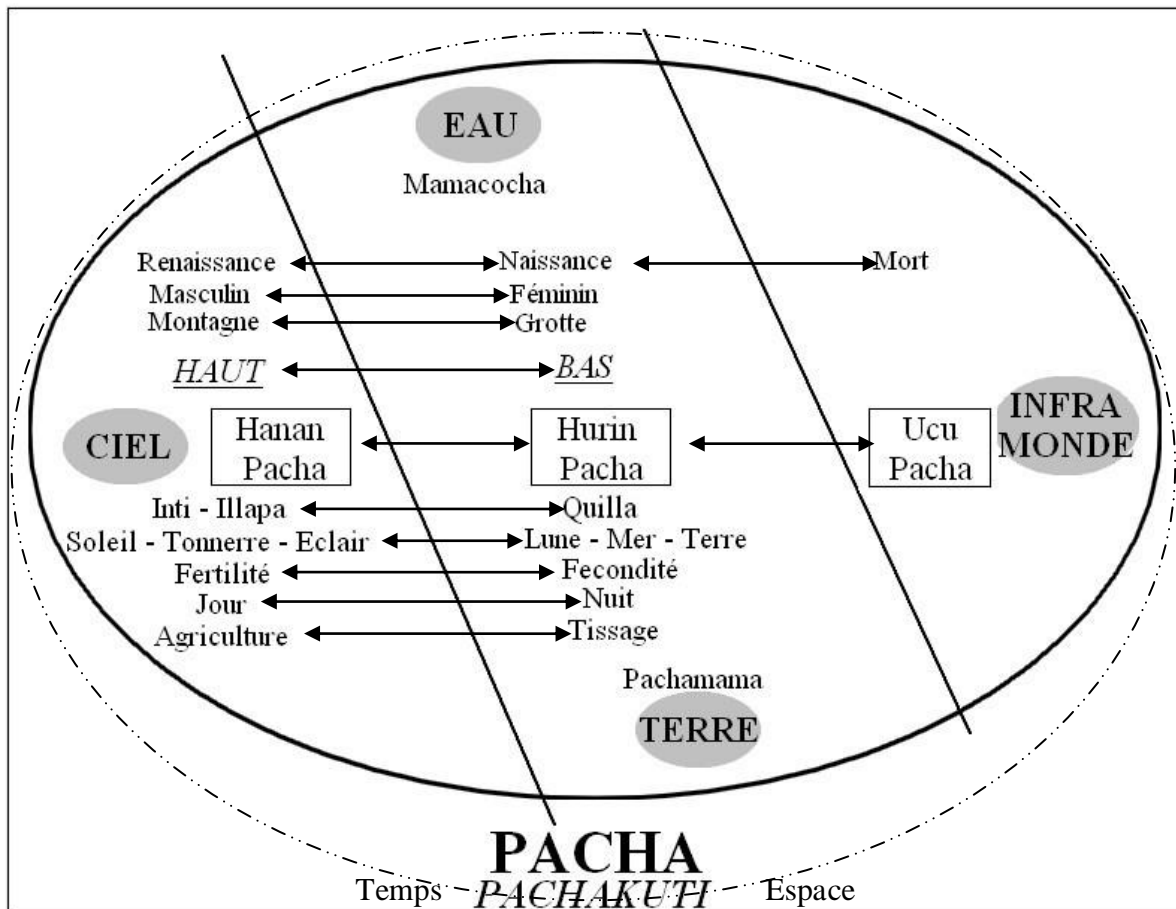
Dans la cosmogonie inca, et dans la croyance des Andes plus généralement, les concepts sacrés primordiaux sont organisés dans la pensée de l'homme autour des deux principes fondamentaux que sont l'opposition et la complémentarité, structurés selon un

⁵⁴² Acosta, *op. cit.*, Libro V, Cap. 23, 28, p. 255, 267. Felipe Guamán Poma de Ayala, *op. cit.*, §239-241. Anónimo, *op. cit.*, p. 154. Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro I, Cap. XI, Libro II, Cap. VIII, Libro XXI pp. 131, 186. Murúa, *op. cit.*, Libro II, Cap. 31 p. 113.

⁵⁴³ Urcuchillay, Catachillay, Chuquichillay, Machacuay, les constellations du lama, du félin et du serpent. Bernabé Cobo, *op. cit.*, Libro 13, Cap. VI, p. 158-159.

⁵⁴⁴ Felipe Guamán Poma de Ayala, *op. cit.* §282-284. Murúa, *op. cit.*, Libro II, Cap. 34 p. 121. Le hibou, le crapaud, la chauve-souris, le serpent, l'araignée, en entrant dans une maison, étaient signes de mauvais augure.

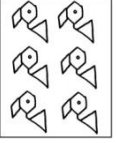
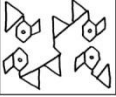
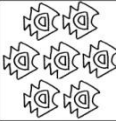
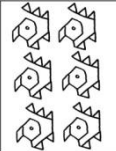
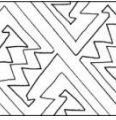
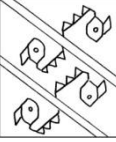
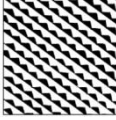
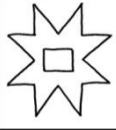


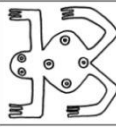
schéma basé sur la dualité et la tripartition. La cosmovision andine articule les idées profondes de la croyance à partir de correspondances symétriques, grâce à auxquelles elles s'opposent et se complètent : haut/bas, naissance/mort/renaissance, temps/espace, soleil/tonnerre/foudre, montagne/grottes, fécondité/fertilité, masculin/féminin, lune/terre/mer, agriculture/tissage, etc... Ainsi, les thèmes essentiels de la croyance andine, appartenant à des sphères pourtant opposées -*Hanan, Hurin, Ucu Pacha*-, sont foncièrement associés entre eux et dépendent les uns des autres.



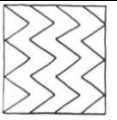

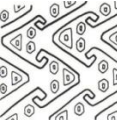
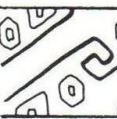
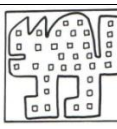

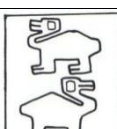
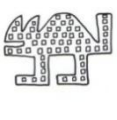



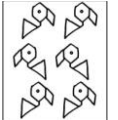
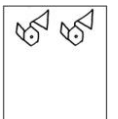

Concepts primordiaux de la cosmovision andine répondant à un schéma basé sur la dualité et la tripartition, ainsi qu'aux relations symétriques d'opposition et de complémentarité. Schéma : élaboration personnelle.

1.2. Valeur symbolique de l'iconographie des textiles Chuquibamba

Comme nous l'avons précisé dans le chapitre précédent, les textiles Chuquibamba construisent leur iconographie à partir d'un répertoire contenant vingt-cinq motifs, parmi lesquels onze apparaissent à la fois dans le corpus de travail et celui de Mary Frame, onze n'apparaissent que dans le corpus de Mary Frame, et trois uniquement dans le corpus de travail.

Motifs présents dans le corpus de travail et le corpus de Mary Frame	
Motif 1	
Motif 2	
Motif 3	
Motif 4	
Motif 5	
Motif 6	
Motif 7	
Motif 8	
Motif 9	
Motif 16	
Motif 41	

Motifs présents uniquement dans le corpus de Mary Frame	
Motif 18e	
Motif 18h	
Motif 18j	
Motif 18k	
Motif 18m	
Motif 18n	
Motif 19b	
Motif 19d	
Motif 19e	
Motif 19f	
Motif 19g	

Motifs présents uniquement dans notre corpus de travail	
Motif 30	
Motif 33	
Motif 38	

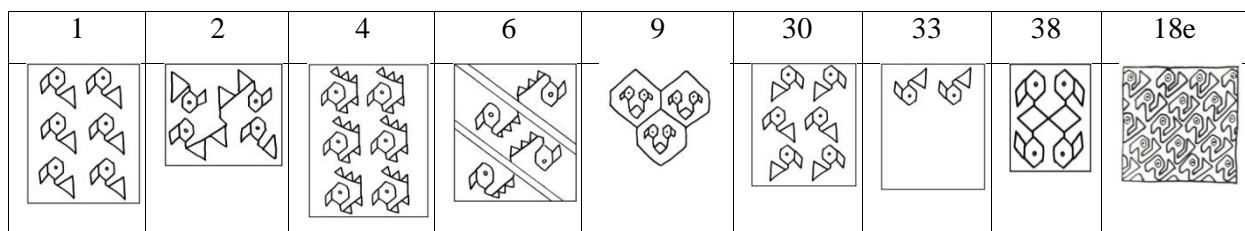
Les vingt-cinq motifs de l'iconographie des textiles Chuquibamba.

Ces motifs peuvent être organisés dans deux catégories distinctes : les représentations figuratives zoomorphes, dont certaines sont extrêmement stylisées, et les représentations géométriques. Nous classons parmi les représentations zoomorphes les motifs 1, 2, 3, 4, 6, 9, 30, 33, 38, 41, 18c, 18h, 18m, 18n, 19b, 19d, 19e, 19f, 19g et parmi les représentations géométriques les motifs 5, 7, 8, 16, 18j et 18k.

1.2.1. Iconographie d'un bestiaire sacré

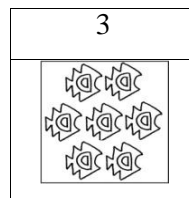
Les motifs zoomorphes des textiles Chuquibamba sont pour la plupart très stylisés mais conservent toutefois une certaine ressemblance avec leur référent dans le monde naturel, permettant ainsi d'identifier les animaux auxquels ils renvoient. Parmi ces motifs, il faut distinguer les oiseaux, les poissons, les félins, les camélidés, les serpents et les batraciens.

Les motifs 1, 2, 4, 6, 9, 30, 33, 38 et 18e sont clairement à associer une représentation d'oiseau, principalement reconnaissable grâce au large bec et à son aile parfois déployée (motif 4, la diagonale de triangles qui se déploie au-dessus de l'animal et motif 18e, la ligne oblique inférieure). Tous composés à partir du même motif initial -une petite tête représentée de profil, avec un gros œil et un bec proéminent-, ces représentations correspondent probablement à plusieurs déclinaisons d'un même oiseau, qu'il n'est malheureusement pas possible d'identifier de manière précise en raison de l'importante stylisation du motif. La région sud du Pérou, du fait de la diversité de ses biotopes -canyon, vallées fertiles, plateaux humides, sommets enneigés, chaîne montagneuse chaude et sèche de la côte, littoral-, regorge d'une grande variété d'oiseaux. Cette diversité naturelle attire de nombreuses espèces telles que les oiseaux de proie, les charognards et les oiseaux aquatiques (condor, faucon, vautour, mouette, foulque, aigrette, héron, pélican, canard, poule d'eau, flamands roses, etc).



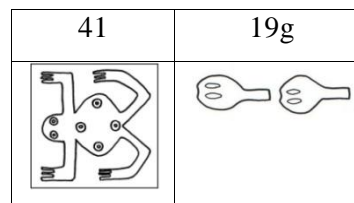
Motifs d'oiseaux des textiles Chuquibamba.

Le motif 3 propose une représentation de poisson relativement schématisée, identifiable grâce aux nageoires et à la queue, figurées par des petits triangles de part et d'autre du corps; l'animal présente également une large gueule ouverte et un petit œil en forme de demi-lune. Bien que le climat de la côte sud soit extrêmement aride, le littoral et les zones humides en altitude (marais des hauts plateaux *-bofedales-*, lagunes, rivières) permettent à la faune aquatique, et particulièrement aux poissons et aux batraciens, de se développer.



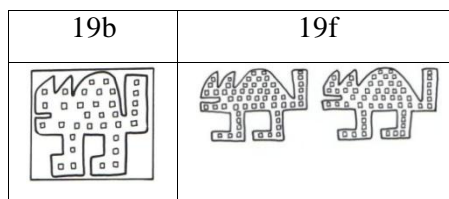
Motif de poisson dans les textiles Chuquibamba.

Les motifs 41 et 19g, présentant respectivement un large corps, des pattes ramenées de chaque côté ainsi qu'une petite tête, et une large tête suivie d'un corps fluide, correspondent à des motifs de grenouille/crapaud et de têtard, bien que le motif 19g soit difficilement identifiable. La présence de zones marécageuses et de lagunes dans les plateaux ainsi que de rivières dans les vallées chaudes du littoral constituent des milieux propices pour le développement des batraciens.



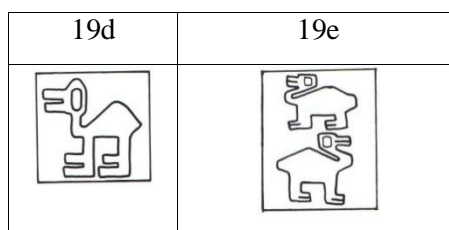
Motifs de batraciens dans les textiles Chuquibamba.

L'animal des motifs 19b et 19f, représenté à l'unité ou par paire, avec sa queue dressée, ses oreilles pointues et sa gueule entrouverte, renvoie clairement aux mammifères carnivores associés à la catégorie des félins. Les régions montagneuses, les zones rocheuses arides et les plaines côtières constituent pour le puma, le chat sauvage (*osjollo* ou *gato andino*) et le renard des Andes (*zorro colorado*) des milieux favorables pour le développement de ces prédateurs qui chassent les petits camélidés, les rongeurs et les oiseaux.



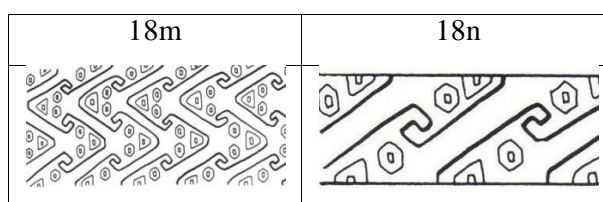
Motifs de félins dans les textiles Chuquibamba.

Bien qu'extrêmement schématisés, les animaux des motifs 19d et 19e, avec leur museau allongé, leur long cou et leurs pattes se terminant en deux onglons, sont aisément reconnaissables comme des camélidés. Présents à l'état sauvage ou domestiqués dans les vallées fertiles et sur les hauts plateaux, les lamas, guanacos, vigognes et alpagas constituent des animaux typiques de la faune andine.



Motifs de camélidés dans les textiles Chuquibamba.

Les serpents, représentés ici dans les motifs 18h, 18m et 18n, sont des animaux courants dans du sud du Pérou, affectionnant particulièrement les terrains rocailleux ou sablonneux des milieux chauds tels que les vallées arides du littoral et les zones intermédiaires des canyons⁵⁴⁵.



Motifs de serpents dans les textiles Chuquibamba.

En tant que mode de communication produisant des messages visuels, l'art, tout comme le langage et ses nomenclatures linguistiques, illustre le découpage de la réalité qui organise la pensée de l'homme : construction profondément culturelle, il reflète les codes et les idées fondamentales de la société qui produit et reçoit ces messages. Les représentations

⁵⁴⁵ La morsure de certains spécimens de la région peut être dangereuse, notamment celle de la *Tachymenis peruviana* (ou *Culebra cola corta del Perú*), qui est particulièrement crainte dans la région de Arequipa.

iconographiques des Andes préhispaniques ont été profondément conditionnées par les modèles, les concepts et les structures de la pensée et de la cosmovision andine. Les animaux, bénéficiant d'un statut de choix dans la culture andine en tant qu'entités sacrées reflétant l'ordre naturel créé par les puissances divines, possédaient une forte signification mythique, magique et religieuse, comme l'illustrent leur présence dans les mythes et leur importance dans les nombreux rituels. Occupant une place prépondérante dans la vie quotidienne des hommes, dans la cosmovision et l'imaginaire collectif andin, ils seront largement représentés dans l'iconographie préhispanique.

La symbolique des animaux est fondamentalement conditionnée par l'environnement naturel dans lequel ils évoluent -l'eau, la terre, le ciel- qui rappelle non seulement la division tripartite du monde dans la culture andine préhispanique (*Hanan Pacha*, *Hurin Pacha* et *Ucu Pacha*) mais également les entités divines associées à ces trois sphères cosmiques. Chaque animal entretient donc une relation précise avec la Terre, la Mer, le Soleil ou la Lune, et possède une symbolique profondément liée à la puissance et au rôle de chaque divinité.

Ainsi, la symbolique des poissons et des batraciens, en tant qu'animaux aquatiques, est indissociable de leur élément naturel, l'eau, et des concepts sacrés qui lui sont liés. Dans la cosmogonie préhispanique andine, l'eau bénéficie d'une symbolique primordiale car elle constitue un élément inséparable de l'idée de la vie et de la création divine. Représentée par Mamacocha, la Mer-Mère, l'eau incarne la puissance féminine et évoque la génitrice qui porte en elle la vie et qui donne naissance. Elle est également associée à l'idée de la création divine du monde et de l'humanité, puisqu'elle constitue un élément récurrent dans les récits mythiques de la genèse de l'univers et du peuple inca : alors que certains chroniqueurs expliquent comment Viracocha est sorti du lac Titicaca pour créer le monde et les hommes, d'autres font mention de l'inondation ou du déluge qui a précédé la sortie des premiers Incas de la grotte de Pacaritampu⁵⁴⁶. L'eau représente donc un principe fondamental dans la cosmogonie andine, constituant un élément indissociable de l'idée de création divine, de genèse du monde et de naissance des hommes. Les animaux qui évoluent dans un environnement aquatique, empruntant leur valeur allégorique au rôle symbolique de l'eau, évoquent donc, selon nous, des idées fortement liées aux caractéristiques mythiques et sacrées du liquide primordial, et doivent profondément être associés à une symbolique vitale et originelle.

⁵⁴⁶ Betanzos, *op. cit.*, Cap. I, p. 9. Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Cap. XVIII, p. 147. Acosta, *op. cit.*, Cap. 20 et 25, pp. 63 et 306.

Si l'eau intervient dans les mythes de création du monde et de l'origine de l'humanité, c'est probablement parce qu'elle évoque le liquide amniotique dans lequel le fœtus évolue. L'eau rappelle le liquide vital, et la mer, la lagune ou la rivière, la mère qui porte la vie. Le poisson et le batracien, qui évoluent dans ces milieux aquatiques, présentent alors un aspect originel, puisqu'ils vivent dans le liquide même qui donne la vie et qui a donné naissance au monde. Dans la cosmogonie andine, l'aspect symbolique des animaux est profondément marqué par un processus que nous appellerons métonymique, qui cherche à conférer à l'animal la puissance et le rôle sacré de la divinité à laquelle il est associé, l'animal incarnant de ce fait la divinité même. Ainsi, poisson et batracien, fusionnant avec l'entité divine Mamacocha, absorbent la symbolique et les concepts sacrés inhérent à l'eau pour personnifier eux-mêmes l'origine de la vie, incarnant à la fois la création première et le potentiel vital. Les poissons et les batraciens, sous leur forme première d'alevins et de têtards, rappellent d'ailleurs l'éclosion de l'œuf et la naissance tout récente, évoquant là aussi le stade initial de la vie, et donc l'origine du monde. La quantité d'œufs issus d'une même ponte et le fourmillement, l'effervescence du grand nombre d'alevins et de têtards qui en éclosent, évoquent d'autre part l'énergie vitale. Lorsqu'ils sont associés à l'œuf et au germe de la vie, ils suggèrent naturellement l'idée de la mère, la génitrice et donc la maternité, évoquant une fois de plus l'idée de la naissance et de la création. Par ailleurs, les transformations morphologiques du têtard -et dans une moindre mesure de l'alevin- marquent les différents stades de la vie et de la croissance, symbolisant ainsi le cycle vital. Ils entretiennent alors une relation profonde avec la lune, cet astre céleste dont les phases de croissance-décroissance symbolisaient le cycle de la vie et à partir duquel les Incas composaient le calendrier. Par sa symétrie avec l'eau et la mer -outre l'argent, les attributs de la lune étaient la perle et la nacre- et en tant qu'épouse du soleil, la lune possède une dimension féminine fondamentale, mais incarne également l'origine et la matrice : faisant partie des premières créations de Viracocha, elle possède aussi une dimension maternelle puisque les Incas sont ses enfants. Les poissons et les batraciens semblent donc profondément associés à l'idée de la naissance et de l'origine de la vie par leur relation avec l'eau et la lune.

Mais le batracien conserve également une relation privilégiée avec la Terre, Pachamama. Tapi sous les rochers, cherchant refuge dans les renforcements naturels (trous naturels dans la terre, cavités rocheuses, galeries creusées par d'autres animaux), le batracien renvoie fondamentalement à la Terre-Mère par ses mœurs et ses habitudes; animal principalement nocturne qui vit dans le sein de la Pachamama, la génitrice de la vie, il

rappelle l'origine du monde puisque, tout comme les premiers hommes et les ancêtres incas - les frères Ayar-, il surgit des entrailles de la terre. Cet aspect terrestre vient donc compléter la dimension aquatique de l'animal, faisant alors du batracien un être à la symbolique extrêmement puissante : il dispose d'une double symbolique grâce à sa relation avec les deux mères, Mamacocha et Pachamama, ce qui renforce sa valeur allégorique de l'origine et de la vie.

Les poissons et les batraciens ne sont pas les seuls animaux à posséder des attributs symboliques profondément liés à l'origine primordiale et à la puissance vitale. Les oiseaux, par leur aptitude physique à s'élever dans la sphère céleste, semblent entretenir d'après nous une relation fondamentale avec le monde ouranien. Bien que dans les textiles Chuquibamba les différents motifs ornithomorphes sont bien trop stylisés et ambigus pour pouvoir identifier une ou plusieurs espèces précises d'oiseau, il faut avant tout considérer, à notre sens, la symbolique de l'aile comme une évocation de l'ascension vers la sphère divine, et voir dans l'oiseau un représentant des divinités célestes. Qu'il s'agisse d'oiseaux de proie, de charognards ou d'oiseaux pêcheurs -puisque la région sud présente une diversité de biotopes permettant le développement de ces espèces (montagnes, littoral et zones humides d'altitude)-, l'oiseau doit être associé au ciel et aux divinités ouraniennes, et particulièrement au soleil. En tant que création première de Viracocha, l'astre solaire est antérieur à l'existence humaine et représente donc l'origine de la vie; il est également le « père » des Incas puisque l'Inca lui-même se revendique comme le fils du Soleil. L'oiseau, en évoluant dans le monde céleste et la résidence de Inti, se présenterait alors comme une analogie du soleil; portant en lui les caractéristiques symboliques de l'astre divin, il rappelle alors la vie primordiale et s'inscrit dans une symbolique originelle. On retrouve d'ailleurs chez certains chroniqueurs des éléments témoignant de l'importance de l'oiseau dans la conception de l'origine mythique des Incas. Juan de Betanzos raconte comment, selon la légende, l'un des quatre frères Ayar se serait transformé en statue de pierre au sommet du Guanacaure, pour parler avec le soleil, « su padre », après avoir déployé d'immenses ailes et s'être envolé si loin que les autres le perdirent de vue. De son côté, Garcilaso décrit la fête de l'Inti Raymi, « la fiesta principal del Sol », lors de laquelle les prêtres revêtaient leurs plus belles parures composées de peaux de félins et d'ailes de condor, « porque se jactan descender y haber sido su origen de un cuntur ». Francisco de Ávila, qui décrit les légendes de la province de Huarochiri, près de Lima, raconte comment Pariacaca avait déposé cinq œufs sur la montagne Condorcoto, desquels

naquirent cinq faucons « [que] se convirtieron en hombres y se echaron a andar »⁵⁴⁷. On voit donc bien comment les Incas associaient l'oiseau -et notamment le condor- à leur ascendance divine, faisant de cet animal un puissant symbole originel associé au soleil⁵⁴⁸.

L'oiseau, en tant qu'animal fondamentalement solaire, devait être considéré comme une représentation allégorique de l'astre du jour et incarnait de ce fait les aspects symboliques de Inti, c'est-à-dire l'être primordial et la puissance fertilisatrice qui apporte la vie. Le soleil était considéré par les hommes préhispaniques des Andes comme le géniteur sacré, le fertilisateur divin qui enseme la terre, donnant naissance à tous les êtres du monde - animaux, hommes, végétaux- grâce à ses rayons qui administrent la lumière et la chaleur nécessaire à la croissance de la vie. Le soleil incarnait donc le principe même de la vie pour les anciens péruviens : il était la condition *sine qua non* pour que les hommes puissent se nourrir, car il fertilisait les terres cultivées, et constituait chez les Incas le père de l'humanité, puisqu'en fécondant la lune il donnait naissance à l'Inca. A la fois principe nourricier et puissance fertilisatrice, le soleil représentait dans le monde andin une divinité majeure : les éclipses solaires, qui privaient le monde de son élément vital, étaient considérées comme une véritable catastrophe annonciatrice de mort; à l'inverse, lorsqu'Inti devenait Illapa, il incarnait l'énergie vitale qui fertilisait la terre grâce à l'eau céleste. En tant que manifestation allégorique du soleil, l'oiseau portait donc profondément en lui les traits de l'origine du monde, et devait constituer un important symbole de la semence solaire et de la puissance vitale. Il devait également être associé à la dimension cyclique du temps, et au principe de naissance-mort-renaissance. Compagnon des astres divins, l'oiseau agissait probablement comme le représentant animal du monde ouranien, et particulièrement du soleil.

Mais les mœurs de certains d'entre eux viennent renforcer la dimension allégorique apportée par leur correspondance avec le soleil. Ainsi, les oiseaux pêcheurs, les charognards et les oiseaux de proie apparaissent non seulement comme des animaux symboles de la vie, mais se présentent également, selon nous, comme des réceptacles de la puissance vitale. Se trouvant à l'une des extrémités de la chaîne alimentaire, ils emmagasinent l'énergie accumulée par les différents êtres dont ils se nourrissent (animaux et végétaux), constituant de ce fait des réservoirs naturels de la force vitale. De plus, les charognards -notamment le condor dans les terres d'altitude, mais aussi les *gallinazos* de la côte-, qui se chargent de débarrasser la terre de

⁵⁴⁷ Francisco de Ávila, *Dioses y hombres de Huarochirí* [1598?], México, México Siglo Veintiuno, 1975, Cap. 5, p. 42.

⁵⁴⁸ Juan de Betanzos, *op. cit.*, Cap. IV, p. 13. Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro 6, Cap. XX, p. 353.

ses cadavres en se nourrissant des dépouilles, peuvent être associés à la victoire de la puissance céleste (*Hanan Pacha*) sur les forces chtoniennes (*Ucu Pacha*) et également rappeler le cycle de la vie : ils symboliseraient la régénération de l'énergie vitale, et s'inscriraient dans le cycle mythique naissance-mort-renaissance.

L'autre animal qui doit fondamentalement être associé selon nous à la force vitale est le félin. Présent dans l'iconographie préhispanique de toutes les Andes et chez les cultures les plus anciennes (Chavín, Paracas, Nazca, Wari, Tiwanaku, Mochica, Inca), le félin symboliserait, tout comme les oiseaux carnivores, le réceptacle de l'énergie vitale. Puissance de la nature ne possédant pas de prédateur, le félin domine la chaîne alimentaire et capitalise les énergies vitales accumulées et libérées au fil du processus de désagrégation et d'absorption, sans jamais les transmettre. Il devait incarner la puissance suprême, la force cosmique dans laquelle sont concentrées toutes les énergies naturelles. Symbole de vitalité et de puissance, il représente également la force masculine : ce chasseur sanguinaire et cruel constituait pour les Incas un modèle de la puissance virile, auquel ils s'identifiaient lors de leurs campagnes militaires. Ainsi, Felipe Guamán Poma de Ayala rapporte que Apo Camac Inga, fils d'Inca Roca, mena la conquête des terres de l'Antisuyu dont il sortit victorieux sous les traits d'un félin, lui valant par conséquent le nom de Otorongo Achachi, « l'ancêtre félin »⁵⁴⁹. Son aspect masculin et sa puissance lui conférant naturellement une relation profonde avec le soleil, le félin devait par ailleurs incarner la force céleste d'Illapa, son rugissement évoquant le tonnerre et sa rapidité, l'éclair. Nombre de chroniqueurs mentionnent le tigre ou le lion (le jaguar, puma, ou l'*otorongo* étaient tous classés dans une même espèce connue en Occident) dans leurs descriptions de la croyance des Incas : il était adoré comme un dieu partout dans l'ancien Pérou « por su ferocidad y braveça » indique Garcilaso, et les hommes qui le croisaient se prosternaient devant lui, se laissant dévorer sans se défendre⁵⁵⁰. Les hommes les élevaient pour les offrir à leur souverain l'Inca ou pour les sacrifier lors de cérémonies primordiales, comme à l'Inti Raymi, où les prêtres revêtaient des peaux de félin et des masques faits de la tête de la bête⁵⁵¹.

⁵⁴⁹ Felipe Guamán Poma de Ayala, *op. cit.*, §154-156.

⁵⁵⁰ Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro I, Cap. IX, Libro IV, Cap. XVII, pp. 128, 285.

⁵⁵¹ Felipe Guamán Poma de Ayala, *op. cit.*, § 269-271. Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro IX, Cap. VI, Libro VI, Cap. XX, pp. 442, 351.

Les camélidés ont probablement joué eux aussi un rôle prépondérant dans l'imaginaire collectif andin. Principaux animaux domestiqués dans la région andine, les lamas, alpagas et autres vigognes constituaient pour les peuples préhispaniques -et pour les populations actuelles également- des animaux essentiels à la vie des hommes. Excellente bête de charge, le lama était d'une utilité inestimable pour la communauté, et transportait les marchandises, les récoltes, les matériaux de construction, rendant de précieux services aux hommes. Faisant partie intégrante de la vie quotidienne, les camélidés étaient également indispensables à la subsistance des hommes des Andes : ils fournissaient la laine qui permettait aux hommes de se protéger du froid et la viande qui apportait de précieux compléments nutritifs; avec leur cuir étaient fabriquées les sandales et les armes de chasse -frondes à boules de pierre-, et avec leurs os on taillait des outils -aiguilles principalement- et des instruments de musique. Ils représentaient le bien le plus précieux, et constituaient l'une des offrandes les plus estimées dans les cérémonies sacrificielles. Les camélidés devaient profondément être associés au principe nourricier et à la subsistance vitale, incarnant de ce fait le principe primordial de vie. Ces animaux terrestres étaient naturellement liés aux activités agricoles et donc à la Pachamama, et constituaient probablement pour les hommes préhispaniques des Andes les représentants de la Terre-Mère, qui protégeaient et nourrissaient l'humanité.

Enfin, le serpent, désigné selon les chroniqueurs comme Amaru ou Machacuay par les Incas⁵⁵², devait être considéré par les anciens péruviens comme un symbole de l'origine mythique et du principe de vie. Elevé au rang de *huaca* par les Incas (certains allaient jusqu'à lui emprunter son nom), le Capac Apo Amaro ou « Señor poderoso serpiente »⁵⁵³ était hautement vénéré et faisait l'objet des plus grandes attentions : les Incas le conservaient précieusement dans de grandes jarres et le nourrissaient de sang, liquide vital et offrandes d'excellence⁵⁵⁴. Etablissant ses repaires dans les profondeurs de la terre, le serpent appartient au domaine de la Terre-Mère et devait profondément être associé à la Pachamama : les cavités naturelles, considérées comme les portes du royaume de la Terre-Mère, symbolisent le ventre fécondant de la déesse de la vie, conférant ainsi à l'animal une relation fondamentale avec le principe vital. Par ailleurs, le serpent rappelle la dimension originelle de la vie, et ce en raison de son habitat. Occupant les galeries souterraines, les grottes et les cavernes, le serpent renvoie fondamentalement à l'origine mythique des hommes : la création de l'humanité, dans

⁵⁵² Cristóbal de Albornoz, *op. cit.*, p. 23. Felipe Guamán Poma de Ayala, *op. cit.*, §65. Murúa, *op. cit.*, Libro II, Cap. 28, p. 107. Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro VIII, Cap XVII, Libro IV, Cap XVII, Libro V, Cap. VIII, pp. 431, 289, 309.

⁵⁵³ Felipe Guamán Poma de Ayala, *op. cit.*, §269-271.

⁵⁵⁴ Cristóbal de Albornoz, *op. cit.*, p. 23.

la cosmovision andine et particulièrement celle des Incas, est clairement associée à ces lieux, la pierre, les cavités naturelles et les cavernes renvoyant à l'origine sacrée et à la grotte de Pacaritampu dont sont sortis les quatre frères et sœurs Ayar. Le serpent, associé à la grotte originelle du mythe créateur inca, incarne à notre sens l'origine primordiale de la vie et du monde.

Nous pensons que certains de ces animaux présentent également, en parallèle à leur symbolique vitale et originelle, une image de la fécondité ou de la fertilité. Leur association à l'eau, au soleil ou à la Pachamama leur permet effectivement d'acquérir une « double symbolique » si l'on peut dire, bien que les idées de vie et de fécondité-fertilité soient en réalité des concepts interdépendants.

L'environnement aquatique dans lequel évoluent les poissons et des batraciens associe profondément ces animaux, comme on l'a vu, au principe vital et originel. Mais en tant que matrice de la vie et mère nourricière, l'eau transmet également à ces animaux ses caractéristiques symboliques féminines de génitrice, faisant ainsi du poisson et du batracien des emblèmes de la fécondité et de l'abondance. Associés à l'image de grands reproducteurs en raison de la multitude d'œufs qu'ils pondent et de la profusion d'alevins et de têtards qui éclosent, ils représentent la fécondité même. Leur potentiel reproducteur et leur capacité à produire une si grande quantité d'œufs les associent directement à l'idée d'abondance, de richesse inépuisable et de prospérité. Mais si l'eau évoque le liquide utérin et la puissance fécondante, elle suggère également la semence masculine et la force fertilisatrice : les êtres qui y vivent incarnent de ce fait la fécondité féminine et la fertilité masculine. Par ailleurs, le batracien, disposant à la fois d'une symbolique aquatique et terrestre, devait également être profondément associé à la Pachamama, la génitrice de tous les êtres de la terre; il incarnerait donc doublement la puissance fécondante et la prolifération de la vie.

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, certains éléments de la cosmogonie andine associent clairement les camélidés à une forte dimension aquatique, leur conférant ainsi des attributs symboliques féminins, notamment celui de la fécondité. Le lama céleste, c'est-à-dire les constellations Urcuchillay et Catachillay, était considéré par les anciens péruviens comme un animal protecteur des hommes qui, la nuit, descendait du ciel pour boire l'eau de la mer afin d'éviter au monde d'être inondé⁵⁵⁵. Dans d'autres légendes locales,

⁵⁵⁵ « Dicen que este Yacana [Catachillay] al que hemos nombrado es como una sombra del llama, un doble de este animal que camina por el centro del cielo, pues en una oscuridad del cielo. [...] Dicen que este Yacana [al llegar a la tierra] anda por debajo de los ríos. Es muy grande, sí; más negro que el cielo nocturno avanza, su

particulièrement dans la vallée du Colca, les camélidés entretiennent une profonde relation avec l'eau des lagunes et des sources : à Tisco, des mythes anciens racontent que le lama sauvé de la lagune de Chuquisisa par son maître est l'ancêtre et la mère de tous les lamas d'aujourd'hui, et à Tuti, que la Mama Chungara, la source patronne des alpagas (*paqochas*), a donné naissance au premier camélidé. Ces deux légendes, révélatrices de l'importante relation entre l'eau et les camélidés, évoquent également l'idée de fécondation et de reproduction. Dans celle de Tisco, la *llamera* (gardienne du troupeau) tente de séparer un mâle en rut qui cherche à s'accoupler avec les femelles, tandis que celle de Tuti explique comment les alpagas ne peuvent se reproduire que sur une terre où se trouve une source ou des marais (*puquial*) :

Aquí, en el pueblo de Tuti, hay un cerro llamado Chungara. Igualmente este cerro Chungara tiene poder. En este cerro Chungara hay un puquial del que sale abundante agua a borbotones. [...] Las paqochas que vivían antiguamente, en el mismo cerro Chungara, eran muchas y qué lindas. Eran buenas paqochas. ¿Por qué razón, el dueño de las paqochas sería Chungara? Antiguamente había un mundo anterior a los incas. Dice que una paqocha había salido de un puquial. Entonces Mama Chungara había parido esa paqocha. [...] Así, ¿Por qué las paqochas no vivían fácilmente como las llamas en cualquier cerro? Las paqochas viven sólo en los bofedales. ¿Qué es un bofedal? Lllaman bofedal al pastizal que tiene agua permanente. Las paqochas, pues, sólo viven en los bofedales; no es como la llama que vive en cualquier cerro. Si las estancias tienen bofedales la paqocha vive contenta y se reproduce bien. Pero si la estancia no tiene bofedal, la paqocha no se acostumbra y se extingue. Porque las paqochas han salido del manantial, de un bofedal.⁵⁵⁶

Chuquisisa era el nombre de una nuera que vestía siempre de color verde. Cuando pastaba su rebaño, una alpaca padrillo requirió a las hembras y, ella fue corriendo a separar ese padrillo de las hembras. Mientras Chuquisisa corría, su suegra llegó a ver a su wawa. Y lo que vio era una cría de rana en lugar de un niño. Entonces la suegra le untó con ají a la criatura que enseguida murió. Cuando Chuquisisa volvió de lo que fue a espantar al padrillo, su wawa ya estaba muerta. Entonces se fue al ojo del lago. Entonces, para irse a ese ojo de agua arreó a todo su ganado. Así saliendo afuera llamaba y llamaba tocando su tinya : tin, tin. Con eso todo el ganado se vació al manante. [...] Su marido estuvo de viaje, cuando llegó del viaje, su esposa ya le esperaba al borde del manante. La mujer llamaba al ganado. "Qué le pasa a aquella mujer para que llame al ganado junto al manante?" dijo. [...] Entonces, su compañero, jalando las orejas, ya del borde del lago, logró quedar a una llama. De esta llama se había procreado todo el ganado de ahora.⁵⁵⁷

cuello con dos ojos, y muy largo, viene. [...] Dicen que este Yacana bajaba a la media noche, cuando no es posible que lo sientan ni lo vean y bebe el mar toda del agua. Dicen, que si no bebiera esa agua, el mundo entero quedaría sepultado. Y dicen que Yacana tiene hijos y que, cuando ellos empiezan a lactar, despierta ». Francisco de Ávila, *op. cit.*, p. 124.

⁵⁵⁶ Tuti, "La mama Chungara es la madre de las alpacas", *La Doncella Sacrificada, Mitos del Valle del Colca*, *op. cit.*, 1997, pp. 149-151.

⁵⁵⁷ Tisco, "Chuquisisa", *ibidem*, p. 227-228.

Ces deux légendes, dans lesquelles les camélidés sont associés à l'eau et à l'idée d'accouplement et de multiplication de l'espèce, illustrent l'aspect féminin fécondant de l'animal. Le lama, l'alpaga, et globalement tous les camélidés, hautement estimés dans la cosmogonie andine, incarneraient donc la puissance fécondante et l'abondance. Aujourd'hui encore, nous avons pu constater que les rites ancestraux utilisant des camélidés se perpétuent dans les Andes; destinés à honorer les dieux -principalement la Pachamama-, les offrandes de fœtus de lamas -enterrés dans les champs cultivés ou dans les pâtures- et les sacrifices de lamas ont pour objet de solliciter la bienveillance des divinités pour assurer d'abondantes récoltes et stimuler la fécondité des troupeaux. Symbole de richesse et de prospérité, le camélidé garantit à son propriétaire la subsistance; celui qui possède un vaste troupeau est assuré de subvenir aux besoins de sa famille et est considéré comme un homme riche.

Constituant l'un des animaux les plus importants du bestiaire préhispanique péruvien, le félin incarne selon nous toute la complexité de la cosmogonie andine : il dispose d'une symbolique à la fois féminine et masculine, qui s'opposent et se complètent. Par sa symétrie avec le soleil, le félin incarne la puissance virile et donc, dans son aspect masculin, la force fertilisatrice. Associé à l'éclair et à Illapa, il devient le symbole de l'énergie procréatrice du monde céleste qui enseme la Pachamama : la foudre vient frapper la Terre-Mère pour y déposer la semence sacrée et ainsi permettre la germination de la vie -hommes, animaux, végétaux. Dans sa dimension féminine, qu'il acquiert par sa relation à l'eau et particulièrement à la pluie, il représente la fécondité, l'eau céleste envoyée par les astres divins pour fertiliser la terre. Il prend à cette occasion, dans certaines légendes andines anciennes, l'aspect d'un félin volant qui, émanant des brumes des marais ou des lagunes, s'élève parmi les nuages pour déclencher les eaux du ciel⁵⁵⁸. Dans une autre légende du village de Tisco, le Qoa (ou Quwa) est décrit comme un animal au pelage tacheté et dru, qui sort de la profondeur des marais sous la forme d'un arc-en-ciel pour conduire la grêle. L'arc-en-ciel, emblème de l'union de l'eau et du soleil, symbolise ici la puissance féminine et masculine de l'animal : le félin, en se transformant en arc-en-ciel, incarne la puissance solaire qui vient fertiliser la terre, la grêle ou la pluie évoquant la gestation utérine. Lorsque le Qoa sort des entrailles des marais, il garantit la croissance des récoltes et par conséquent la prospérité et l'abondance. La légende indique d'ailleurs que la femme qui l'aperçoit est assurée de faire un bon mariage avec le propriétaire

⁵⁵⁸ Federico Kauffmann Doig, *Introducción al Perú Antiguo, Una nueva perspectiva*, Lima, Kompaktos, 1990, p. 20.

"El mito de la Qoa y la divinidad universal andina", en *Mitos universales, americanos y contemporáneos*, Sociedad Peruana de Psicoanálisis, Lima, pp. 248-283, p. 264-268.

"Gestación y rostro de la Civilización andina", *Lienzo*, n°17, Revista de la Universidad de Lima, pp. 9-55, p. 22.

d'un grand troupeau, ou bien que ses récoltes seront si abondantes qu'elles rempliront ses greniers⁵⁵⁹.

Mais le mythe du Qoa est également associé au serpent, qui remplit alors lui aussi une fonction fécondatrice. Ainsi à Lari, celui qui apporte l'eau sacrée est un serpent qui marche dans le ciel et qui déverse par sa bouche de la grêle en abondance.

La quwa dice camina por lo alto, por los aires, igual como una culebra vuela. Dicen que éste es el granizo. De su boca vomita, como si fuese confite, abundante granizo. Esta es una culebra que camina por lo alto. ¿De dónde es que viene? Debe ser la neblina que la eleva.⁵⁶⁰

Le serpent et le félin partagent donc un rôle semblable dans la cosmogonie andine; animaux terrestres, ils possèdent pourtant une dimension céleste qui leur permet d'apporter l'eau sacrée qui féconde la terre Pachamama. Dans un autre mythe originaire du bassin du fleuve Ucayali (région amazonienne) le serpent dispose, tout comme le félin, de la capacité de se transformer en éclair et en arc-en-ciel : les deux serpents mythiques, Yacu Mama et Sacha Mama, qui vivent dans les entrailles de la terre, traversent le monde de la vie sous la forme d'une rivière et d'un arbre et, en accédant au monde d'en haut, se transforment respectivement en éclair et en arc-en-ciel. Ce mythe, rapporté par Luis Valcarcel⁵⁶¹, témoigne de la dimension solaire et aquatique du serpent et par conséquent de l'aspect masculin et féminin de l'animal, qui incarne à la fois la lumière céleste fertilisante -l'éclair- et la pluie fécondante -l'arc-en-ciel.

1.2.2. Des motifs symboles de l'organisation du monde et des puissances célestes

L'iconographie zoomorphe des textiles Chuquibamba reflèterait donc profondément les symboles essentiels et fondamentaux de la cosmogonie andine : l'origine primordiale sacrée, la puissance vitale et la fécondité/fertilité. Ces animaux, en incarnant les forces cosmiques qui maintiennent l'équilibre du monde, se présentent également comme les représentants des trois sphères qui composent l'univers, le *Hanan Pacha*, *Hurin Pacha* et *Ucu Pacha*, qui évoquent le principe de naissance-mort-renaissance inhérent à toute forme d'existence.

⁵⁵⁹ Tisco, "Quwa", *La Doncella sacrificada, Mitos del Valle del Colca*, op. cit., pp. 229-231.

⁵⁶⁰ Lari, "Origen del granizo", *ibidem*, p. 95.

⁵⁶¹ Luis Valcárcel, *Etnohistoria del Perú antiguo*, op. cit., p. 151.

Les trois mondes qui composaient le *Pacha*, cet ensemble indéfini qui réunit à la fois l'espace et le temps, étaient conçus par les hommes de l'ancien Pérou comme des royaumes séparés qui abritaient les différentes puissances sacrées. Le *Hanan Pacha*, « el Mundo alto »⁵⁶², constituait la résidence des divinités célestes dans laquelle présidait le soleil et ses déclinaisons l'éclair et l'arc-en-ciel, entouré de son épouse-sœur la lune ainsi que des étoiles. Le monde d'ici, le *Hurin Pacha*, représentait « el Mundo de la generación »⁵⁶³ : c'est dans ce royaume que résidaient tous les êtres vivants -hommes, animaux, plantes- assujettis au principe de naissance et de mort, mais également les esprits des défunts, invisibles et impalpables, qui subsistaient après la mort. Enfin, le *Ucu Pacha* constituait le monde inférieur et intérieur, le domaine des ténèbres et des puissances maléfiques qui renfermait le corps des défunts mais aussi les germes de la vie. Ces trois mondes composaient donc le *Pacha*, « el Mundo Universo, Cielo, Tierra e Infierno »⁵⁶⁴.

Evoluant dans le ciel parmi les puissances célestes, l'oiseau accompagnait les astres divins et se présentait comme le représentant animal du royaume d'en haut, le *Hanan Pacha*. Ses éternels va-et-vient entre la terre et les cieux lui permettaient probablement d'être considéré comme l'intermédiaire direct entre le *Hurin* et le *Hanan Pacha*, incarnant ainsi le messager entre les hommes et les dieux qui faisait parvenir les messages de gratitude et de reconnaissance, et rapportait en retour la parole divine. L'oiseau, et notamment le condor dans les régions d'altitude, constituait peut être, en tant qu'avatar du soleil, un animal tutélaire qui veillait sur les êtres vivants du *Hurin Pacha* : posé sur un pic rocheux, il observe le monde et le protège. Une légende de Tuti, dans la vallée du Colca, considère d'ailleurs le condor comme le « Apu Cóndor », c'est-à-dire le dieu-gardien Condor⁵⁶⁵, évoquant ainsi l'aspect protecteur de l'animal.

Le monde d'ici, le *Hurin Pacha*, royaume dans lequel se développaient tous les êtres vivants, doit naturellement être associé aux animaux représentant la genèse de la vie et la fécondité. Parmi eux, c'est probablement le camélidé, principal animal domestiqué occupant une place de choix dans la vie quotidienne des hommes, qui incarnait le mieux le principe vital. Déterminant la subsistance humaine, évoquant le potentiel procréatif animal et matérialisant la croissance végétale puisqu'il était indissociable des activités agricoles, il

⁵⁶² Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro I, Cap. VII, p. 121.

⁵⁶³ *Ibidem*.

⁵⁶⁴ Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro I, Cap. V, p. 117.

⁵⁶⁵ *La doncella Sacrificada*, *op. cit.*, p. 153.

renfermait en lui tous les aspects fondamentaux de la vie. Le camélidé, en symbolisant le processus de génération et de développement de la vie, devait aux yeux des hommes incarner le représentant du *Hurin Pacha*.

Bien qu'il possède une importante dimension solaire, le félin, par ses mœurs nocturnes et son comportement de prédateur, porte en lui les attributs de la mort qui lui conféraient certainement le statut de représentant de l'inframonde, le *Ucu Pacha*. Compagnon de la lune et gardien des portes du monde souterrain -il investit les cavernes, les grottes et les cavités rocheuses pour y établir ses repaires, et surveille donc l'entrée du royaume des morts-, il représente alors les puissances infernales et devait de ce fait être considéré comme un animal fondamentalement chtonien. Si l'oiseau guidait le soleil dans son parcours le jour, le félin, en tant que résident du monde inférieur, l'accompagnait dans sa course nocturne : en se couchant chaque soir dans la mer, le soleil traversait les entrailles de la terre, monde souterrain et royaume du félin, pour réapparaître triomphant le jour suivant⁵⁶⁶. L'animal, partenaire nocturne de l'astre divin, incarnerait alors la face sombre de Inti, devenant le « soleil noir ». Souverain des ténèbres, il était également celui à qui on attribuait la disparition des astres divins lors des éclipses. S'abattant sur eux comme sur ses proies, il les engloutissait de sa gueule immense⁵⁶⁷; il devenait ainsi le dévoreur d'astre symbole du chaos, et sa gueule représentant, allégoriquement, l'entrée du monde souterrain, qui avale la lumière -le principe de vie- opposée aux forces infernales.

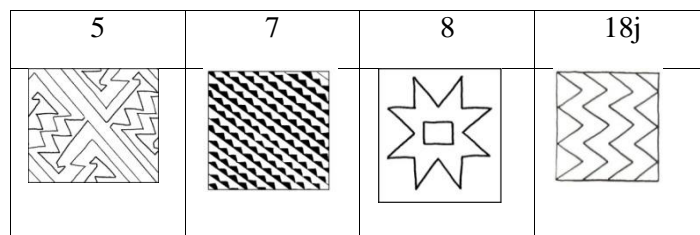
Le serpent, quant à lui, ne peut pas être formellement associé à l'un des trois mondes du *Pacha*. Capable d'évoluer dans différents biotopes (serpents aquatiques, terrestres, arboricoles), il se partage entre les trois sphères cosmiques et possède à la fois une dimension souterraine, terrestre et céleste. Il représenterait alors le pont communiquant entre les trois mondes : incarnant tantôt l'arc-en-ciel, tantôt l'éclair, il matérialiserait la communication entre les sphères céleste et terrestre (*Hanan et Hurin Pacha*), tandis que sous sa forme de rivière, il se présenterait comme l'eau qui jaillit des tréfonds du monde -*Ucu Pacha*- pour alimenter la vie dans le *Hurin Pacha*. Symbole de l'axe de l'univers -la dimension spatiale du *Pacha*-, le serpent incarnerait en parallèle le cycle naissance-mort-renaissance et évoquerait profondément le principe du *Pachakuti* -la dimension temporelle du *Pacha*. Dans les Andes, le temps était perçu comme un recommencement perpétuel, une succession de cycles s'enchaînant les uns aux autres : chaque monde, qui vient remplacer le précédent anéanti par

⁵⁶⁶ Inca Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, Libro II, Cap. XXIII, p. 205.

⁵⁶⁷ Bernabé Cobo, *op. cit.*, Libro XIII, Cap. VI, p. 158.

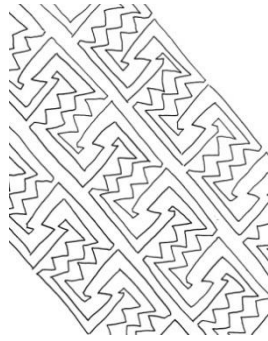
un *Pachakuti*, recrée une vie nouvelle à partir du néant et connaîtra lui aussi une catastrophe dévastatrice qui le détruira pour laisser place à un nouveau cycle. La destruction universelle du *Pachakuti* constitue la condition *sine qua non* pour la régénération du monde, du temps et de l'espace, et porte en elle les marques de la renaissance fondamentale. Lové sur lui-même, il évoque la répétition du cycle de l'univers et le recommencement éternel; les mues régulières reflètent quant à elles la destruction-régénération, l'abandon de son enveloppe corporelle représentant la mort et le renouvellement de son épiderme la renaissance. Le phénomène de mue du serpent évoque selon nous le principe du *Pachakuti* dans sa globalité, incarnant à la fois la destruction nécessaire à la renaissance mais également la dimension cyclique du temps.

Les motifs géométriques des textiles Chuquibamba (motifs 5, 7, 8 et 18j), par leur abstraction et leur schématisation, ne réfèrent pas explicitement à des éléments concrets du monde sensible, contrairement aux représentations zoomorphes que nous venons d'aborder. Nous considérons cependant que ces motifs, comme autres éléments de l'iconographie des textiles Chuquibamba, possèdent eux aussi une dimension symbolique profondément liée à la cosmovision andine.



Motifs géométriques des textiles Chuquibamba.

Composé d'un dédale de lignes anguleuses imbriquées les unes aux autres, le motif 5 est structurellement très chargé; l'apparence labyrinthique de ce motif le rend confus et presque illisible, et pourrait donc être associé au désordre et au chaos. Mais il est en réalité extrêmement organisé et se compose de lignes diagonales parallèles, desquelles se détachent régulièrement des « bras » anguleux qui s'emboîtent les uns dans les autres. Si on reproduit le motif à grand échelle, on voit bien à quel point il est régulier et extrêmement répétitif :

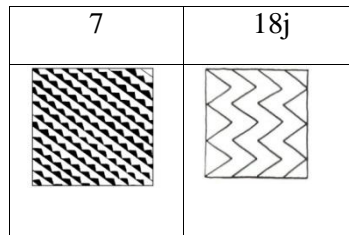


Reproduction à grande échelle du motif 5.

Il n'évoquerait donc pas, selon nous, une éventuelle image du chaos représentant le *Pachakuti*, mais plutôt la représentation de l'éclair ou de la foudre, les lignes anguleuses du motif 5 rappelant effectivement les arcs lumineux de la foudre lorsqu'elle frappe la terre. Les peuples des Andes préhispaniques élevant au rang de divinités les éléments astraux et les phénomènes naturels (tremblements de terre, grêle, pluie, tonnerre, éruption volcaniques, etc), comme l'illustre la place de choix réservée à Illapa dans la cosmogonie inca, il est tout à fait envisageable que la culture Chuquibamba ait elle aussi considéré la foudre comme une puissance céleste de grande importance, et que par conséquent les tisserands aient représenté le dieu-éclair dans leurs textiles. Comme Mary Frame qui identifie ce motif comme une représentation serpentiforme extrêmement stylisée⁵⁶⁸, nous considérons également que ce motif entretient une étroite relation avec le serpent; les deux représentations se confondent dans l'iconographie, tout comme les deux éléments fusionnent dans la cosmogonie andine, incarnant à la fois le principe fertilisateur et l'axe permettant la communication entre le monde d'en haut et celui de la vie.

Les motifs 7 et 18j, représentant respectivement une succession de diagonales de triangles et des zigzags juxtaposés, évoqueraient également selon nous une matérialisation de l'éclair et du serpent : les diagonales de triangles du motif 7, rappelant la forme d'un escalier, ne sont pas sans rappeler le pont communicant entre les mondes *Hanan* et *Hurin Pacha*, et les lignes sinueuses du motif 18j évoquent à la fois les dessins de l'éclair dans le ciel orageux ainsi que les courbes que dessine le serpent lorsqu'il ondule sur le sol.

⁵⁶⁸ Mary Frame, "Chuquibamba : A Highland Textile Style", *op. cit.*, p. 11.



Motifs géométriques des textiles Chuquibamba matérialisant l'éclair et le serpent.

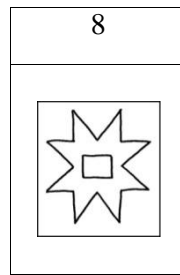
Ainsi les motifs géométriques 5, 7 et 18j constitueraient des représentations allégoriques du serpent et de la puissance céleste de l'éclair. Puissance céleste et semence solaire lorsque l'éclair frappe la terre, la foudre fertilise la Pachamama. Faiseuse de pluie, elle apporte l'eau céleste nécessaire à la croissance de la vie. Les hommes préhispaniques de la région sud, où l'agriculture était particulièrement développée dans les vallées fertiles du Colca mais aussi où les plaines du littoral souffraient cruellement du manque d'eau, ont certainement dû observer un profond respect et développer une grande vénération pour l'éclair.

Le motif 8, s'il est moins abstrait que les motifs géométriques précédents, ne possède pas pour autant une signification plus limpide. Il serait à notre sens erroné de nous arrêter à la « simple » symbolique de l'étoile, et de ne considérer que le référent symbolique qui nous vient spontanément à l'esprit, conditionné par nos références culturelles occidentales. Malgré le fait que l'on puisse effectivement associer ce motif au cortège lunaire, astres primordiaux et sœurs de la lune et du soleil, qui ont joué un rôle tout à fait important dans la régulation du calendrier agraire des peuples des Andes (périodes de semence et de récolte), et bien qu'Eloy Linares Málaga ait indiqué que l'étoile à huit branches constitue un motif « [que] bien puede estar relacionado con representaciones astronómicas [...] »⁵⁶⁹, il nous semble au contraire que ce motif évoque davantage une représentation du soleil. La désignation « étoile à branches » doit donc rester, selon nous, un terme purement technique pour la description de l'iconographie des textiles Chuquibamba, et en aucun cas faire référence à la valeur symbolique du motif.

Constitué d'un rectangle central, représentation de l'astre lui-même autour duquel se développe une farandole de triangles anguleux évoquant les rayons de l'astre divin, le motif 8 représenterait donc « una versión simplificada y estilizada del sol », comme l'avait déjà

⁵⁶⁹ Eloy Linares Málaga, "La estrella de ocho puntas en la arqueología del área meridional andina", *op. cit.*, p. 21.

suggéré James W. Reid, qui indique également que les images anthropomorphisées du soleil sont employées depuis l'époque Nazca⁵⁷⁰.



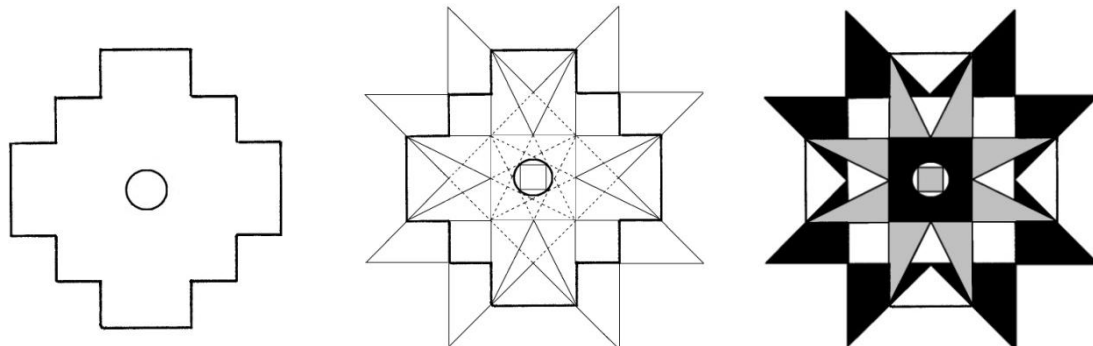
Motif d'étoile des textiles Chuquibamba.

Divinité première située au sommet du panthéon inca, le soleil, en tant que représentant du dieu Créateur invisible et tout puissant, exerce sa souveraineté sur le plan divin, en présidant le *Hanan Pacha*. Il est la première création de Viracocha, en même temps que la lune, avec qui il forme le couple originel et dont le lien conjugal symbolise la fécondation sacrée. Figure mythique masculine la plus importante de la cosmogonie andine, le soleil incarne la puissance virile fertilisatrice qui ensemence la terre : il est le Soleil-Père, dont les rayons dispensateurs de lumière et de chaleur permettent le développement de la vie. Habités par l'angoisse de voir un jour disparaître le soleil, les anciens péruviens guettaient son retour quotidien, dont la régularité de ses apparitions et disparitions rythmait le monde et matérialisait la cadence du principe naissance-mort-renaissance. En tant que régisseur de la vie, le soleil occupait donc une place centrale chez les peuples préhispaniques dans Andes dès les temps les plus anciens, comme l'illustrent les masques d'or de la culture Chavín ou les êtres hybrides aux appendices rayonnant des textiles Paracas.

Au-delà de l'allégorie de la puissance solaire, le motif 8 doit également être considéré, selon nous, comme une représentation symbolique de l'organisation du monde andin. L'étoile peut effectivement être mise en parallèle avec un motif traditionnel andin connu sous le nom de *chakana* qui, en quechua, désigne les formes de croix « en escalier » très courantes dans l'iconographie des Andes préhispaniques. Appelée également « cruz escalonada » ou « cruz andina », elle se compose de quatre bras de même longueur reliés entre eux par des lignes brisées perpendiculaires, et présente en son centre un petit cercle. Le motif de la *chakana* est, comme l'étoile à huit branches, structurellement extrêmement régulier : les moitiés, absolument égales et proportionnelles, se correspondent exactement selon un axe vertical, horizontal ou diagonal, proposant dans un cas comme dans l'autre une symétrie idéale. De

⁵⁷⁰ Prologue de l'ouvrage de Mary Frame, *op. cit.*, 1997, p. 12.

plus, en suivant les lignes verticales et horizontales émanant de chaque bras et en traçant les diagonales internes de la *chakana*, l'étoile à huit branches des textiles Chuquibamba s'y insère parfaitement, à l'intérieur comme à l'extérieur.



Chakana, cruz andina ou cruz escalonada et correspondance avec l'étoile à huit branches des textiles Chuquibamba.

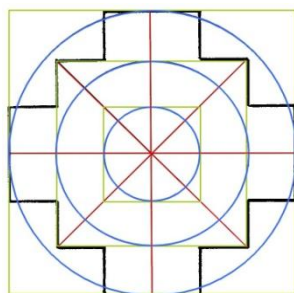
La Chakana est également le nom donné dans les Andes pour désigner la constellation de la Cruz del Sur, le groupe d'étoiles la composant prenant approximativement la même forme. Il semblerait que les anciens péruviens aient considéré cet ensemble d'étoiles comme une expression de l'origine primordiale et un symbole sacré de l'organisation du monde. Le chroniqueur indien Juan Santacruz Pachakuti Yamqui évoque effectivement la constellation de la Cruz del Sur dans la *Relación de Antigüedades deste Reyno del Piru*⁵⁷¹, en inscrivant le terme « Chacana » dans le dessin qu'il propose pour illustrer la manière dont les Incas se représentaient l'univers. Ce schéma, qui reprend et agence tous les éléments qui composent le monde dans la cosmovision andine, peut être divisé en trois parties horizontales, symbolisant les trois *Pacha Hurin, Hanan* et *Ucu*; la *chakana* se trouve située au centre même du dessin, évoquant de ce fait l'idée d'axe ou de centre du monde.

Certains chercheurs voient en la *chakana* un motif allégorique puissant qui renferme en lui les axes de la pensée andine et symbolise les principes sacrés de l'organisation de l'univers⁵⁷². Décomposable en deux parties égales selon n'importe quel axe, la *chakana*

⁵⁷¹ Pierre Duviols et César Itier, *Joan Santa Cruz Pachacuti Yamqui Sacamaygua, Relación de Antigüedades deste Reyno del Piru*, Cuzco, Centro Bartolomé de Las Casas, 1993, p. 209.

⁵⁷² Hilvert Timmer, *La Chakana*, article extrait du livre de Hilvert Timmer, *De kosmos fluistert zijn namen De magische kosmologie van de Boliviaanse hooglandindianen in een ontmoeting met de stad*, Amsterdam, Aksant, 2005. Article publié en ligne à l'adresse : http://chakana.nl/files/pub/La_Chakana.pdf (consulté le 09/04/2010). Javier Lajo, "La Tawa-Paqa (o Tawa Chakana) : la "vincularidad" o método de la cosmovisión andina", en *Qhapaq Ñan, la ruta inca de la sabiduría*, Quito, Editorial Abya Yala, 2006, pp. 94-105.

exprime la dualité, l'opposition et la perfection : sa symétrie et ses proportions remarquables composent une structure idéale dans laquelle carrés et cercles -évoquant du masculin et du féminin- peuvent s'inscrire pour former des paires imbriquées les unes dans les autres. La *chakana* représente ainsi la dualité primordiale et symbolise le couple originel formé par la lune et le soleil, l'homme et la femme, la fertilité et la fécondité, le jour et la nuit, etc. Chaque cercle s'insère parfaitement dans chaque carré composant la structure du motif; au nombre de trois, ils évoquent les trois sphères cosmiques qui composent le monde, la totalité de la *chakana* devenant de ce fait une représentation de la *Pacha* dans sa globalité. Si les cercles évoquent la division de l'espace, leur concentricité rappelle également le cycle du temps, l'autre aspect de la *Pacha*. Le cœur de la *chakana*, où se rencontrent tous les axes de la symétrie ainsi que le centre des cercles, évoque le noyau à partir duquel s'ordonne le monde : il est l'axe qui équilibre les sphères cosmiques entre elles et le point de départ de la spirale-temps, la *chakana* exprimant ainsi la profonde interdépendance entre l'espace et le temps. Enfin, les lignes « en escalier » qui réunissent chaque bras de la *chakana* -rappelant d'ailleurs les diagonales de triangles et les zigzag de l'iconographie Chuquibamba (motifs 7 et 18j)- évoquent des marches, des échelons, qui symboliseraient les différents degrés d'une échelle. En langue quechua, le vocable « chakana » est intrinsèquement lié à l'idée de l'escalier et désigne « [la] escalera para pasar de un lugar a otro »⁵⁷³ : ces lignes, et par extension le motif dans sa totalité, symbolisent alors le lien grâce auquel les trois *Pacha* communiquent entre elles, le pont sacré reliant les trois mondes de l'univers.



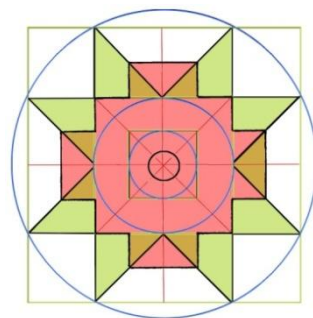
Cercles, carrés et diagonales évoquant les trois mondes de la Pacha et le centre de l'univers.

Sandra de Berduccy Christie, "El acto observador que integra los mundos sobre la dinámica en la formación de los símbolos andinos", en *XIX Reunión anual de etnología*, La Paz, MUSEF (Museo nacional de etnografía y folklore), 2006, pp. 225-232.

⁵⁷³ *Diccionario Quechua-Español, op. cit.*

La *chakana* constituerait donc un motif parfait qui reprend les principes clés de la représentation du monde et les axes sacrés de la cosmogonie andine : dualité, symétrie, opposition, complémentarité, perfection, espace tripartite, temps cyclique. Résumé de la pensée andine par excellence, elle représente les différentes structures de la cosmovision et constitue une représentation du monde dans sa totalité : elle symbolise l'univers sacré tout entier et incarne la *Pacha*.

L'étoile à huit branches, par les profondes similitudes qu'elle entretient avec la *chakana*, peut elle aussi être considérée comme un motif symbole de l'organisation sacrée de l'univers, synthétisant tous les principes de la cosmovision andine. Présentant la même composition structurelle que la *chakana*, elle constitue une image complète dans laquelle sont exprimées l'opposition, la symétrie, la dualité et la complémentarité. Tout comme dans la croix andine, des cercles et des carrés s'inscrivent parfaitement dans les différentes structures du motif -au centre de l'étoile, à la base et à l'extrémité des huit branches-, formant trois paires rappelant la construction tripartite de l'espace et le *Hanan, Hurin et Ucu Pacha*. Le centre de l'étoile est également le lieu de croisement de toutes les lignes de la symétrie du motif ainsi que le centre commun aux trois cercles, évoquant idéalement l'origine primordiale et l'axe de l'organisation du monde. La dimension cyclique du temps est matérialisée à la fois par l'imbrication des formes -les cercles et les carrés concentriques- mais également par la constance du motif, qui présente le même aspect quelle que soit la rotation qu'on lui applique.



Composition structurelle de l'étoile à huit branches présentant les mêmes caractéristiques que la *chakana*.

L'étoile à huit branches devait donc à notre sens constituer un motif extrêmement symbolique dans la culture Chuquibamba. A la fois représentation symbolique du soleil et schéma du fonctionnement de l'univers, elle renferme en elle tous les concepts sacrés de la pensée andine : elle évoque, par son aspect solaire, l'origine primordiale, le pouvoir fécondant-fertilisant, et le principe naissance-mort-renaissance, incarnant de ce fait le cycle

vital; en tant qu'emblème de la *Pacha*, elle matérialise la dualité et la tripartition inhérentes à l'organisation spatiale (opposition/symétrie/complémentarité), ainsi que la spirale temporelle qui régit toute forme de vie. Les fortes correspondances entre la *chakana* et l'étoile à huit branches nous amènent à envisager ce motif comme une éventuelle version côtière de la *chakana* qui, traduisant les concepts clés de la pensée andine et agissant comme un résumé efficace de la cosmogonie, aurait constitué une image de référence pour les artisans du littoral péruvien. Ceci expliquerait la présence de ce motif sur des productions des cultures les plus anciennes de la côte sud et centrale-sud.

1.2.3. Le cycle de la vie exprimé par le tissage

Si l'iconographie Chuquibamba est, comme nous l'envisageons, fondamentalement liée à la cosmogonie andine et renferme les concepts clés de la croyance, alors il est probable que le tissage revête un caractère divin, et que l'acte même de tisser, en tant que production d'une chose à partir du néant, ait été symboliquement associé à la création, le tissage devenant de ce fait une métaphore de l'engendrement du monde et de la vie. Activité textile fondamentalement féminine, le tissage est lié à la capacité fécondante de la tisserande et à la matrice; le métier à tisser et l'artisane, tout comme la mère, donnent la vie. Tisser ne se réduirait pas au simple tressage des fils et renverrait à une logique plus profonde directement associée à la cosmogonie. La tisserande, en croisant les nappes de fils, s'apparente à l'araignée cosmique qui tisse la toile du monde, *Uru*, la déesse du tissage et l'araignée sacrée qui filait sans cesse le fil de la vie, selon Laura Laurencich Minelli⁵⁷⁴. D'autre part, l'entrelacement des fils de chaîne et de trame, procédé par lequel se construit le tissu, évoque l'organisation dualiste de la cosmogonie andine : éléments opposés mais indissociables l'un de l'autre, ils rappellent la symétrie entre les forces cosmiques -féminin/masculin, ouranien/chthonien, fertilité/fécondité, jour/nuit, etc. Le va-et-vient de la navette sur la chaîne, en réalisant un mouvement positif et négatif (dans un sens puis dans l'autre), suggère également la dualité du monde et, constituant un geste répétitif, rappelle la cyclicité du temps. Les techniques de manipulation des fils et le vocabulaire iconographique des textiles, reproduits de génération en génération, auraient fait l'objet d'une transmission rituelle dans

⁵⁷⁴ Laura Laurencich Minelli, *op. cit.*, p. 151, à partir des explications de Blas Valera à propos du rituel de la *urupyachana*, "el rito de la capacidad textil de la araña", Addendum III, *ibidem*, p. 395.

laquelle l'initiateur aurait appris à l'initié non seulement les connaissances pratiques permettant de réaliser un tissu, mais également la mission sacrée du tisserand, chargé de révéler dans les tissus les secrets de l'organisation du monde.

Il existe chez certaines communautés contemporaines andines, dans lesquelles l'activité textile est encore très vivante, une « pensée textile » qui considère le tissu et les activités liées au tissage comme fondamentalement associés à la dynamique de la vie. Cette « ontología textil », comme la désigne Denise Arnold, applique au tissu un dimension vivante, allant jusqu'à personnifier l'étoffe⁵⁷⁵. Présente dans différentes régions des Andes, notamment au Pérou, en Bolivie et au Chili, cette conception voit le tissu non pas comme une matière inerte, mais bien comme un être animé⁵⁷⁶. Il faut probablement voir cette actuelle « pensée textile » comme la survivance d'une logique andine ancestrale, comme le sont les savoirs techniques, le répertoire iconographique ou encore certains aspects de la croyance qui ne cessent de démontrer la persistance des caractéristiques préhispaniques dans la culture andine d'aujourd'hui. Comme les métiers à tisser ont très peu changé depuis l'arrivée des Espagnols, les techniques de tissage et l'esthétique des structures iconographiques restent très proches de celles développées et utilisées par les cultures préhispaniques des Andes. Sophie Desrosiers, témoin de la capacité de certaines tisserandes boliviennes à comprendre et reproduire des textiles archéologiques, considère que les connaissances textiles contemporaines font partie d'une véritable dialectique andine de tissage, héritée des temps ancestraux, que les conquistadores ne seraient pas parvenus à percevoir. Selon elle, « [...] la conservación de ciertos rasgos técnicos está vinculada probablemente a la existencia de un sustrato simbólico que los españoles estaban lejos de imaginar »⁵⁷⁷. En d'autres termes, la pensée textile contemporaine -les techniques, les motifs, et l'acte de tisser- obéit à une logique conceptuelle globale ancienne, qui voyait dans la construction des tissus et dans le tissage lui-même un

⁵⁷⁵ Denise Arnold, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁷⁶ Les études publiées sur le sujet concernent :

- Isluga, dans la région de Tarapacá, au nord du Chili (Verónica Cereceda, "Sémiologie des tissus andins : les talegas d'Isluga", *op. cit.*)

- Macha, au nord de la Bolivie (Cassandra Torrico, *Living weavings : The symbolism of Bolivian Herders Sacks*, Sucre, Hisbol, La Paz and Archivo Nacional, 1989)

- Macusani, au sud de Cuzco (Elayne Zorn, "Un análisis de los tejidos en los atados rituales de los pastores", *Revista Andina* 5 (2), 1987, pp. 489-526)

- la communauté de Chinchero dans les Andes centrales du Pérou (María Chiara Barontini, "Lessons of andean ideology for women", en *Actas de las IV Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos*, Victoria Solanilla Demestre ed, Barcelona, Book Print Digital, 2009, pp. 187-200)

- Qaqachaka (Denise Arnold, *op. cit.*) et Tarabuco en Bolivie (Lynn Meish "To honour the ancestors : Life and Cloth in the Andes", in *Traditional textiles of the Andes, life and cloth in the highlands*, Meish, L. (ed), Thames and Hudson, Fine Museum of San Francisco, 1997, pp. 17-27.).

⁵⁷⁷ Sophie Desrosiers, "Lógicas textiles y lógicas culturales en los Andes", *op. cit.*, p. 333.

reflet de la cosmovision andine. L'actuelle considération du textile comme un être vivant proviendrait donc bien de la survivance d'une dialectique andine ancienne qui aurait été développée à l'époque préhispanique. Les références à ce sujet, dans les ouvrages coloniaux ou bien dans la recherche consacrée aux textiles archéologiques, sont rares. Bien sûr, les chroniques décrivent abondamment les offrandes textiles lors des cérémonies des Incas, mais n'évoquent jamais la dimension vivante du tissu; pourtant, lorsqu'ils sont offerts aux puissances sacrées, ils font l'objet d'un « sacrifice » rituel : comme les animaux et les hommes que l'on égorge ou que l'on brûle, on offre à la divinité la vie du textile. Mary Frame, de son côté, s'est interrogée sur les tissus de style Nazca que les archéologues ont découverts enterrés dans le sable, pliés en deux, sans conserver de corps. Il s'agirait selon elle de « sépultures textiles », preuve que dès les temps préhispaniques anciens, les hommes attribuaient aux textiles une dimension vivante : le tissu, qui servait à envelopper les défunts et former les *fardos* funéraires, n'étaient pas considérés comme de simples objets inanimés. Le tissu, recouvrant les vivants et les défunts, constituait une seconde enveloppe corporelle « [que] podría haber comprendido una connotación de piel viva »⁵⁷⁸.

La tradition textile ne consiste donc pas uniquement en la transmission de connaissances techniques et d'un héritage iconographique, mais incarne véritablement la mémoire collective de la communauté et englobe tous les aspects de la philosophie andine. Le tissage, activité assumée par les femmes, est la « [...] práctica del conocimiento femenino de la ideología andina »⁵⁷⁹, et permet la constante régénération de la pensée andine; en entrelaçant inlassablement les fils, la femme se charge de faire renaître à chaque génération la mémoire culturelle incarnée dans les savoirs textiles, et inscrit le tissage dans le cycle de la vie. Les tisserandes contrôlent, avec le corps comme avec leur fusaiole et leur métier à tisser, la régénération de la communauté : elles donnent naissance aux enfants qui assurent la survivance de la communauté, et tissent la mémoire collective, en maintenant vivante l'identité culturelle du groupe. Le tissage est donc fondamentalement associé à la femme et à l'idée de naissance, de vie et de pérennité. D'ailleurs, dans certaines communautés, l'apprentissage de l'art textile est conditionné par les différentes étapes de la vie de la femme, le tissage définissant à la fois les phases du développement féminin et le statut des femmes au sein du groupe. María Chiara Barontini explique comment à Chinchero, dans les Andes

⁵⁷⁸ Mary Frame, "Textiles de estilo Nazca", en José Antonio de Lavalée, Rosario de Lavalée Cardenas, *Tejidos Milenarios del Perú, Ancient peruvian art*, Colección Apu, 1999, Lima, pp. 261-310, p. 292

⁵⁷⁹ María Chiara Barontini, *op. cit.*, p. 197. « Handling threads with fingers is the female way to learn and understand, pass down and regenerate the ideological apparatus of andean culture over and over, in a continuous cycle of life ».

méridionales du Pérou -au sud de Cuzco-, les fillettes et les femmes sont progressivement initiées aux diverses tâches textiles, en fonction de leur maturité⁵⁸⁰. Dès leur plus jeune âge, les filles apprennent auprès des aînées à filer et à ourdir de petits métiers à tisser; elles s'essayent ensuite, lorsqu'elles sont seules à surveiller les troupeaux, à la confection de pièces de dimensions réduites. L'adolescence marque une étape dans l'apprentissage, puisque la jeune fille, de retour dans le foyer pour apprendre à tenir la maison, est chargée de tisser les ceintures (*chumpi*) et doit assimiler le vocabulaire iconographique de la communauté. Ce n'est qu'après la naissance de son premier enfant que la femme est autorisée à tisser sur un grand métier à tisser : la mère est initiée par une femme expérimentée, l'*awlli masi*, qui lui enseigne les secrets du tissage. La nouvelle tisserande affirmera plus tard, lorsque les enfants auront grandi et qu'elle disposera de plus de temps pour tisser, son propre goût esthétique et développera son style personnel, lui permettant de devenir à son tour une *allwi masi*, tandis que les plus âgées quitteront le groupe pour retourner filer auprès des fillettes. Sur les hautes terres de Bolivie, à Qaqachaka, l'apprentissage du tissage reprend un schéma semblable : seules les jeunes filles menstruées, et donc en capacité d'enfanter, sont autorisées à s'initier aux techniques les plus complexes, tandis que les hommes pubères -ceux qui ont mué- commencent à tisser des frondes et des cordes⁵⁸¹. Ce qui est particulièrement intéressant dans ces cycles d'apprentissage du tissage, c'est de voir à quel point la maturité détermine les travaux textiles et les fonctions de chacun dans la communauté. Pour devenir initiatrice, il est obligatoire que la femme ait fait l'expérience de la maternité; autrement dit, il faut qu'elle connaisse les secrets de l'enfantement pour assumer un « rôle procréatif » dans les activités textiles. D'un autre côté, les étapes de la formation à l'art textile suivent scrupuleusement le cycle de la vie (maman/naissance, vieille femme/mort, fillette/renaissance) et conditionnent la distribution des rôles dans le groupe.

Du point de vue lexical, le vocabulaire utilisé dans certaines communautés pour désigner les travaux de tissage et le textile lui-même illustrent également la dimension vitale du tissu dans les Andes actuelles. Certaines parties de l'étoffe et certains gestes dans les opérations de tissage évoquent véritablement une personnification du tissu, lui conférant de ce fait un aspect vivant. La trame, essentielle à la naissance de l'étoffe, constitue pour les tisserandes de Chinchero le « cœur » du tissu; conduite par la navette qui l'insère entre les deux nappes de chaîne, elle construit progressivement la pièce⁵⁸². A Qaqachaka, les

⁵⁸⁰ *Ibidem*, p. 189-190.

⁵⁸¹ Denise Arnold, *op. cit.* p. 14.

⁵⁸² Maria Chiara Barontini, *op. cit.*, p. 195.

« bouches » du textile sont les ouvertures latérales -le début de l'entrecroisement des fils de chaîne- qui « respirent » et qui « mangent » à chaque passage de la trame : le va et vient de la navette est perçu comme la respiration du tissu, qui inspire et expire à chaque allée et venue, et la progression des fils de chaîne incarne le processus de digestion, la chaîne avalant progressivement la trame. La voix du tissu s'exprime également après chaque passage de la trame, par le bruit des tassements des fils⁵⁸³. Dans cette même communauté, le travail préalable d'ourdissage du métier à tisser est appelé *wawas jaqichayaña*, traduit par une tisserande par « hacer que se convierta la wawa en persona » (la *wawa* désignant en aymara l'enfant, le bébé). *Jaqichaña*, qui signifie en aymara « se marier », désigne la cérémonie par laquelle on passe de l'état d'enfant à celui d'adulte, et marque la concrétisation de la personne en un être entier, achevé. L'ourdissage constitue ici l'étape de la « naissance » de l'être-tissu : les fils de chaîne incarnant l'enfant, ils sont armés sur le métier à tisser et peu à peu enveloppés par les fils de trame, pour enfin devenir un textile, c'est-à-dire une personne. Les travaux de tissage participent donc à la construction du textile comme un être animé, qui prend peu à peu vie au fur et à mesure de la progression des fils. La trame « personnifie » (*personifica*) le tissu, engendre « l'esprit » (*el ispititu*)⁵⁸⁴ du textile qui, comme l'âme des êtres humains, englobe à la fois le souffle, la voix et l'essence même de l'être tissé.

Verónica Cereceda a également démontré comment les tisserandes de Isluga, au nord du Chili, considèrent leurs *talegas* (les sacs servant à transporter des vivres) comme des entités vivantes, attribuant aux différents éléments iconographiques de ces pièces -organisés en bandes de différentes épaisseurs- des noms habituellement réservés aux êtres vivants : la bande centrale, axe à partir duquel se construit l'ensemble de l'iconographie de la *talega*, est appelée *chisma*, c'est-à-dire le « cœur », tandis que les deux parties latérales du sac, exactement symétriques, constituent le « corps » de la pièce (*chhulla*) et le bord de chaque bande la « bouche » (*laqa*). L'épaisse bande centrale, désignée selon les hommes ou les femmes comme *chhuru* et *tayka* (respectivement « boîte, réceptacle » et « mère »), renvoie selon l'auteur à l'espace utérin et à la maternité, tandis que les raies latérales, plus fines, sont appelées *qallu* (« petit de l'animal »), et évoquent les enfants⁵⁸⁵. Ainsi, l'iconographie des *talegas* d'Isluga traduit la nature vivante des textiles, et reflètent particulièrement, au travers des bandes et des raies, la relation entre la mère et ses filles.

⁵⁸³ Denise Arnold, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁸⁴ *Ibidem*, p. 12.

⁵⁸⁵ Verónica Cereceda, "Sémiologie des tissus andins : les *talegas* d'Isluga", *op. cit.*, p. 1019-1032.

Mais la nature vivante du textile ne se limiterait pas à la personnification même de la pièce : le textile, ou plus précisément le tissage, aurait également le pouvoir de faire revivre l'âme des défunts. Denise Arnold formule l'hypothèse selon laquelle l'habitude des ancêtres préhispaniques d'insérer des cheveux humains dans le tissu doit être associée au processus de naissance-destruction-renaissance caractéristique de la culture andine (qu'elle qualifie d'ailleurs de « *depredación ontológica* »), le tissage des cheveux permettant de ressusciter l'esprit du mort. L'entrecroisement des cheveux du défunt participait à sa transsubstantiation, non pas qu'il revenait vivre parmi les vivants, mais que son esprit revivait grâce l'engendrement d'une chose nouvellement créée à partir d'une partie de lui-même. La progression de la confection du tissu, en d'autres termes l'enfantement et la croissance de l'être, permettaient, à chaque passage de la trame, de faire re-vivre le défunt, de le faire re-parler. Cette pratique doit, toujours selon l'auteur, être mise en relation avec « *el pensamiento seminal andino* », qui met en parallèle la mise en terre du défunt et la semence d'une graine : toutes deux génèrent la vie⁵⁸⁶. Rares sont les chroniqueurs à évoquer le pouvoir régénérant du tissu; seul l'auteur du manuscrit *Exsul Inmeritus* explique comment, lors du rituel de la *urupyachana*, le *quipucamayo* capturait les esprits des ancêtres et faisait revivre l'âme des disparus en déteissant soigneusement les anciennes étoffes pour confectionner de nouveaux *quipu* :

Por ejemplo, un quipucamayoc tomaba una tela antigua, la deshilaba con cuidado sin dañarla con cuchillas, la tejía de nuevo y de ahí extraía símbolos e hilos para cordeles de quipu. De esta manera, como la araña atrapa a la mosca, en el quipu obtenido así, se podía capturar varias veces al espíritu de los pueblos más antiguos, hombres – que en otro lugar llamé *purunruna* (hombres antiguos) – que pisaron nuestra misma tierra, respiraron nuestro mismo aire, bebieron nuestra misma agua, veneraron nuestros mismos Astros. Todo ello porque en el pasado estaba escondido el espíritu de la vida que tenía que permanecer íntegro en el presente para alcanzar, por último, mediante cordeles, nudos y símbolos, la resurrección.⁵⁸⁷

On voit bien ici comment le textile a pu disposer d'une dimension vivante puisqu'il aurait renfermé en lui l'essence même de la vie, l'histoire et le passé des ancêtres, et que le tissage aurait eu la capacité de faire renaître l'esprit des aïeux.

Le tissu ne serait donc pas, ni dans la pensée préhispanique ni dans celle de certaines communautés indiennes contemporaines, une simple chose inanimée, mais un être vivant qui prend forme au fur et à mesure de l'entrelacement des fils. L'acte de tisser, quant à lui, directement lié à l'idée de la maternité et au pouvoir de la matrice, symbolise la procréation,

⁵⁸⁶ Denise Arnold, *op. cit.*, p. 12-18.

⁵⁸⁷ Laura Laurencich Minelli, *op. cit.*, "Exsul Inmeritus Blas Valera Populo Suo", Addendum III, p. 394-395.

l'enfantement et parfois même la résurrection. Englobant les aspects fondamentaux de la conception andine du monde et de la vie (naissance, mort, renaissance, fécondité, symétrie et opposition), cette logique textile andine, développée dans les temps anciens et toujours présente dans les Andes actuelles, a probablement animé les tisserands de la culture Chuquibamba. Il faut donc à notre sens entrevoir dans les textiles Chuquibamba, en plus du système iconographique fondamentalement associé à la cosmovision andine, la dynamique vitale du tissu lui-même qui incarne les principes sacrés de la conception du monde.

Quatrième partie

Chapitre 2.

Structures iconographiques et traitement de l'image :

expressions du système de la pensée andine

2.1. Le traitement de l'image dans les textiles Chuquibamba

2.1.1. Une double stylisation

Dans les sociétés anciennes, et particulièrement dans celles qui n'ont pas développé de système d'écriture -une transcription du signe oral en signe écrit-, l'art fonctionne surtout comme un mode de communication qui sert à transmettre des idées. C'est une forme d'expression, un type de langage, une manière de diffuser des concepts entendus à l'intérieur d'une communauté qui partage le même modèle culturel. Ce message à caractère social, idéologique ou religieux, est délivré dans un langage symbolique donné, reconnu par la communauté à laquelle il est présenté. Comme tous les messages, celui véhiculé par l'iconographie doit être clair et efficace; le langage ou le « discours » iconographique doit donc être le plus direct possible et aller à l'essentiel, de façon à éviter au spectateur-récepteur de se perdre dans un dédale de détails n'ayant aucune valeur et risquant de mettre en péril la compréhension du propos. Le décalage entre la représentation mentale du concept et sa transcription graphique oblige l'artiste ou l'artisan, comme on voudra l'appeler, à opérer une sélection parmi les différents procédés que l'art met à sa disposition. Et c'est le critère d'efficacité qui déterminera son choix : il éliminera tous les aspects anecdotiques de son sujet pour ne conserver que les traits fondamentaux qui expriment le message. Ancré dans une démarche communicative, il opte naturellement pour la stylisation⁵⁸⁸. Elle devient le recours le plus efficace pour l'expression du message symbolique car, en exagérant certains traits et, à l'inverse, en réduisant au maximum certains autres, en simplifiant les formes et en schématisant l'image, elle parvient à restituer l'essentiel des caractéristiques de l'idée en gommant les détails superflus. Bien que la chose représentée perde parfois toute sa ressemblance avec l'objet naturel de référence, le traitement simplificateur de la stylisation permet de construire un « signe » expressif qui transcrit efficacement le concept. Chaque élément composant l'image est une déformation volontaire de l'objet de référence décidée par l'artiste, de façon à véhiculer au mieux l'information, la combinaison de tous les caractères de l'image formant l'ensemble du message.

⁵⁸⁸ La stylisation, ou « le dérivé, l'interprétation ornementale » constitue selon Eugène Grasset, artiste et historien de l'art (1845-1917), l'un des trois procédés artistiques mis à disposition de l'artiste, aux côtés de « l'abstrait entièrement composé » (le non-figuratif créé de toute pièce, c'est-à-dire sans référent naturel) et « le concret, ou objet imité » (le figuratif ou réalisme, cherchant à représenter fidèlement le référent naturel). Eugène Grasset, "Stylisation, Etude sur les Arts Modernes", dans *Art et Décoration*, Revue Mensuelle d'Art Moderne, Tome XXIII, Juillet-Décembre 1907, Paris, pp. 13-26, p. 15.

Mais si la stylisation consiste en des « [...] modifications volontaires et calculées, exemptes de toute naïveté [...] », émanant du choix de l'artiste et que l'objet naturel constitue « [...] un point de départ sur lequel l'artiste s'appuie pour créer l'ornement qu'il veut créer [...] »⁵⁸⁹, elle est également le résultat du conditionnement du support. Il existe effectivement, selon Eugène Grasset, deux raisons à la stylisation : d'une part, la sélection du type de représentation opérée par l'artiste, et de l'autre les possibilités qu'offrent le support et la technique au développement d'une iconographie. Tout support sur lequel se développe une iconographie conditionne incontestablement la morphologie du motif. La chose représentée, n'étant jamais parfaitement semblable à la chose naturelle, est automatiquement empreinte d'une stylisation lorsque le support, qui impose « [...] ses lois à l'imitation de l'objet naturel [...] », est bidimensionnel, et pire encore, lorsque sa structure empêche les formes curvilignes. En d'autres termes, le textile empêche toute représentation figurative ou réaliste; ne permettant pas à l'artiste de reproduire fidèlement l'objet naturel, il constitue un support n'autorisant que l'iconographie stylisée : il faut adapter la forme à la surface, transformer les rondeurs naturelles en des figures anguleuses, déterminées par la trame orthogonale du tissu. « L'ornement dérivé [étant] plutôt favorable à la décoration des surfaces [...] »⁵⁹⁰, les textiles ne peuvent proposer d'autre formes d'iconographie que la stylisation -à l'exception des ornements peints. Le textile ne permettant pas la représentation réaliste du sujet, il oblige l'artiste à modifier son modèle et à faire des choix dans ce qu'il veut représenter, tout en conservant toutefois l'intégralité du message qu'il veut exprimer. Il doit composer une image reconnaissable par la communauté, qui intègre les éléments renfermant un maximum de charge expressive pour que le message soit entendu, tout en s'adaptant aux contraintes que présente le tissu pour le développement de l'image.

Ainsi, l'iconographie des textiles Chuquibamba bénéficie d'une double stylisation, celle imposée par les choix de l'artiste pour exprimer le plus efficacement le message, et celle imposée par la surface du tissu. La stylisation, en tant que reproduction déformée de choses réelles, ne concerne évidemment que les motifs zoomorphes, qui constituent des objets appartenant au monde sensible. Les formes géométriques, pas tout à fait abstraites mais loin d'être figuratives, doivent à notre sens être classées parmi les compositions de l'esprit humain qui, bien qu'elle aient pour but d'évoquer un objet du monde concret, ne cherchent pas à en rendre une image reconnaissable. Dans un cas comme dans l'autre, les motifs sont insérés

⁵⁸⁹ *Ibidem*, p. 15 et 18.

⁵⁹⁰ *Ibidem*, p. 19.

dans le discours iconographique parce qu'ils disposent d'une valeur symbolique entendue par la communauté à laquelle ils se destinent c'est-à-dire, dans notre cas, pour leur capacité à évoquer certains concepts de la cosmovision andine.

La première stylisation, celle qui résulte de la recherche de l'efficacité du message, repose fondamentalement sur la schématisation des formes, soumises à un procédé simplificateur qui économise les détails pour mettre en évidence les éléments essentiels. Les motifs zoomorphes des textiles Chuquibamba proposent des représentations où les animaux sont réduits à leurs caractéristiques physiques principales. De cette façon, le corps des oiseaux est diminué au maximum -jusqu'à disparaître totalement- tandis que la tête (l'œil, le bec) et l'aile constituent l'essentiel du motif; les poissons sont réduits à la représentation des nageoires, de la queue et de la gueule, les camélidés à leur museau allongé, leur long cou et leurs grandes pattes, les félins à leur longue queue, leurs oreilles pointues et aux taches de leur pelage, la grenouille à ses pattes allongées et à son corps arrondi, enfin, le serpent, à sa tête triangulaire ou à son corps sinueux. Les motifs zoomorphes des textiles Chuquibamba fonctionnent comme de véritables abréviations résumant les animaux à leurs caractéristiques principales, qui vont parfois jusqu'à supprimer certaines parties du corps (pattes des oiseaux, corps ou tête du serpent, réduction des pattes des camélidés et des félins au nombre de deux) ou d'autres aspects physiques (écailles, plumes, poils). On note également une préférence pour la représentation de profil et la vue de dessus qui offrent probablement une meilleure image de « synthèse » des éléments immédiatement identifiables. La représentation de face ou de trois-quarts, qui implique l'usage de perspectives, propose une image plus réaliste -et donc plus détaillée- qui, selon nous, ne cadre pas avec les objectifs de la stylisation dont les représentations cherchent l'essentiel et se refusent à l'anecdotique. Enfin, dans certaines situations, lorsque plusieurs motifs sont insérés dans une seule unité iconographique (c'est notamment le cas des poissons et des oiseaux), l'espace disponible est extrêmement étroit, obligeant alors l'artiste à produire des motifs de petite taille. La composition de motifs de dimension réduite ne laissant pas de place aux détails, il est alors nécessaire de se focaliser sur les éléments les plus évocateurs.

La stylisation imposée par la nature du support oblige l'artiste à s'adapter aux alternatives laissées par le textile; il ne peut donc avoir recours qu'à des formes géométriques pour composer ses motifs. C'est donc seulement à partir de carrés, de triangles, de rectangles, de losanges et de lignes droites que les animaux vont pouvoir être représentés sur la surface du tissu. Ainsi, les volumes naturels se transforment : l'oiseau présente une tête hexagonale,

un corps triangulaire et une aile formée par une ligne diagonale, les poissons affichent un corps dessiné « en escalier », les pattes des mammifères prennent la forme d'un L, le museau du camélidé est représenté par deux fines lignes droites parallèles, tandis que les grenouilles au corps hexagonal étendent des pattes en forme de L ou de V. L'art textile, en tant que support limitant la diversité des formes, constitue donc un domaine qui enferme l'artisan dans une sphère expressive très restreinte qui ne lui permet pas de donner libre cours à sa création pour la composition iconographique. Il est probable que la grande variété de techniques textiles qui ont été mises au point par les anciens péruviens provienne justement des limitations imposées par le support : l'artiste a dû faire preuve d'ingéniosité pour que l'art textile dispose de l'amplitude de recours stylistiques disponibles dans les autres supports.

2.1.2. Rhétorique iconographique d'un répertoire d'images-concepts

Dans sa course à l'essentiel, l'artiste dispose de différents moyens pour rendre ses motifs les plus « performants » possible : il doit choisir parmi la panoplie de recours proposés par l'art -mais conditionnés par la double stylisation- ceux qui seront les plus efficaces. Ainsi, la forme que prennent les motifs zoomorphes est également conditionnée par la sélection de ces procédés stylistiques, dont l'ensemble forme ce que nous appelons « la rhétorique de l'iconographie Chuquibamba ». Nous avons retenu cette désignation d'une part parce que ces procédés évoquent des recours stylistiques habituellement réservés à la littérature. Nous voyons effectivement la composition iconographique des textiles Chuquibamba, avec ses motifs stylisés et géométriques articulés en « phrases visuelles », comme une sorte de discours iconographique dont le but est de transmettre, tout comme dans la littérature et plus globalement l'écriture, des messages et des idées. D'autre part parce que cette formulation fait écho aux théories de Roland Barthes sur la « rhétorique de l'image ». Le sémiologue explique effectivement comment les discours, quelle qu'en soit la nature (orale, écrite, visuelle) ont tous recours à une même rhétorique pour formuler leur message : bien qu'ils prennent des aspects différents selon leur support, tous les procédés appartiennent à une seule et même forme de rhétorique, qu'il définit comme étant l'ensemble des « signifiants de connotations [les connotateurs] qui se spécifient selon la substance choisie » :

Les rhétoriques varient fatalement par leur substance (ici le son articulé, là l'image, le geste, etc.) mais non forcément par leur forme; il est même probable qu'il existe une seule *forme* de rhétorique, commune par exemple au rêve, à la littérature et à l'image. Ainsi, la rhétorique de l'image (c'est-à-dire le classement des connotateurs) est spécifique dans la mesure où elle est soumise aux contraintes physiques de la vision (différentes des contraintes phonatoires, par exemple), mais générale dans la mesure où les "figures" ne sont jamais que des rapports formels d'éléments. Cette rhétorique ne pourra être constituée qu'à partir d'un inventaire assez large, mais on peut prévoir dès maintenant qu'on y retrouvera quelques unes des figures repérées autrefois par les Anciens et les Classiques [...].⁵⁹¹

Ce que Roland Barthes désigne ici comme les « connotateurs » sont précisément ce que nous appelons les procédés stylistiques, c'est-à-dire les dispositifs utilisés par l'artiste dans la construction des motifs zoomorphes.

Dans la recherche de l'efficacité, la composition des motifs emprunte deux directions principales : l'amplification des éléments essentiels et l'atténuation des aspects insignifiants -allant parfois jusqu'à leur suppression. Ces deux orientations peuvent être associées à des figures de style traditionnellement appliquées aux œuvres littéraires. Ainsi, les tendances à atrophier, voire même à éliminer certains aspects des animaux, peuvent être reconnues comme des formes d'euphémisme et d'éllision. C'est le cas des oiseaux, qui présentent un très petit corps et se voient privés de leurs pattes, des serpents qui sont réduits à leur corps sinueux ou à leur tête, ou encore des camélidés et des félins qui ne disposent que de deux pattes. A l'inverse, les proportions démesurées et les développements excessifs de certaines parties du corps -les hypertrophies- rappellent le principe des hyperboles, qui par définition constituent des exagérations : l'œil du poisson est démesurément grand par rapport à son corps, le bec et l'aile de l'oiseau ont des proportions surdimensionnées, les pattes du batracien sont excessivement longues et la rondeur du dos des camélidés et des félins est exagérée.

Ces choix ne sont pas aléatoires et correspondent, selon nous, à des objectifs précis. L'accentuation de certains aspects et la réduction de certains autres répondent probablement à un besoin de traduire les caractéristiques des animaux qui sont directement liés à leur symbolique. En réduisant ces animaux à certains de leurs aspects physiques -principe même de la synecdoque qui exprime la partie pour le tout ou la matière pour l'objet-, l'artiste se focalise sur les attributs qui incarnent le mieux leur dimension allégorique : ici le bec de l'oiseau ou la gueule béante du poisson qui renvoient fondamentalement à l'alimentation (car

⁵⁹¹ Roland Barthes, "Rhétorique de l'image", *Communication*, Année 1964, Vol. 4 N° 4, pp. 40-51, p. 49-50. Il complète son propos en insérant la note suivante : « La rhétorique classique devra être repensée en des termes structuraux (c'est l'objet d'un travail en cours) et il sera peut être alors possible d'établir une rhétorique générale ou linguistique des signifiants de connotations, valables pour le son articulé, l'image, le geste, etc ».

associés au principe vital), là la rondeur des corps qui évoquent la fécondité et la genèse de la vie (les félins, les batraciens, les camélidés), ou bien là encore l'aile déployée qui rappelle l'ascension vers la sphère divine, ou enfin le corps ramassé, le dos rond et la queue dressée du félin qui suggèrent une position d'attaque (la puissance suprême virile). Ainsi, la sélection des éléments représentés est fondamentalement conditionnée par la recherche de leur capacité à exprimer leur aspect symbolique.

Nous voyons donc bien comment l'iconographie schématisée des textiles Chuquibamba repose sur un double principe de stylisation, liée d'une part aux objectifs imposés par les besoins de la communication de messages et de l'autre à la restriction des formes mises à disposition par la surface du tissu. Le but de cette stylisation, en réduisant les animaux à leurs caractéristiques physiques les plus essentielles, est donc, comme on l'a vu, de créer des motifs efficaces, c'est à dire le plus expressifs possible, et immédiatement identifiables par ceux qui devaient utiliser ou regarder ces textiles. Le public à qui se destinait cette iconographie devait être constitué par des personnes qui connaissaient les concepts sacrés conservés dans les images et qui étaient en mesure d'identifier leur contenu symbolique. S'ils perdent leur ressemblance avec le référent naturel, c'est en réalité parce l'objectif n'est pas de représenter les animaux eux-mêmes pour ce qu'ils sont, mais pour ce qu'ils incarnent : c'est leur dimension symbolique qui doit être « lue » dans les motifs. Considérés par les hommes comme des représentations des entités divines incarnant les principes sacrés de la vie et de l'organisation du monde, les animaux des textiles agissent comme des métaphores des concepts clés de la cosmovision; ils ne sont que des supports graphiques pour l'expression de pensées profondes de l'idéologie andine. Les motifs zoomorphes, et plus encore, les motifs géométriques (puisque'ils ne disposent pas de référents naturels concrets) fonctionnent comme des images conceptuelles, des « icônes ». Leurs référents ne sont pas des objets du monde sensible, mais des idées, des notions qui appartiennent à une culture et une manière de voir le monde, et en ce sens ils ne peuvent être entendus que par la communauté qui partage et qui connaît la valeur conceptuelle de chaque motif. Le répertoire iconographique des textiles Chuquibamba n'est donc pas composé de simples motifs, mais bien d'« images-concepts ». Le motif fonctionnerait alors comme un pictogramme, parce qu'il est un signe « [...] reconnaissable, qu'il évoque et [...] désigne quelque chose qui apparaît plus ou moins dans le dessin »⁵⁹², et qu'il n'est pas « [...] une

⁵⁹² Clarisse Herrenschmidt, *Les trois écritures : langue, nombre, code*, Paris, Editions Gallimard, 2007, p. 21.

figuration détaillée du discours parlé et ne dépend pas d'une langue déterminée »⁵⁹³. Mais s'il est reconnaissable par tous (enfin, exclusivement les motifs zoomorphes), il est également empreint d'une forte conventionnalisation, sa valeur conceptuelle étant convenue et ne pouvant être comprise que par le groupe à qui il se destine. C'est pourquoi nous choisissons de l'appeler « image-concept », évoquant à la fois la forme graphique -le « signe »- et l'idée qui lui est inhérente, les concepts étant, par nature, des notions collectivement partagées par un groupe culturel donné.

S'il y a bien transmission de messages, puisque les motifs véhiculent des concepts sacrés, l'iconographie des textiles Chuquibamba n'est en rien comparable à un système d'écriture ou même une protoécriture. Dans la mesure où le motif est autonome et qu'il n'est jamais assemblé à d'autres pour former d'éventuels « thèmes » ou « combinaisons », il n'existe vraisemblablement aucune volonté de relier les images-concepts entre elles pour composer un message qui varierait selon les associations. Le répertoire de « signes » étant très restreint (vingt-cinq motifs), il ne permettrait pas, non plus, de construire une grande diversité de messages. D'autre part, il ne semble pas, selon nous, que les images-concepts insérées dans les trames de ces tissus aient été destinées à être oralisées : chaque motif incarnant une multitude de concepts à la fois (l'origine primordiale, la puissance masculine, la genèse féminine, le cycle naissance-mort-renaissance, la fécondité, la fertilité, le principe nourricier, l'énergie vitale, le soleil, la lune, l'eau, la terre, l'arc-en-ciel, la foudre, le temps, les sphères comiques de la *Pacha*), il fonctionne comme une synthèse de l'intégralité de la pensée sacrée, qui n'aurait pas pu être résumée en un mot ou en une courte phrase. La forme que prend le message véhiculé par l'iconographie des textiles Chuquibamba est à l'image de son contenu : c'est une globalité, une pensée indivisible où tous les concepts sont interdépendants. C'est un message unique que délivrent les textiles Chuquibamba, celui d'exprimer les profondeurs de la croyance et la logique sacrée andine.

⁵⁹³ Marcel Cohen, *La grande invention de l'écriture et son évolution*, op. cit., p. 27.

2.2. L'ordre structurel des textiles Chuquibamba à l'image de l'organisation de la croyance andine

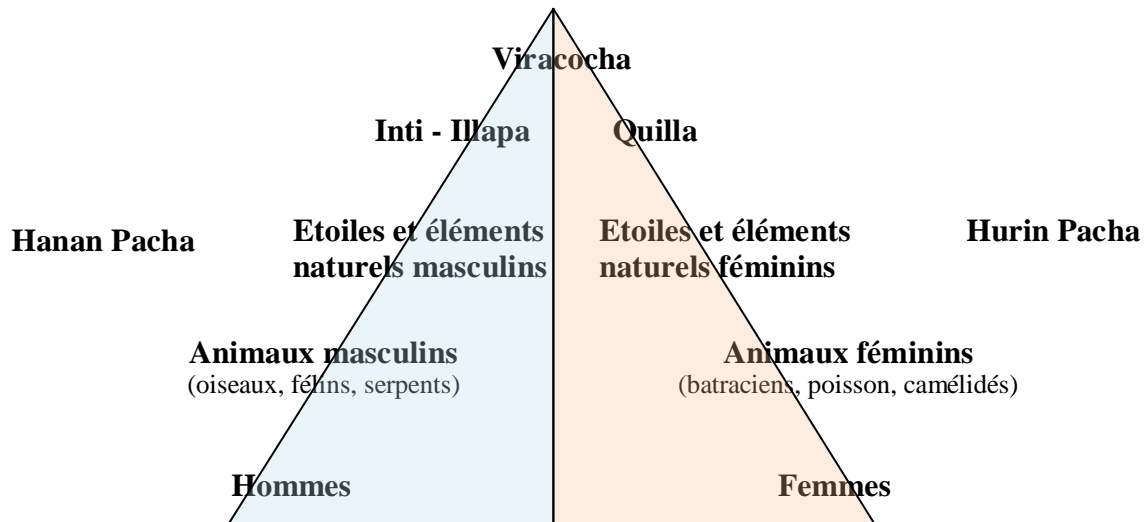
2.2.1. Iconographie des textiles Chuquibamba : une structure rigide articulée en plusieurs niveaux

La pensée andine est un tout, une globalité indivisible. La *Pacha* est d'ailleurs l'image qui la résume le mieux; c'est le monde, l'univers, la réalité sous toutes ses formes : animale, végétale, humaine, mais aussi les phénomènes naturels, les pluies, les cycles des astres, les crues et décrues des rivières, les tremblements de terre. D'un point de vue spirituel, la *Pacha* incarne l'engendrement sacré de la vie, dans sa totalité. Le monde concret de la réalité -la nature- est perçu comme un espace sacré dans lequel cohabitent toutes les œuvres de *Viracocha*, les animaux, les végétaux, les sommets enneigés, les plaines, les lagunes matérialisant de ce fait le secret de la vie insufflée par le maître de la *Pacha*. Depuis le jour où il ouvre les yeux jusqu'à ce qu'il les referme, l'homme est le témoin privilégié de la manifestation divine de la vie; et s'il la contemple, il en est également l'un des acteurs : il participe tous les jours, en entretenant ses terres, en semant et en récoltant, en soignant ses troupeaux, à la construction et la répétition perpétuelle de la vie. Continuel développement, la vie génère et se régénère en suivant un ordre préétabli, celui de la succession et du remplacement, qui voit les êtres naître, croître, se reproduire et mourir. Le rythme régulier auquel est soumis le développement de la vie est nécessaire à maintenir l'équilibre de la *Pacha*. Mais ce n'est pas le seul, car il est également fondamental que les différents plans cosmiques interagissent entre eux, et que tous les êtres vivants de la nature entretiennent des rapports respectueux et harmonieux. C'est uniquement à partir de cette constance que l'ordre de l'univers pourra être maintenu. Les séismes, les sécheresses, les éruptions volcaniques ou les inondations sont également perçus comme des messages divins destinés aux hommes pour les avertir de la rupture de l'équilibre cosmique, le rétablissement de l'ordre universel ne pouvant être effectué qu'en réalisant des rites d'offrandes et des cérémonies sacrificielles. La croyance andine, préhispanique et actuelle, se caractérise par une profonde quête du maintien de l'ordre face au chaos qui les guette⁵⁹⁴.

⁵⁹⁴ Domingo Llanque Chana, *op. cit.*, p. 114.

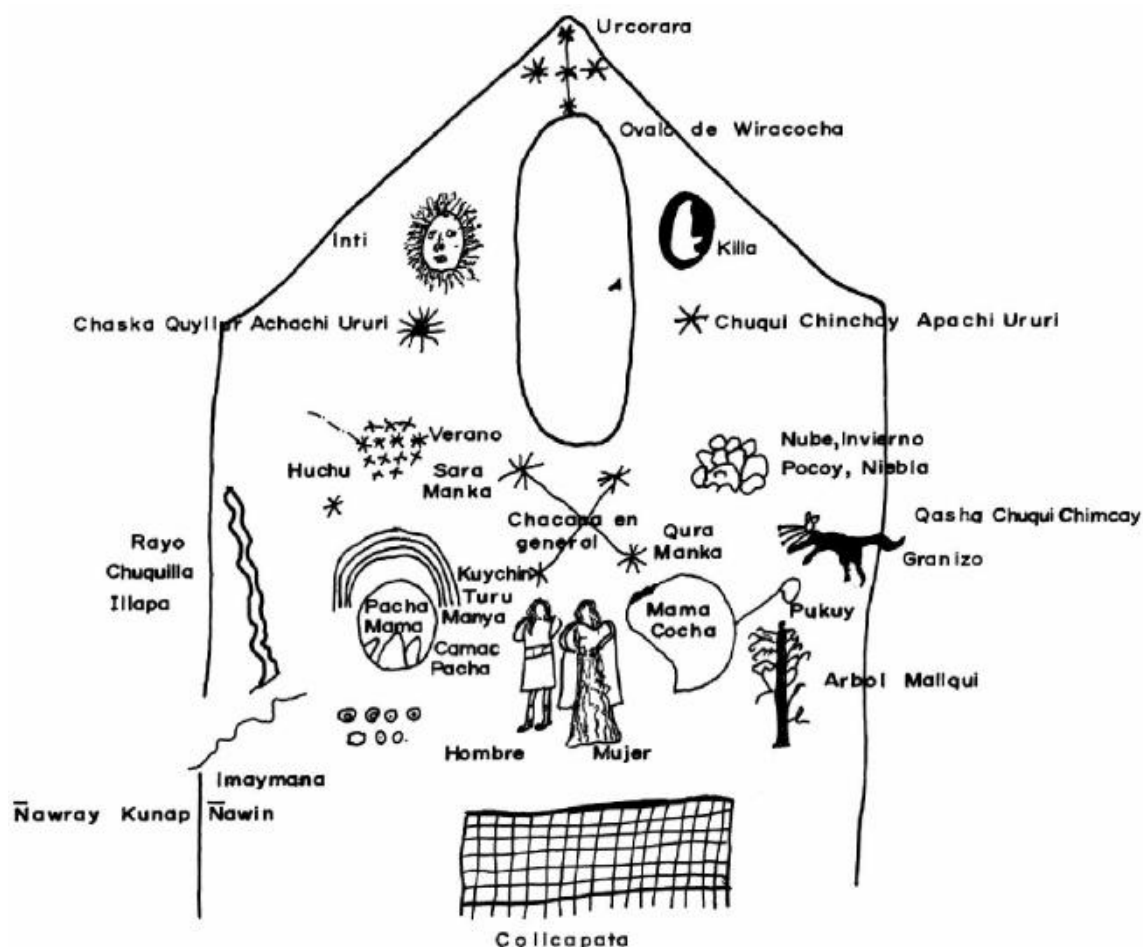
L'ordre est également exprimé par un dualisme profond qui structure l'ensemble de la pensée andine : tous les aspects de la cosmovision s'articulent entre eux selon un principe d'opposition et de complémentarité. Selon cette vision, l'ensemble des sujets du monde qui participent au développement de la vie, qu'ils soient d'origine divine, humaine ou naturelle, incarnent les puissances fécondante et fertilisante de l'engendrement. Le féminin et le masculin constituent les deux axes fondamentaux du schéma de la logique de l'organisation du monde et sont les principes à partir desquels tous les éléments de l'univers s'opposent pour mieux s'unir et former la vie⁵⁹⁵. Profondément hiérarchisé -une autre expression de l'ordre destiné à maintenir l'équilibre- ce schéma est naturellement dominé par Viracocha, qui règne en maître sur la *Pacha*. *Viracocha* réunit en lui les deux énergies essentielles à la vie, et représente à la fois la puissance virile et la force fécondante. Vient immédiatement après lui le soleil, *Inti*, fondamentalement masculin, et ses deux variantes le tonnerre et l'éclair (*Illapa*). Il le forme avec la lune, *Quilla*, le couple référence du panthéon andin : l'un veille sur le *Hanan Pacha*, les cieux divins dont la lumière et la chaleur fertilisent le monde, et l'autre sur la Terre-Mer-Mère, le *Hurin Pacha*, la génitrice qui reçoit la semence céleste. Les étoiles et les *huaca* disposent d'une dimension féminine ou masculine selon leur apparence ou leur rôle: l'étoile du lama est féminine tandis que celle du félin est masculine; les grottes, les lagunes, les rochers par leur relation avec l'eau ou la terre, sont associés à la fécondité féminine, et les sommets enneigés et les esprits-ancêtres, en côtoyant le monde des cieux, appartiennent à la sphère masculine. Les animaux, de la même manière, selon leurs pouvoirs et le milieu auquel ils appartiennent, se voient associés au monde masculin de la fertilisation ou à la sphère féminine de l'engendrement, à partir de leur relation avec les entités divines dont ils sont les représentants; cependant, comme nous l'avons déjà évoqué, certains d'entre eux dépendent à la fois des deux sphères (notamment le serpent et le félin). Enfin, viennent les êtres humains, les femmes et les hommes incarnant la dernière matérialisation de l'opposition complémentaire féminin-masculin.

⁵⁹⁵ *Ibidem*, p. 89.



Les deux axes fondamentaux du schéma de la logique andine de l'organisation du monde :
opposition et complémentarité des aspects féminins et masculins. Schéma : Chloé Tessier.

La cosmogonie andine est donc profondément structurée : chaque puissance divine, chaque élément de la nature s'inscrit dans un schéma ordonné, établi selon un axe symétrique à partir duquel tout s'oppose et se complète, pour parvenir à stabiliser l'ensemble des forces de l'univers et maintenir ainsi l'équilibre cosmique de la vie. Le schéma du dessin présent sur le mur principal du Coricancha (le temple du soleil de Cuzco) proposée par Joan Santa Cruz Pachakuti Yamqui illustre parfaitement l'organisation des éléments fondamentaux de la cosmogonie andine à partir de l'opposition symétrique.



Représentation du cosmos selon Santa Cruz Pachakuti⁵⁹⁶.

Les textiles Chuquibamba sont à l'image du schéma de l'organisation du monde et de la logique andine : ils présentent une composition extrêmement structurée, divisée en différents niveaux iconographiques répondant à une hiérarchisation précise et respectant un rythme très régulier. En observant les textiles de loin, l'œil est immédiatement frappé, comme le suggère très justement Mary Frame⁵⁹⁷, par un ensemble harmonieux, cohérent et extrêmement stable, qui traduirait peut être, ici aussi, une recherche de l'équilibre et de l'ordre.

Le premier niveau iconographique est constitué par le schéma de distribution (désigné A dans notre analyse iconographique) qui structure l'ensemble d'une pièce et lui confère un ordre initial. Véritable axe du textile, c'est grâce à lui que chaque élément de l'iconographie va pouvoir prendre sa place. Le second niveau, le schéma de combinaison des couleurs des arrière-fonds (B), permet matérialiser le schéma de distribution : les arrière-fonds bicolores

⁵⁹⁶ Joan Santa Cruz Pachacuti Yamqui Sacamaygua, *op. cit.*, p. 209.

⁵⁹⁷ "When a large piece is viewed from a distance, it is strongly geometric and repetitious", Mary Frame, "Chuquibamba : A Highland Textile Style", *op. cit.*, p. 7.

vont « quadriller » ou au contraire « unifier » la surface du textile sur laquelle sont apposés les éléments iconographiques suivants. Le rythme d'alternance des couleurs vient compléter la structuration visuelle. Bien qu'elles ne soient pas systématiques, les languettes constituent le troisième niveau; leurs couleurs se répètent selon des alternances précises (C) et créent un rythme visuel qui vient s'ajouter à celui des arrière-fonds et du schéma de distribution. Les bandes de vignettes intermédiaires et les bandes terminales de motifs (D, quatrième niveau) se présentent, à première vue, comme des ruptures dans l'ordre iconographique des textiles. Elles fonctionnent en réalité comme des transitions entre deux zones iconographiques ou permettent de terminer harmonieusement l'espace iconographique global du textile. L'unité iconographique, qui constitue le cinquième niveau, est placée à l'intérieur de la vignette -réunion de l'arrière-fond et des languettes- et regroupe le ou les motifs. Grâce à elle, les motifs ne sont pas insérés de manière anarchique, mais suivent précisément le rythme imposé par les précédents niveaux. Les motifs eux-mêmes (sixième niveau) représentent le centre du textile, car sans eux, il n'y aurait pas d'iconographie : il n'existe pas de textile Chuquibamba uniquement composé de vignettes, d'arrière-fonds, ni même d'unités iconographiques « vierges ». Ils sont l'essence même de l'iconographie, puisque ce sont eux qui véhiculent le message, et sont de ce fait placés au cœur de la pièce. Le septième niveau concerne la distribution des motifs; lorsqu'ils sont répétés dans l'unité iconographique, ils sont insérés selon un agencement précis, se répartissant en ligne, en colonne ou en diagonale. La répétition répond elle aussi à un ordre strict, qui impose une nouvelle fois un rythme visuel. Insérés seuls ou bien répétés dans l'unité iconographique, les motifs suivent tous des alternances de couleurs déterminées. C'est dans ce dernier niveau que les motifs « uniques » voient leurs couleurs du corps, du centre et du fond s'inverser de manière régulière, et que les motifs « répétés » suivent trois couleurs (blanc, jaune, vert) qui alternent selon un rythme stable. Comme les précédents niveaux, les couleurs jouent elles aussi un rôle fondamental dans la structuration visuelle des textiles, et marquent l'ordre et la constance jusqu'au cœur de la pièce.

Niveau 1	Schémas de distribution zones iconographiques principales (A)
Niveau 2	Combinaisons des couleurs des arrière-fonds (B)
Niveau 3	Combinaisons des couleurs des languettes (C)
Niveau 4	Schémas de distribution des zones iconographiques secondaires (D)
Niveau 5	Unités iconographiques
Niveau 6	Motifs
Niveau 7	Schémas de distribution des motifs
Niveau 8	Combinaisons des couleurs des motifs

Les différents niveaux de la structure iconographique des textiles Chuquibamba.

On voit donc bien à quel point l'iconographie des textiles Chuquibamba répond à une organisation structurelle extrêmement rigide articulant pas moins de huit niveaux de construction. L'agencement iconographique suit essentiellement deux axes : la distribution spatiale et l'alternance de couleurs. Ces deux orientations structurelles pourraient évoquer, selon nous, les deux principes fondamentaux d'organisation de la logique andine, les caractères masculins et féminins, tandis que le résultat visuel -l'extraordinaire régularité- rappellerait la perpétuelle recherche de l'ordre. L'organisation formelle répond à une hiérarchie rigoureuse, au sein de laquelle tous les niveaux jouent un rôle fondamental; l'absence de l'un d'entre eux mettrait en péril l'équilibre visuel de la pièce.

2.2.2. Analogies et échos entre les différents niveaux de l'iconographie

L'iconographie des textiles Chuquibamba, construite à partir de l'articulation de plusieurs niveaux interdépendants, présente donc un aspect visuel extrêmement régulier et répétitif résultant de la distribution spatiale et l'alternance des couleurs. L'étude approfondie de la construction iconographique des textiles révèle également la présence de correspondances internes dans lesquelles les différents niveaux semblent « se faire écho » en réutilisant les mêmes schémas d'organisation (espace et/ou couleurs). Selon Mary Frame, qui qualifie ces correspondances d'« analogies »⁵⁹⁸, les différents niveaux de l'iconographie utilisent une même logique et cherchent à reproduire l'essence même du tissu, c'est-à-dire

⁵⁹⁸ Elle définit ces analogies comme des similitudes partielles entre deux éléments semblables, entre lesquels il est possible d'effectuer une comparaison (« a partial similarity between like features of two things, on which a comparison may be based »). Mary Frame, *ibidem*, p. 36.

l'entrecroisement des fils qui produisent à la fois la trame orthogonale et la structure des cordons. En d'autres termes, les nombreuses correspondances entre les aspects particuliers de différents niveaux iconographiques et la disposition des fils doivent être considérées selon elle comme des analogies des techniques de tissage et de filage des cordons⁵⁹⁹. Elle illustre son propos par divers exemples.

Les schémas de distribution des vignettes, en alignement parfait (A1) ou en décalage (A2, A4), créent un effet visuel de quadrillage sur la surface du tissu, en forme de rectangle pour les alignements parfaits ou de losange pour les alignements en alternance (schéma ci-après). Ces deux formes de quadrillage rappelleraient la structure même des textiles, c'est-à-dire l'entrecroisement rectangulaire de la chaîne et de la trame dans les tissus à armure unie et l'entrecroisement en losange des pièces dont la trame et la chaîne sont tissées en oblique (notamment les tissus tressés ou les nattes, voire Raoul d'Harcourt, *op. cit.*, p. 75). Les schémas de distribution que Mary Frame appelle les « formes compactes »⁶⁰⁰ (A3) semblent combiner les deux types de quadrillage à la fois, les vignettes à motifs se répétant selon un ordre horizontal ou vertical et les vignettes à étoiles selon des lignes diagonales. La répétition des motifs dans les unités iconographiques évoqueraient également la structure du textile : les motifs ornithomorphes 1 et 4 qui se distribuent en alignement droit (colonne ou ligne) reflèteraient le quadrillage rectangulaire du canevas du tissu, tandis que les poissons, qui se répètent en alignement alterné, évoqueraient le quadrillage en losange.

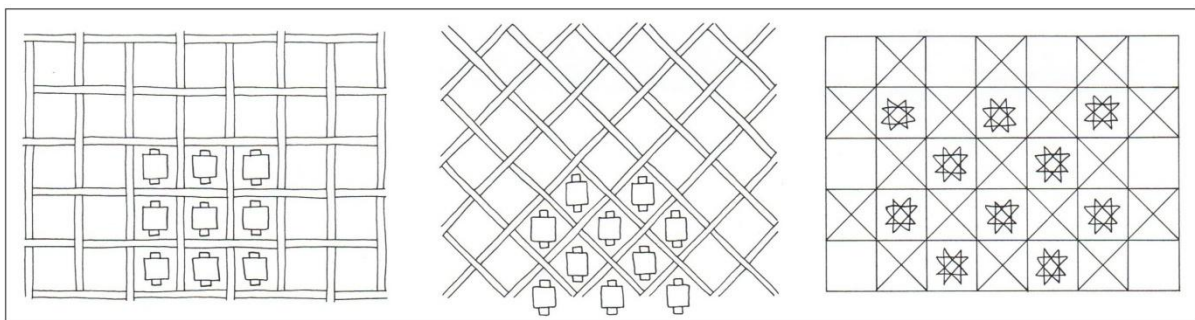
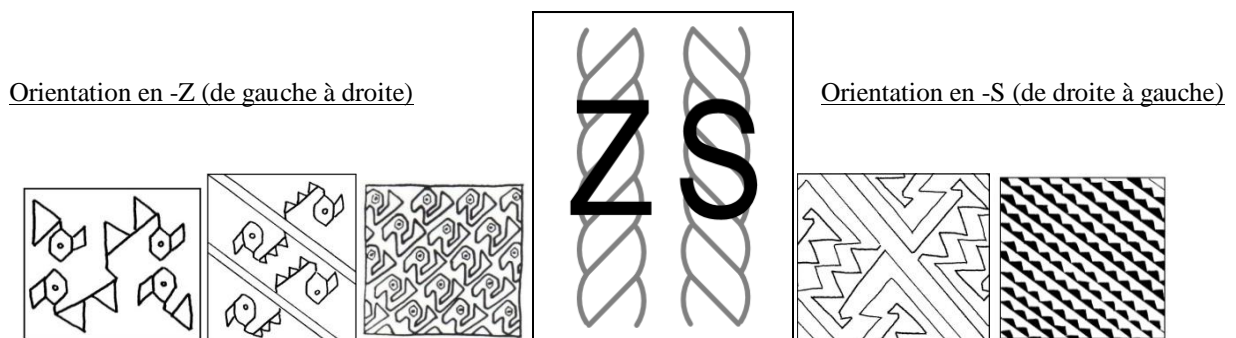


Schéma de Mary Frame (fig. 66 a-c) illustrant les analogies entre les schémas de distribution et la trame orthogonale des tissus. *Op. cit.*, p. 36.

⁵⁹⁹ *Ibidem*, p. 36-39.

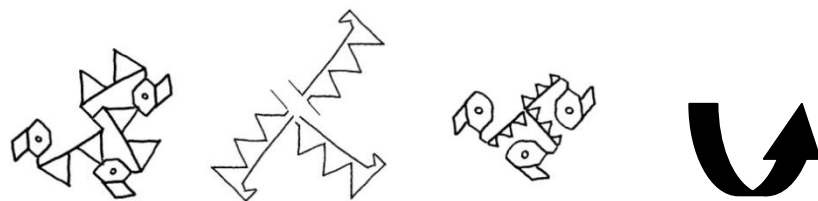
⁶⁰⁰ *Ibidem*, p. 8.

Les analogies au filage et particulièrement à l'orientation des fils composant les cordons seraient exprimés par l'orientation en diagonale de certains motifs. Alors que les oiseaux des motifs 2, 6 et 18e se distribuent dans l'unité iconographique en suivant une ligne oblique allant de droite à gauche, le motif géométrique 5 (ainsi que le motif 7 que Mary Frame ne mentionne pas) sont insérés à partir d'un axe diagonal allant de gauche à droite. Ces deux directions feraient référence, selon Mary Frame, aux deux orientations -Z et -S de la torsion des fibres lors du filage et de la construction des cordons.



Motifs 2, 6 et 18e orientés en -Z, et motifs 5 et 7 orientés en -S.

D'autre part, la construction des motifs 2, 5 et 6, dont les oiseaux et les appendices anguleux effectuent une rotation à 180° à partir d'un axe vertical, rappellerait le processus de torsion-rotation des fils lors du filage ou de la construction de cordons.



Rotation à 180° des motifs 2, 5 et 6.

De la même manière, les alternances de couleurs, qu'il s'agisse de certains motifs ou des arrière-fonds, exprimeraient le phénomène de torsion des fils. La répétition régulière de trois couleurs (blanc, jaune, vert) des motifs insérés à plusieurs dans les unités iconographiques correspondrait à l'alternance de la couleur des fils : les motifs, en se succédant, marquent par leurs couleurs des lignes diagonales semblables à celle des fils d'un cordon, ou bien suivent un rythme régulier de répétition comme le font les fils d'un cordon en effectuant une rotation.

Selon le schéma de combinaison des couleurs des arrière-fonds, les vignettes forment également des diagonales continues (B1, B3, B2b) ou discontinues (B2a, B5, B3c) grâce à la répétition de leurs couleurs. Ce résultat visuel serait à associer à la direction (-S ou -Z) et à l'alternance de couleurs des fils des cordons.



Schématisation de l'alternance de trois couleurs dans un cordon.

Il existerait donc de nombreuses analogies entre les différents modèles d'organisation de l'espace et des couleurs des textiles Chuquibamba et la structure même des tissus et des cordons, cette tendance à reproduire la logique de tissage par l'iconographie s'exprimant aussi bien dans les niveaux les plus perceptibles (schémas de distribution et combinaison de couleurs des arrière-fonds) que dans les niveaux les plus profonds (répétition des couleurs des motifs). Mary Frame conclut que la structure iconographique des textiles Chuquibamba fonctionne comme une note de musique qui possède plusieurs octaves : il y a une relation de résonance entre la structuration des vêtements à un micro niveau et les systèmes de répétition des motifs, de couleurs, et de divisions spatiales.⁶⁰¹

Nous avons de notre côté observé d'autres formes de correspondances entre les différents niveaux de l'iconographie Chuquibamba, venant ainsi compléter les premières remarques de Mary Frame au sujet de ces analogies. Nous préférons d'ailleurs considérer ces « symétries structurelles » non pas comme des concordances mais plutôt comme des échos : la récurrence de certains modèles de construction se faisant à différents niveaux de l'iconographie, il nous paraît plus approprié d'utiliser le terme « écho », qui a l'avantage de faire référence à l'idée de répétition à différents plans.

L'iconographie Chuquibamba transcrit une recherche de l'ordre et de l'équilibre; la régularité est un des ses leitmotiv : qu'il s'agisse des schémas de distribution, de l'alternance des couleurs des arrière-fonds, de l'agencement des motifs dans les unités iconographiques ou bien de la variation des couleurs de ces mêmes motifs, tout est à chaque fois cadencé, rythmé, selon un balancement précis réglé sur le principe de répétition, créant ainsi un effet de résonance entre les différents niveaux de l'iconographie. La combinaison des modèles

⁶⁰¹ « Like the same note sounded octaves apart, there is a resonating relationship between the structuring of cloth on the micro level and the patterned repetitions of figures, colors, and spatial divisions on a Chuquibamba garment », *ibidem*, p. 39.

d'organisation de l'espace et des schémas de distribution des couleurs produisent des effets visuels particuliers dont la récurrence à l'intérieur de différents plans de l'iconographie participe au mouvement de résonance et vient renforcer l'impression d'écho entre les différentes structures des textiles.

Ainsi, on remarque l'existence de modèles communs de distribution des couleurs dans les schémas des languettes (niveau 3) et des arrière-fonds (niveau 2) : les couleurs, en s'inversant de bas en haut, suivent des mouvements analogues, créant des formes visuelles en croix, en zigzag ou en épis dans les deux niveaux. Les figures suivantes illustrent comment les schémas de couleurs des arrière-fonds et des languettes se font écho en reprenant les mêmes modèles de distribution.

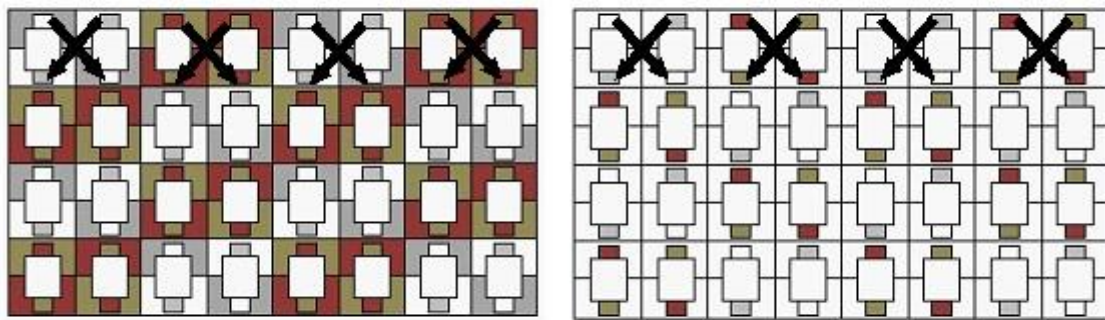


Schéma de combinaison de couleurs des arrière-fonds B1 et des languettes C1 utilisant les modèles de croix.

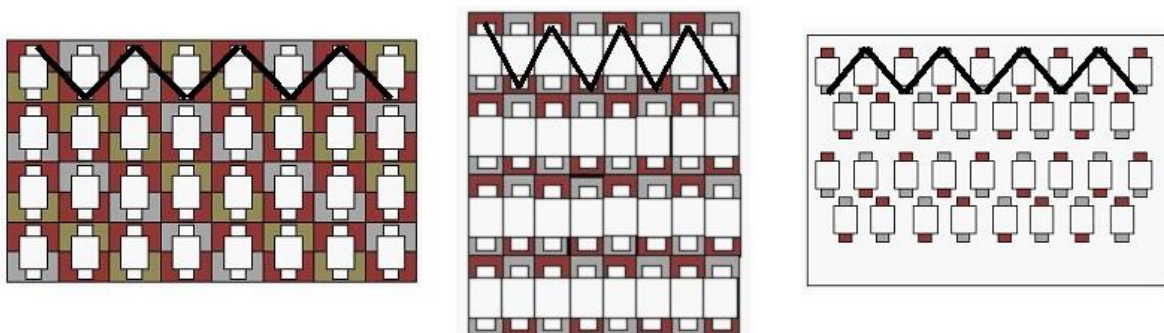


Schéma de combinaison de couleurs des arrière-fonds B2b, B4b, et des languettes C2c utilisant les modèles de zigzag.

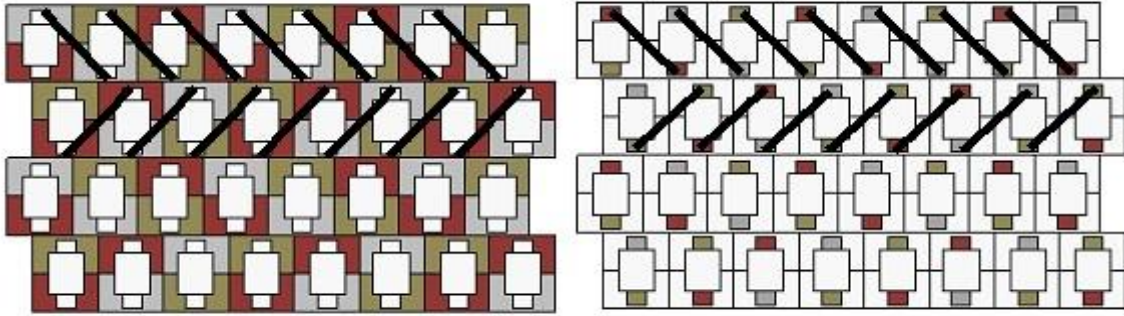
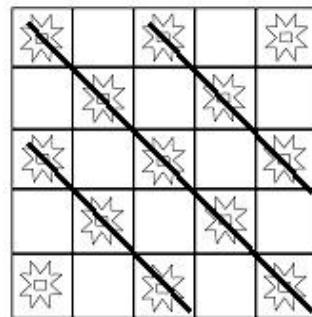


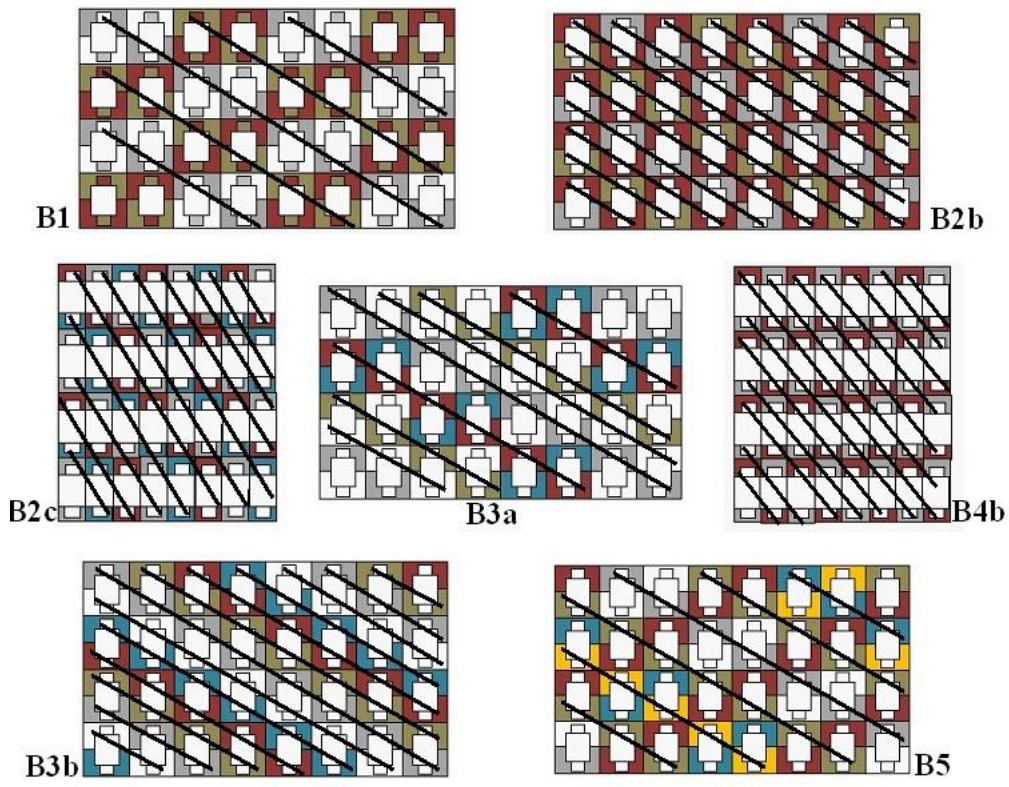
Schéma de combinaison de couleurs des arrière-fonds B2a et des languettes C4 utilisant les modèles d'épis.

De la même façon, le modèle d'organisation de l'espace en ligne diagonale est également repris par différents niveaux de l'iconographie. Dans le schéma de distribution A3 (niveau 1), les motifs d'étoiles, qui alternent d'une unité iconographique à l'autre, dessinent des diagonales sur la surface du tissu, tout comme les couleurs des arrière-fonds B1, B2b, B2c, B3a, B3b, B4b, et B5 (niveau 2) et celles des languettes C1, C2b, C2e (niveau 3) qui se distribuent en ligne oblique. Dans les niveaux 7 et 8, les motifs 2, 5, 6, 7 et 18e sont insérés selon une orientation diagonale dans les unités iconographiques, tandis que les couleurs des motifs 1, 4 et 18e se répètent en esquissant également des lignes obliques.

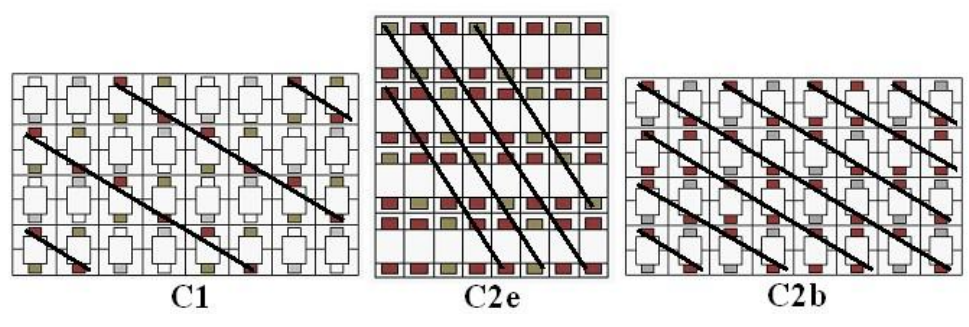


A3

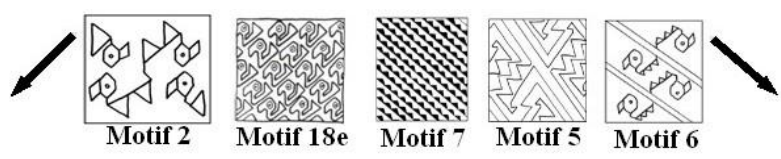
Lignes diagonales du niveau 1.



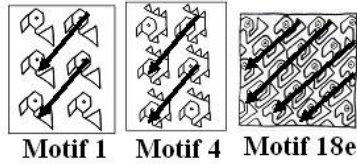
Lignes diagonales du niveau 2 (schémas de distribution des couleurs des arrière-fonds).



Lignes diagonales du niveau 3 (schémas de distribution des couleurs des languettes).

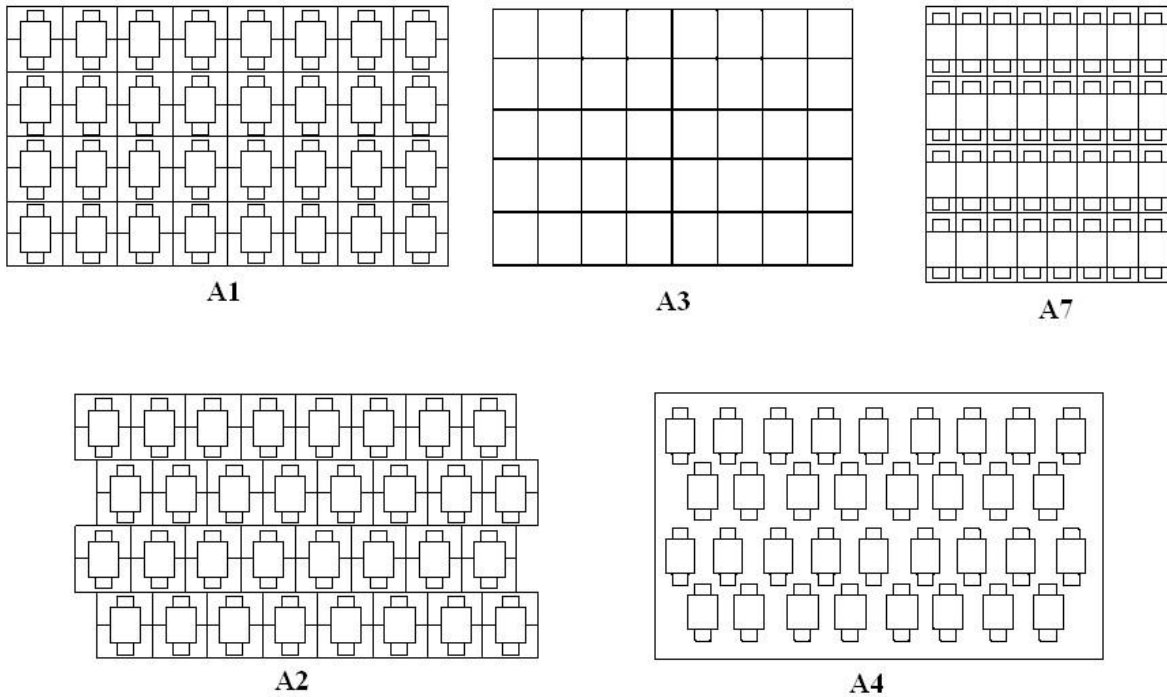


Lignes diagonales du niveau 7 (distribution des motifs).

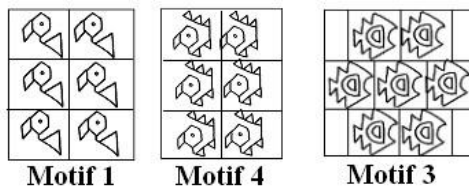


Lignes diagonales du niveau 8 (répétition des couleurs des motifs).

Enfin, les mêmes modèles d'organisation de l'espace apparaissent dans les schémas de distribution des vignettes et des motifs, les niveaux 1 et 7 ayant tous deux ont recours à l'alignement parfait ou alterné. Ainsi, les schémas A1, A3 et A7 structurent leurs vignettes en lignes et en colonnes (alignement parfait), tout comme les motifs 1 et 4 qui sont insérés à la manière d'un échiquier. A l'inverse, les motifs 3 répondent à un alignement en alternance, de la même manière que les schémas de distribution A2 et A4, dont les vignettes se distribuent en lignes "décalées".



Alignement parfait ou décalé des schémas de distribution (niveau 1).



Alignement parfait ou décalé des dans les distribution des motifs (niveau 7).

En choisissant le terme « écho » pour qualifier ces symétries structurelles, nous cherchons à illustrer à la fois le rythme répétitif de l'iconographie Chuquibamba, l'harmonie qui se dégage de la combinaison des différents éléments, et la résonance des mêmes modèles dans tous les plans de la hiérarchie iconographique.

Qu'il s'agisse d'analogies ou d'échos, on voit bien qu'il existe des connexions entre les différents niveaux iconographiques : ils sont reliés les uns aux autres par l'utilisation de la même logique, des mêmes modèles. De l'orientation des motifs à l'alternance des couleurs en passant par la division de l'espace global des textiles, les diverses structures se reflètent les unes dans les autres, créant ainsi une impression de dialogue. Cette interaction entre les divers éléments de l'iconographie nous rappelle la profonde interdépendance des concepts de la pensée andine et la complémentarité des entités sacrées du monde divin. Les différentes formes de répétition des couleurs, des motifs, ou des vignettes, en revenant perpétuellement au même point de départ, évoquent la dimension cyclique de la vie et de l'univers de la logique andine. D'autre part, l'hyper structuration des textiles, grâce à l'articulation et à la hiérarchisation de plusieurs niveaux, atteste de la profonde recherche de l'ordre; et s'il y a un équilibre visuel apparent, il y a également aussi un équilibre intérieur, dissimulé dans les micro structures, comme un secret caché dans les profondeurs du textile. L'ordre est partout, c'est lui qui organise l'iconographie comme Viracocha, dissimulé dans chaque élément du monde, ordonne et organise l'univers.

2.3. Expression de la dualité et de la tripartition dans les textiles Chuquibamba

2.3.1. Dualité et tripartition dans la cosmogonie et l'art préhispanique des Andes

La conception dualiste du monde est un aspect central de la cosmovision andine : c'est le principe fondamental qui organise l'univers, de la sphère divine à la réalité concrète, et à partir duquel jaillit la vie. Perçu comme une totalité, le monde naît de la dynamique des forces opposées, dont la complémentarité et l'interdépendance permettent de créer l'unité nécessaire à la genèse de tous les êtres, à la continuité de la vie et au maintien de l'équilibre du cosmos. L'origine de tous les êtres de l'univers est donc fondamentalement double. La vie ne naît pas d'une unité préconstruite, mais de la réunion de deux contraires : celle des principes fécondateur et fertilisateur, de l'union du Soleil et de la Lune, de la Terre et du Ciel, de

l'homme et de la femme. Les éléments opposés ne sont donc pas simplement antagonistes; ils constituent des paires inséparables qui interagissent en permanence pour créer un fluide continu dans une constante énergie en mouvement⁶⁰². Dans la pensée andine, la vie est considérée non pas comme un état figé, mais comme une dynamique perpétuelle qui résulte de la réunion des forces complémentaires des opposés. En plus de générer le fluide vital, l'alliance des contraires permet de parvenir à équilibrer les forces de l'univers : la dynamique des contraires garantit l'ordre cosmique.

L'affrontement et la complémentarité des paires impliquent également l'existence d'une sphère intermédiaire, une sorte de charnière qui articule entre eux les éléments contraires. De cette nécessité d'intervenir entre les deux opposés naît la tripartition qui présente, en plus des deux éléments symétriques, un axe central à partir duquel les deux opposés vont pouvoir se refléter, ou un terrain intermédiaire sur lequel les deux contraires vont pouvoir interagir. La tripartition, également très présente dans la vie préhispanique andine, reflète donc l'aménagement entre les deux opposés.

Principe philosophique ou métaphysique inhérent à la culture andine, la dualité était exprimée dans différents domaines de la vie préhispanique : dans la cosmogonie bien sûr, c'est-à-dire dans les mythes, le panthéon divin et la représentation du monde, mais aussi dans les activités quotidiennes, dans l'organisation sociale, politique et économique, dans la représentation du temps et la division de l'espace. Elle se présente sous trois formes principales : le dédoublement, qui permet de générer un autre semblable, l'opposition complémentaire, dans laquelle se reflètent deux entités contraires, et la médiation, qui articule les opposés à partir d'un axe central. La conception dualiste est également présente dans l'iconographie préhispanique andine, de manière plus ou moins marquée selon les cultures et les époques. Comme l'indique Ana María Llamazares,

El arte precolombino es un recurso privilegiado para mostrar la conversión de estos principios cosmológicos en el lenguaje plástico, ya que la dualidad y sus derivaciones está prácticamente omnipresente tanto en la resolución de las formas, como en la elección de los temas y en la estructuración y disposición de las imágenes. En términos semióticos, esto se puede constatar tanto al nivel del léxico, como de la semántica y de la sintaxis.⁶⁰³

⁶⁰² « El mundo en su totalidad es concebido como una constante dinámica de opuestos complementarios que mantiene encendida la chispa de la vida y asegura su supervivencia. [...] Es una lucha de opuestos pero que en realidad es la unidad de diferentes elementos interactuantes necesarios para la vida ». Ana María Llamazares, "Metáforas de la dualidad en los Andes : cosmovisión, arte, brillo y chamanismo", en Victoria Solanilla & Carmen Valverde (Eds), *Las imágenes precolombinas : reflejo de saberes*, México, Universidad Autónoma de México, 2011, pp. 455-482, p. 457.

⁶⁰³ *Ibidem*, p. 464.

Recherche de l'unité par l'opposition complémentaire, le dédoublement et la médiation entre les contraires			
	Opposition complémentaire (dualité)	Dédoublement (dualité)	Médiation (tripartition)
<u>Cosmogonie</u>	- Soleil/Lune - Inca/Colla - Homme/Femme - Terre/Ciel - Masculin/féminin	- Inti/Illapa - Terre/Mer - Soleil/Tonnerre/Foudre - Lune/Terre/Mer	- Soleil/Etoiles/Lune
<u>Division de l'espace</u>	- Grotte/Montagne - Haut-Bas/Droite-Gauche/Est-Ouest*	- Haut/Bas - Droite/Gauche - Est/Ouest	- Hanan/Hurin/Ucu Pacha
<u>Organisation du temps</u>	- Jour/Nuit - Vie /Mort		- Naissance/Mort/Renaissance - Enfance/Maturité/Vieillesse
<u>Organisation de la société</u> Sociale Economique Politique			- Classe dirigeante/Professionnels du culte/peuple - Agriculture /Artisanat/Elevage - Inca/Lignée royale/Fonctionnaires
<u>Travaux quotidiens</u>	- Agriculture/Tissage		- Semence/Irrigation/Récolte - Obtention des fils/filage/Tissage
Résultat : Unité de la Pacha Equilibre et Ordre - Energie dynamique de la vie			

Dualité et tripartition dans la vie andine préhispanique. Tableau : Chloé Tessier.

*L'opposition Est-Ouest coïncide avec la trajectoire de la course du Soleil.

L'art préhispanique, en tant que support à l'expression de la pensée andine, transcrit donc métaphoriquement le principe de la dualité sous différentes formes iconographiques. Ana María Llamazares distingue trois aspects formels principaux dans la matérialisation de la dualité dans les productions artisanales ou artistiques : le dédoublement, l'opposition et la symétrie⁶⁰⁴.

Le dédoublement consiste soit en une répétition d'un même élément par duplication accolée ou consécutive (deux éléments semblables unis entre eux ou simplement apposés), soit en une création d'un élément composite réunissant les caractéristiques de deux choses opposées (par exemple les compositions hybrides anthropo-zoomorphes). L'opposition est manifestée par une inversion de position ou d'orientation de deux éléments semblables, ou par un contraste entre le fond et la forme. Quant à la symétrie, que l'auteur appelle « simetría axial especular »⁶⁰⁵, elle se présente sous la forme d'une opposition entre deux moitiés identiques qui se reflètent selon un axe vertical, horizontal ou diagonal. Elle souligne également que les

⁶⁰⁴ *Ibidem*, p. 464.

⁶⁰⁵ *Ibidem*, p. 469.

couleurs jouent souvent un rôle important dans l'expression de la dualité, notamment grâce à l'usage simultané de deux contrastes chromatiques ou bien par la répétition de couleurs opposées en des séries consécutives (en échiquier)⁶⁰⁶.

2.3.2. Dualité et tripartition dans l'iconographie des textiles Chuquibamba

En utilisant ces trois procédés simultanément -dédoublé, opposition, symétrie-, l'iconographie des textiles Chuquibamba doit être considérée, selon nous, comme une expression de la dualité profonde qui régit la pensée andine ainsi que la tripartition qui en dérive. Les textiles Chuquibamba matérialiseraient donc véritablement la globalité de la métaphysique andine grâce aux différents plans de son iconographie : les motifs traduisent les concepts clés de la cosmovision tandis que les structures internes révèlent les axes fondamentaux à partir desquels s'organise toute la dialectique.

Le principe du dédoublement est perceptible à la fois dans les structures les plus évidentes -les premiers niveaux de l'iconographie- comme dans les éléments les moins visibles -les niveaux les plus profonds.

- Tout d'abord, dans ce que nous appellerons le niveau zéro et qui n'a pas été abordé précédemment, il faut bien sûr considérer l'existence d'une paire primordiale, d'un dédoublement nécessaire pour la construction du textile : les fils de chaîne et de trame. C'est à partir de ce « couple » originel que tout le textile peut se construire.

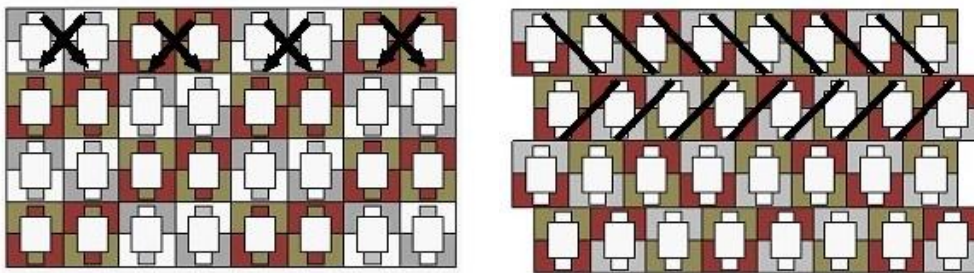
- Ensuite, dans certains schémas de distribution du niveau 1 (A1, A2 et A7), les motifs sont insérés dans une structure d'accueil qui est dupliquée : ils sont placés d'abord dans une unité iconographique pour ensuite trouver leur place dans une vignette.

- Dans le niveau 2, les vignettes sont dédoublées, c'est-à-dire divisées en deux moitiés identiques matérialisées par le contraste de deux couleurs.

- Certains schémas de combinaison de couleurs des arrière-fonds (niveau 3) réunissent, par la répétition de la même couleur, deux vignettes consécutives en une paire. Chaque vignette est dépendante de la vignette voisine par la ou les couleurs qu'elles échangent : deux vignettes juxtaposées échangent leurs deux couleurs (en formant une croix : schémas B1, B2b, B3a,

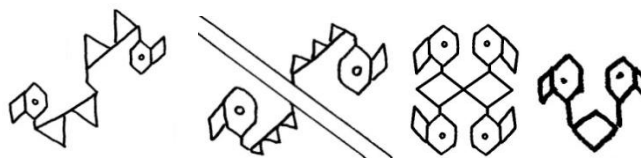
⁶⁰⁶ Ibidem, p. 469-473.

B4a), ou simplement une couleur (en formant une ligne oblique : schémas Ba, B2c, B3b, B3c, B5).



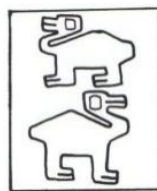
Paires de vignettes dans les combinaisons de couleurs des arrière-fonds.

- Dans le niveau 6, les motifs ornithomorphes 2, 6, 9 et 38 sont composés à partir d'un dédoublement : le même motif est dupliqué pour former un second motif, accolé au premier.



Dédoublement des oiseaux dans les motifs 2, 6, 9 et 38.

- D'autre part, dans le niveau 7, les motifs 19d sont insérés par deux dans une même vignette, et formant ainsi une paire.

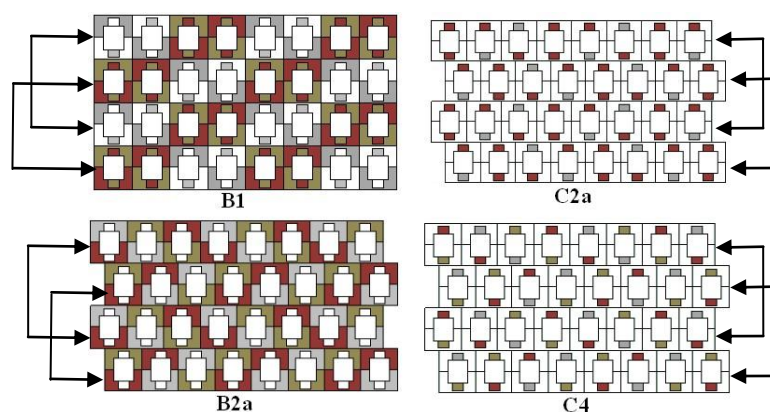


Paire de camélidés dans le motifs 19d.

- Enfin, on distingue l'usage de cinq couleurs pour les motifs insérés dans les unités iconographiques (niveau 8), réunies en deux groupes assurant deux rôles différents : les couleurs que nous appellerons « actives » -jaune, blanc, vert- qui sont utilisées pour répéter les motifs, et les couleurs « passives » -rouge et bleu- qui ne font que border les motifs par deux lisérés consécutifs.

L'opposition des éléments iconographiques est également une caractéristique de la construction des textiles Chuquibamba. Bien que moins fréquente que le dédoublement, elle est matérialisée par les couleurs et les motifs. Ainsi, dans les niveaux 2 et 3, les couleurs utilisées s'opposent deux à deux dans les arrière-fonds et les languettes, par l'association de deux teintes contrastantes pour une même vignette (rouge/vert, bordeaux/bleu, marron/blanc, jaune/rouge, bleu/jaune). Le niveau 6, de son côté, présente des motifs qui, construits à partir d'un dédoublement, s'opposent dans leur orientation : les motifs ornithomorphes 2 et 6, après avoir subi une rotation, observent de directions opposées, tandis que les oiseaux 9 et 38, étant parfaitement symétriques, regardent dans des sens contraires; quant aux camélidés 19d, ils sont superposés mais orientés l'un vers la gauche, l'autre vers la droite.

La symétrie constitue certainement le procédé le plus évident pour l'œil, les textiles de Chuquibamba étant construits à partir d'une répétition des mêmes éléments. On remarque donc très facilement la correspondance parfaite entre les lignes de vignettes « paires » et « impaires » dans certains schémas de combinaison de couleurs des arrière-fonds (niveau 2) et des languettes (niveau 3) : les lignes se reflètent deux à deux, selon un axe horizontal, en suivant exactement la même succession de couleurs sur l'ensemble des vignettes (schémas B1, B2a, B2b, B2c, B3c, B4a pour les arrière-fonds et C1, C2a, C2c, C2e, C4 pour les languettes).



Symétrie entre les lignes paires et impaires dans certains schémas de combinaison de couleurs des arrière-fonds et des languettes.

L'autre exemple de la parfaite symétrie en miroir (la « simetría axial especular » proposée par Ana María Llazaraires), et certainement le plus illustratif, est le motif 8 : l'étoile à huit branches possède la capacité, comme nous l'avons déjà évoqué, de se refléter sur elle-même selon n'importe quel axe, qu'il soit vertical, horizontal ou diagonal.

La tripartition fait également partie des principes de construction de l'iconographie des textiles Chuquibamba. Tout comme dans la cosmogonie, l'expression du trichisme est bien moins fréquente que les procédés évoquant la dualité. Il faut cependant remarquer l'articulation de trois schémas de combinaison de couleurs différents dans l'ensemble des niveaux qui structurent l'iconographie des textiles (arrière-fonds, languettes et motifs, niveaux 2, 3 et 8), la distribution des motifs 1, 3 et 4 sur trois lignes (niveaux 7), ainsi que l'usage de trois couleurs pour le tissage des motifs dans le niveau 8, qu'ils soient insérés en trame supplémentaire (jaune, vert, blanc) ou en *tapiz* (une couleur différente pour le fond, le corps et le centre du motif).

Depuis la structure globale de l'iconographie jusqu'aux niveaux les plus profonds, la bipartition, les jeux de miroir et les contrastes sont donc omniprésents dans les textiles Chuquibamba. Cette prédilection pour les constructions binaires -et parfois ternaires- doit à notre sens être considérée comme une expression de la dualité, axe majeur de la cosmovision andine.

Quatrième partie

Chapitre 3.

*Le rôle de la forme et de l'iconographie
dans la fonction des textiles Chuquibamba*

Nous avons jusqu'ici centré notre attention sur la valeur symbolique des motifs et des différentes structures de l'iconographie des textiles Chuquibamba en tentant d'apporter nos hypothèses sur la question. Mais nous ne pourrions clore ce chapitre sans aborder la diversité des formes de ces tissus et par conséquent les différentes fonctions auxquelles étaient destinées des pièces aussi richement décorées. Il ne s'agit pas ici de proposer de nouvelles hypothèses sur l'usage des textiles Chuquibamba, mais de présenter les théories avancées par les deux spécialistes de la question, Mary Frame et Tom Zuidema, et de les examiner à partir des informations extraites de notre corpus de travail.

3.1. Les textiles Chuquibamba : pièces masculines, pièces féminines

3.1.1. Distinction du genre par les caractéristiques formelles des pièces

Dans son article de 1999, Mary Frame présente une étude approfondie des textiles Chuquibamba en proposant parallèlement à l'analyse de la structure iconographique une classification des différentes pièces du style à partir des caractéristiques formelles⁶⁰⁷. Selon l'auteur, les textiles Chuquibamba correspondent à des articles vestimentaires dont la taille, la forme, la présence ou non de coutures, les cordons et les lignes de pliages sont autant d'éléments qui nous renseignent à la fois sur la façon dont ils étaient portés et sur le sexe de leur propriétaire. Les vêtements de style Chuquibamba sont des pièces de tissu qui n'ont pas été retravaillées après le tissage : les lés étaient portés tels qu'ils avaient été tissés, c'est-à-dire sans être coupés ni assemblés entre eux; ils étaient ajustés près du corps grâce à la présence de cordons ou à l'utilisation de ceintures.

Les grandes pièces rectangulaires présentant une ouverture centrale correspondent selon Mary Frame à des vêtements masculins, précisément des tuniques ou des ponchos. D'une dimension variant de 1,80 à 2 mètres pour la largeur et de 2,35 à 2,50 mètres pour la longueur, ces pièces recouvraient la totalité du torse des hommes et arrivaient jusqu'aux genoux. Elles étaient enfilées par la tête grâce à l'ouverture située au centre du lé, permettant aux deux pans de tissu de recouvrir la poitrine et le dos de la personne. Lorsque les ponchos étaient très larges, ils recouvraient la totalité des bras et les pans pouvaient parfois même être ramenés sur les épaules. Il faut distinguer, selon l'auteur, les ponchos des tuniques : les

⁶⁰⁷ Mary Frame, "Chuquibamba : A Highland Textile Style", *op. cit.*, p. 13-34.

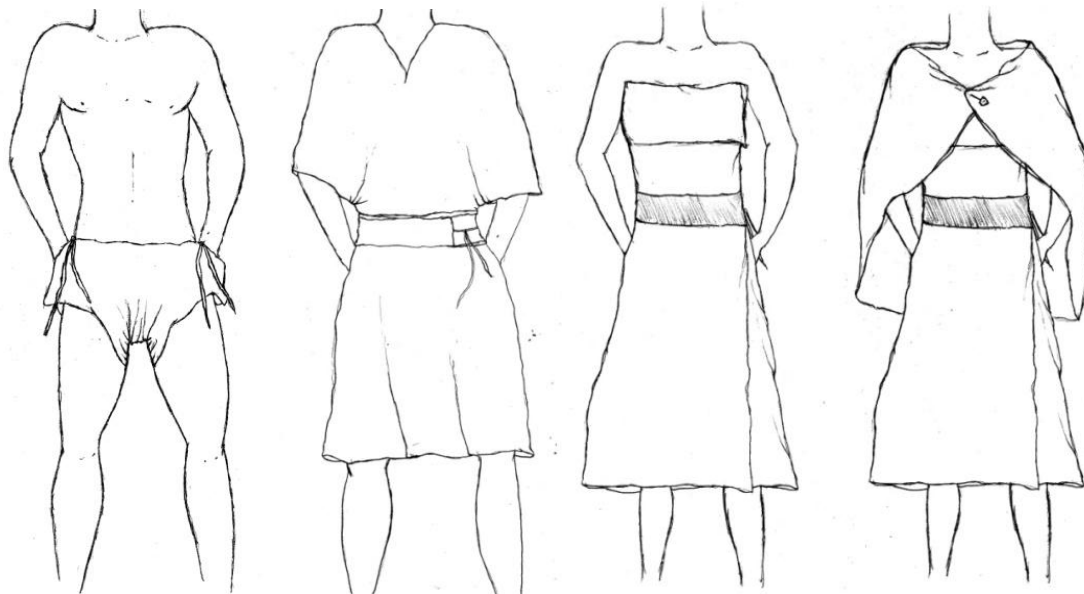
premiers ne présentaient aucune couture et conservaient, une fois dépliés, la même forme que sur le métier à tisser, tandis que les secondes étaient composées d'un rectangle de tissu plié en deux, dans le sens de la largeur, et présentaient des coutures latérales, à l'exception des parties supérieures destinées au passage des bras. Pour maintenir en place le poncho ou la tunique, les hommes ont utilisé de grandes ceintures très souples qui correspondent aux longues et étroites pièces pouvant atteindre jusqu'à 1,60 mètre. Enroulées autour de la taille et attachées grâce aux liens insérés sur les bords, elles resserraient le vêtement sans toutefois entraver les mouvements des bras. Sous leur poncho ou leur tunique, ils portaient de grands pagnes qui correspondent aux petites pièces rectangulaires, plus longues que larges, qui présentent des cordons placés sur les bords du tissu. Selon Mary Frame, ce pagne était porté de façon à recouvrir à la fois les fesses, le sexe et les parties intérieures des cuisses : la position des cordons ne permettant pas de porter le pagne plié dans sa largeur, avec deux pans tombants, comme on a l'habitude de voir, devant et derrière (le pagne n'aurait pas été suffisamment serré autour des hanches et maintenu correctement), il devait être porté plié dans sa longueur, la partie la plus longue entre les cuisses, à la manière d'un short dont les côtés n'auraient pas été fermés.

Les femmes, quant à elles, portaient de longues robes ressemblant probablement, comme le suggère Mary Frame, à celle portées par les femmes incas que Felipe Guamán Poma de Ayala représente dans ces illustrations (annexe 56). Ces robes correspondent aux très grandes étoffes Chuquibamba presque carrées -de 1,50 à 2 mètres de long et de large- qui ne présentent ni couture ni ouverture pour la tête ou les bras mais, à l'inverse, une nette marque de pliage près d'un bord (le tissu se trouve en général usé à cet endroit). Mary Frame ne précisant pas la façon exacte dont la robe était portée, nous pensons qu'elle était enroulée autour du corps des femmes, jusqu'au niveau de la poitrine, s'arrêtant sous les aisselles pour laisser les bras libres et permettre les mouvements. La trace de pliure, située en général à 1/5^{ème} de la hauteur de la pièce, suggère qu'elles étaient portées doublées : un large ourlet était effectué sur le bord supérieur, au niveau de la poitrine. Si l'on retire à la hauteur totale la dimension de l'ourlet, ce genre de robe devait arriver à mi-mollet, selon la largeur de la pliure et la taille de la personne. Les femmes maintenaient leur robe en place grâce à une ceinture présentant des cordons à chaque extrémité et était, comparée à celle utilisée par les hommes, plus courte et plus rigide (73 cm de long pour les plus longues, dans le corpus de l'auteur). La particularité de ces ceintures était d'être construites à partir d'un étroit lé plié dans la largeur, les deux faces cousues ensemble excepté au centre, constituant selon Mary Frame une

ceinture-sac (« [...] two-layer belt in form of a long pouch »⁶⁰⁸) qui permettait aux femmes de conserver sur elles ce dont elles avaient besoin. Sur leurs épaules, elles portaient un châle correspondant aux étoffes rectangulaires de dimension inférieure à celle des robes et qui présentent en général une marque de pliage indiquant qu'eux aussi étaient portés avec un pan replié. Il est probable que les femmes aient attaché leur châle à l'aide d'une épingle, comme les femmes incas décrites par Felipe Guamán Poma de Ayala.

Dans son corpus, Mary Frame distingue une dernière classe de textiles, correspondant aux sacs. Elle différencie trois types de sacs : les grands modèles, les sacs de dimension moyenne mais de forme trapézoïdale et les petits sacs. Etant des accessoires portés aussi bien par les hommes que les femmes, les différentes sortes de sacs dans les textiles Chuquibamba sont difficilement identifiables comme appartenant aux pièces féminines ou masculines. Frame considère cependant que les grands sacs et ceux de moyenne dimension devaient être utilisés par les hommes, tandis que les plus petits devaient probablement servir à la fois aux hommes et aux femmes. Les grands sacs (un peu plus de 50 centimètres de large et 1 mètre de long), qui présentent en général de longues franges, sont faits à partir d'un seul grand lé plié transversalement, les bords latéraux cousus ensemble; de petites anses, construites à partir de longs rectangles tissés séparément et pliés en deux, sont cousues sur les bords supérieurs. Mary Frame suppose que les dimensions importantes de ces sacs impliquent probablement un usage cérémoniel. Les sacs de taille intermédiaire (d'une dimension moyenne d'une trentaine de centimètres de large sur une cinquantaine de long) sont de forme légèrement trapézoïdale, et présentent également de longues franges. L'auteur observe que ce type de sacs semble avoir été construit à partir de deux pièces de tissu cousues ensemble, et n'apporte par ailleurs aucune indication concernant les anses. Les petits sacs, quant à eux, ne possèdent pas de franges et, tout comme les grands sacs, ils sont construits à partir d'une seule pièce de tissu pliée en deux et cousue sur les côtés. La particularité de ces petits sacs est la présence d'anses en forme de Y : des cordons sont cousus sur les coins supérieurs et inférieurs, et noués ensemble. Il est difficile d'imaginer la manière dont ces sacs étaient portés, malgré l'évidente position de l'ouverture de ces pièces. En s'appuyant sur les illustrations de Felipe Guamán Poma de Ayala, Mary Frame suggère que ces sacs aient pu être portés à la main, les anses enroulées autour du poignet ou maintenues dans la main selon qu'ils étaient des accessoires féminins ou masculins.

⁶⁰⁸ *Ibidem*, p. 22.



Manière dont les vêtements Chuquibamba étaient probablement portés. Pagne et tunique des hommes, robe et châle des femmes. Dessin : élaboration personnelle à partir des observations de Mary Frame.

3.1.2. Particularités iconographiques des vêtements masculins et féminins

Si les pièces féminines et masculines se distinguent par leurs formes et leurs dimensions, il est également possible de différencier chaque classe de vêtement -ou accessoire- grâce à la structure iconographique. Bien que les différents modèles de schémas de distribution, de combinaison de couleurs des arrière-fonds ou les divers motifs apparaissent aussi bien sur les pièces masculines que féminines, il semblerait, aux vues des observations de Mary Frame, que certains modèles soient privilégiés selon la fonction des textiles.

Les tuniques et les ponchos présentent une structure iconographique qui utilise principalement le schéma de distribution en alignement parfait A1 avec une combinaison de quatre couleurs pour les arrière-fonds (B1); cependant, le schéma d'alignement en alternance A2 accompagné d'un arrière-fond de trois couleurs (B2) et la structure compacte A3 apparaissent parfois. En revanche, les schémas de distribution utilisant des arrière-fonds unis A4 ou composés de motifs 12d (qui n'apparaissent pas dans notre corpus de travail) n'interviennent jamais. Les motifs qui sont insérés dans les unités iconographiques sont principalement les oiseaux, les serpents et les étoiles à huit branches. D'autre part, les ponchos et les tuniques présentent très fréquemment une étroite bande de motifs ornithomorphes au centre de la pièce, descendant verticalement depuis l'ouverture de la tête : il s'agirait, selon

Mary Frame, d'une fausse couture décorative, cette ligne d'ornementation rappelant probablement l'existence d'une véritable couture à l'époque où les tuniques étaient construites à partir de deux lés assemblés.

Les pagnes suivent des schémas de distribution qui ne sont pas ceux traditionnellement utilisés par les ponchos ou les tuniques; ce sont les structures où les vignettes sont alignées en alternance sur un arrière-fond de motifs (12d), les formes compactes où les vignettes se jouxtent sans arrière-fond (A3) et les schémas semi-compactes où l'arrière-fond est limité à l'espace autour des languettes (A7). Dans ce dernier cas, des combinaisons de deux ou quatre couleurs sont utilisées (B4 ou B1). Les motifs qui apparaissent sur les pagnes sont surtout les oiseaux, les poissons et les étoiles.

Les robes et les châles, qui possèdent également une ligne décorative située au centre de la pièce, présentent une structure iconographique totalement différente de celle des vêtements masculins : l'espace se partage en trois zones iconographiques, correspondant au centre et aux parties latérales supérieure et inférieure. Dans les robes, la zone centrale utilise à la fois les schémas de distribution en alignement parfait (A1) ou alterné (A2, A4), ainsi que les structures compactes ou semi-compactes (A3, A7) utilisant des combinaisons de deux, quatre ou cinq couleurs (B4, B1 ou B3), tandis que les zones latérales privilégient les modèles d'alignement alterné dans lesquels les vignettes se détachent sur un arrière-fond uni ou composé de motifs (A4, 12d). Les châles, quant à eux, utilisent de préférence la distribution de vignettes en alternance sur un arrière-fond uni (A4), bien que les structures en alignement parfait A1 et les structures semi-compactes A7 apparaissent également. Les motifs qui sont insérés sur ces vêtements féminins sont aussi bien les oiseaux, les poissons, les motifs géométriques, que les félins, les grenouilles et les camélidés qui apparaissent bien moins fréquemment sur les vêtements masculins. Les robes présentent une caractéristique qui n'apparaît sur aucun autre type de vêtement Chuquibamba : la zone iconographique supérieure est tissée « à l'envers », le recto des motifs apparaissant sur le verso du textile. Cette particularité doit être associée à l'ourlet qui était effectué à cet endroit, la zone tissée à l'envers se situant au-dessus de la ligne de pliure; en rabattant la partie supérieure du tissu, les motifs initialement tissés à l'envers apparaissaient alors sur leur endroit.

Mary Frame indique par ailleurs que certaines pièces présentant des structures iconographiques caractéristiques des châles ou des robes (espace iconographique organisé en trois zones) ont subi une transformation : le bord supérieur a été supprimé -faisant ainsi

disparaître la zone tissée à l'envers- et une ouverture pour la tête a été insérée dans le corps du textile. Ces modifications suggèrent probablement que ces textiles féminins aient été transformés en pièces masculines.

Les deux types de ceintures se différencient autant par leur forme que par leur structure iconographique. Les ceintures longues et souples n'utilisent aucun schéma de distribution « classique », et présentent des motifs uniquement tissés en trame supplémentaire (principalement des oiseaux) qui sont insérés dans de grands rectangles sans arrière-fond ou bien directement sur la surface du textile, sans structure d'accueil (ni vignette ni unité iconographique). A l'inverse, les ceinture-sacs utilisent uniquement le schéma de distribution compact A3, dans lequel les vignettes se jouxent sans arrière-fond, et les motifs qui y sont insérés sont aussi bien des oiseaux que les zigzags (18j) ou les étoiles à huit branches.

Enfin, les grands sacs privilégient le schéma de distribution en alignement parfait (A1) avec une combinaison de trois ou quatre couleurs pour les arrière-fonds (B1, B2), tandis que les sacs trapézoïdaux de taille moyenne présentent des vignettes suivant un alignement alterné sur un fond uni (A4); ces deux types de sac sont principalement ornés de motifs ornithomorphes. Les petit sacs, quant à eux, n'utilisent aucun schéma de distribution classique les motifs étant insérés en bandes, sans structure d'accueil.

Il n'existerait donc pas de schémas de distribution ou de combinaisons de couleurs ni même de motifs expressément réservés aux pièces masculines ou féminines, chacun des modèles intervenant indifféremment dans les articles appartenant aux hommes ou aux femmes. Cependant, il semblerait bien que les vêtements et les accessoires se soient distingués, en plus de leur apparence formelle, par l'usage de certains modèles iconographiques, chaque catégorie de pièce répondant à une ou plusieurs structures iconographiques précises. En d'autres termes, la structure iconographique des tuniques et des ponchos ne ressemblait pas à celle des robes, celle des pagnes contrastait avec celle des sacs, les châles et les ceintures n'utilisaient pas les mêmes constructions, etc. Il est probable que l'usage de différents modèles selon la fonction de la pièce ait répondu à un besoin de distinguer visuellement les différents articles et, par conséquent, de reconnaître d'un coup d'œil les pièces portés par les hommes et les femmes.

Les observations de Mary Frame au sujet des modèles iconographiques utilisés selon la fonction des pièces nous permettent de distinguer au sein de notre corpus de travail différentes catégories de textiles. Notre corpus étant majoritairement composé de fragments,

nous ne sommes pas parvenue à attribuer à chacune des pièces une fonction précise. Cependant, sur les 29 textiles que nous avons identifiés comme appartenant au style Chuquibamba, il semblerait que :

- quatre d'entre eux, présentant une structure iconographique composée de plusieurs zones, correspondent à des robes ou des châles (textiles 1, 5, 48 et 57).
- le textile 4 doit vraisemblablement avoir été porté comme un poncho ou une tunique, comme le suggère la présence d'une couture au centre de la pièce.
- le textile 2, malgré la non correspondance du schéma de distribution avec les observations de Mary Frame, doit probablement correspondre à un grand sac, aux vues des franges qui sont insérées sur les bords.
- la structure iconographique en deux zones du textile 12 et la présence d'une fente au milieu de la pièce indiquent qu'il s'agit très certainement d'une robe ou d'un châle qui a été transformé en poncho.
- le textile 7, bien qu'il ait été consolidé et reconstruit, pourrait correspondre à un pagne, si l'on considère ses dimensions et la présence de liens sur les bords.

Il reste toutefois un grand nombre de pièces qui, n'étant pas de dimension suffisamment importante pour relever des caractéristiques particulières -ligne de pliage, motifs tissés à l'envers, couture d'encolure- ou présentant des caractéristiques communes à différentes catégories d'articles, n'ont pas pu être associées à une fonction précise.

Les textiles 22 et 43, qui n'ont pas pu être associés au style Chuquibamba faute de pouvoir observer leur correspondance avec certains critères que nous avons établis (techniques de tissage et types de motifs), possèdent une structure iconographique qui répond à certaines observations de Mary Frame. Le textile 43, qui présente plusieurs zones iconographiques, semble effectivement correspondre à une robe ou un châle, et le textile 22, dont la technique de tissage n'a pas pu être renseignée, observe une structure iconographique qui pourrait correspondre à un poncho/tunique, une robe ou un châle. D'autre part, le textile 67, qui avait été exclu du style Chuquibamba parce qu'il ne suivait pas un schéma de distribution ordinaire (les motifs de cette étroite bande de tissu sont insérés dans de grands rectangles) doit selon nous être associé à une ceinture masculine. Il semble donc qu'il faille désormais considérer ces trois textiles comme appartenant véritablement au style Chuquibamba.

**Identification des fonctions des textiles de notre corpus de travail
à partir des observations de Mary Frame sur les particularités iconographiques**

N° textile dans le corpus de travail	Caractéristiques	Fonction
1	<ul style="list-style-type: none"> - motifs tissés à l'envers sur la partie supérieure - deux zones iconographiques distinctes - schéma de distribution A1 pour la zone principale, et A4 pour la zone iconographique inférieure - motifs ornithomorphes et pisciformes. 	<u>Robe ou châle</u>
2	<ul style="list-style-type: none"> - présence de franges - motifs ornithomorphes - <u>Mais</u> le schéma de distribution (A2) ne correspond pas avec les observations de Mary Frame 	<i>Sac?</i>
3	<ul style="list-style-type: none"> - schéma de distribution A1 - motifs ornithomorphes et géométriques - présence d'une étroite bande de motifs ornithomorphes entre deux lignes de vignettes 	<i>Indéterminée</i>
4	<ul style="list-style-type: none"> - schéma de distribution A1 - couture en point de surjet matérialisant la présence d'une ouverture pour la tête - motifs ornithomorphes 	<u>Poncho/tunique</u>
5	<ul style="list-style-type: none"> - deux zones iconographiques séparées par une frise de vignettes - schéma de distribution A2 - motifs ornithomorphes, pisciformes et étoiles à huit branches. 	<u>Robe ou châle</u>
6	<ul style="list-style-type: none"> - schéma de distribution A3 - présence de franges - motifs ornithomorphes et étoiles à huit branches - <u>Mais</u> la pièce a été reconstituée 	<i>Pagne?</i>
7	<ul style="list-style-type: none"> - schéma de distribution A4 - présente plusieurs zones iconographiques et une bande étroite au milieu de la pièce - motifs ornithomorphes et géométriques - <u>Mais</u> la structure iconographique globale est inhabituelle 	<i>Robe?Châle? Tunique/poncho?</i>
12	<ul style="list-style-type: none"> - schéma de distribution A7 - deux zones iconographiques distinctes - motifs ornithomorphes, pisciformes et étoiles à huit branches - grandes dimensions - ouverture insérée dans le milieu de la pièce 	<u>Robe ou Châle transformée en poncho</u>
13	<ul style="list-style-type: none"> - schéma de distribution A7 - motifs ornithomorphes, pisciformes et étoiles à huit branches 	<i>Robe ou châle?</i>
19	<ul style="list-style-type: none"> - schéma de distribution A1 - motifs géométriques 	<i>Indéterminée</i>
20	<ul style="list-style-type: none"> - schéma de distribution A2 - motifs ornithomorphes et pisciformes - présence d'une étroite bande de motifs au centre de la pièce - très grandes dimensions 	<i>Robe?</i>
21	<ul style="list-style-type: none"> - schéma de distribution A1 - motifs ornithomorphes et géométriques - fragments très petits 	<i>Indéterminée</i>
27	<ul style="list-style-type: none"> - schéma de distribution A2 - motifs ornithomorphes, pisciformes et étoiles à huit branches 	<i>Indéterminée</i>
30	<ul style="list-style-type: none"> - schéma de distribution A2 - motifs ornithomorphe set géométriques - présence d'une étroite bande de motifs ornithomorphes entre deux lignes de vignettes 	<i>Robe, châle ou tunique/poncho?</i>
31	<ul style="list-style-type: none"> - deux schémas de distribution : A7 et A2, suggérant deux zones iconographiques différentes - motifs ornithomorphes et étoiles à huit branches 	<i>Robe ou châle?</i>

32	- schéma de distribution A1 - motifs ornithomorphes - fragment très petit	<i>Indéterminée</i>
33	- schéma de distribution A1 - motifs ornithomorphes et géométriques	<i>Indéterminée</i>
34	- schéma de distribution A7 - motifs ornithomorphes et étoiles à huit branches - petit fragment	<i>Indéterminée</i>
39	- schéma de distribution A1 - motifs ornithomorphes et géométriques	<i>Indéterminée</i>
42	- schéma de distribution A1 - motifs ornithomorphes et géométrique - petit fragment	<i>Indéterminée</i>
46	- schéma de distribution A1 - motifs ornithomorphes - fragment très petit	<i>Indéterminée</i>
47	- schéma de distribution A7 - motifs ornithomorphes, pisciformes, géométriques et étoiles à huit branches	<i>Indéterminée</i>
48	- deux zones iconographiques distinctes composée d'une zone principale suivant le schéma de distribution A4 et d'une frise de vignettes	<u>Robe ou châle</u>
49	- schéma de distribution A2 - motifs ornithomorphes	<i>Indéterminée</i>
56	- schéma de distribution A1 - motifs ornithomorphes et géométriques - petit fragment	<i>Indéterminée</i>
57	- deux zones iconographiques séparées par des lignes polychromes - schéma de distribution A4 - motifs ornithomorphes, pisciformes, étoiles à huit branches, grenouille	<u>Robe ou châle</u>
58	- schéma de distribution A2 - motifs ornithomorphes et piscimorphes	<i>Indéterminée</i>
59	- schéma de distribution A1 - motifs ornithomorphes et géométriques	<i>Indéterminée</i>
68	- schéma de distribution A1 - motifs ornithomorphes	<i>Indéterminée</i>
22	- schéma de distribution A1 - motifs ornithomorphes et géométriques	<i>Indéterminée</i>
43	- présence de trois zones iconographiques séparées par des frises de vignettes et des lignes polychromes - schéma de distribution A4 - grande dimension	<u>Robe ou châle</u>
67	- étroite bande de tissu - motifs insérés dans des grands rectangles dans arrière-fond - motifs ornithomorphes	<u>Ceinture masculine</u>

3.1.3. Pièces masculines et féminines : l'orientation de la chaîne et de l'iconographie

Pour procéder au classement des différentes pièces composant son corpus et notamment différencier les vêtements féminins et masculins, Mary Frame s'est également appuyée sur une hypothèse proposée à la fin des années 1980 par Sophie Desrosiers, spécialiste des techniques textiles et de la signification des logiques de tissage dans les Andes⁶⁰⁹. A partir d'une analyse comparative entre les tissus anciens de la côte péruvienne et ceux des régions montagneuses, Sophie Desrosiers explique l'existence d'un contraste traditionnel entre les caractéristiques techniques des textiles des hautes terres de l'altiplano et celles du littoral péruvien, et démontre surtout comment l'opposition verticale/horizontale de certains éléments des textiles a joué un rôle fondamental dans l'expression du genre. En d'autres termes, l'orientation de la chaîne permet aujourd'hui d'une part de distinguer les caractéristiques propres des anciens vêtements des régions de la côte et ceux des hautes terres, et d'autre part de distinguer les vêtements féminins des pièces masculines.

En se fondant notamment sur l'observation des tuniques et des ponchos préhispaniques réalisés selon la technique du *tapiz*, l'auteur explique comment dans la région côtière le vêtement masculin était porté dans le même sens dans lequel il avait été tissé, c'est-à-dire avec la chaîne orientée verticalement; à l'inverse, les tuniques ou ponchos des montagnes étaient tissés avec une chaîne orientée verticalement, mais portés dans le sens inverse, la chaîne horizontalement, le tissu subissant une rotation à 90° par rapport à sa position initiale sur le métier à tisser. Cette distinction entre les régions des Andes montagneuses et celles de la côte est renforcée par une seconde opposition : lorsque les vêtements masculins sont tissés dans une autre technique que celle du *tapiz*, les tuniques ou ponchos des régions d'altitude semblent favoriser les décors réalisés en chaîne, à l'inverse des textiles de la côte qui privilégient les décors en trame. Ces différentes observations illustrent, selon Sophie Desrosiers, une véritable opposition entre les traditions textiles de la côte et celles des montagnes.

⁶⁰⁹ Sophie Desrosiers, "Les techniques de tissage ont-elles un sens? Un mode de lecture des tissus andins", *op. cit.*

<u>Tuniques</u>			
		<u>Côte</u>	<u>Hautes terres</u>
Orientation de la chaîne dans les vêtements tissés en <i>tapiz</i>	Lors du tissage	Verticale	Verticale
	Lorsque le vêtement est porté	Verticale	Horizontale
Techniques privilégiées dans les vêtements tissés autrement qu'en <i>tapiz</i>		Décors en trame	Décors en chaîne

Oppositions entre les textiles préhispaniques des régions montagneuses et de la côte du Pérou.

Elle démontre ensuite comment l'opposition verticale et horizontale de certains éléments des textiles du littoral et des montagnes sont à associer à l'expression du genre. L'étude de plusieurs pièces féminines anciennes provenant des régions de l'altiplano montre que traditionnellement les vêtements féminins réalisés en décor de chaîne étaient portés par les femmes avec la chaîne orientée horizontalement, tandis que les tuniques ou ponchos des hommes, également réalisés en décor de chaîne, présentaient une chaîne verticale lorsqu'ils étaient portés. Aujourd'hui encore, dans certaines régions montagneuses des Andes où l'activité textile est encore très vivante, les populations continuent à utiliser des vêtements traditionnels qui conservent l'opposition du genre grâce à l'orientation de la chaîne. Il semblerait selon Sophie Desrosiers qu'à l'époque préhispanique les hommes et les femmes de la côte aient également utilisé l'opposition verticale/horizontale dans leurs vêtements pour marquer le genre; il ne s'agit pas cette fois-ci de l'orientation de la chaîne, mais de celle des ouvertures destinées au bras et à la tête. Certaines tuniques provenant de la côte centrale péruvienne présentent une construction qui ne correspond pas à celle habituellement utilisée pour réaliser les tuniques masculines : alors que traditionnellement les tuniques des hommes de la côte présentent des fentes verticales -manches et encolure-, celles auxquelles Sophie Desrosiers fait référence possèdent des ouvertures horizontales. Provenant de contextes funéraires associés à des sépultures de femmes, ces textiles correspondraient selon l'auteur à des vêtements féminins, suggérant ainsi que l'opposition verticale/horizontale des ouvertures correspondent à une distinction du genre. En somme, l'orientation verticale ou horizontale, qu'il s'agisse de la chaîne ou des ouvertures, permettait de marquer le sexe du propriétaire du vêtement.

	<u>Montagnes : orientation de la chaîne dans les textiles à décor en chaîne, lorsque le vêtement est porté</u>	<u>Côte : orientation des ouvertures pour les bras et la tête dans les tuniques, lorsque le vêtement est porté</u>
Vêtements féminins	Horizontale	Horizontale
Vêtements masculins	Verticale	Verticale

Expression du genre dans les textiles préhispaniques des Andes. Montagnes : orientation de la chaîne dans les textiles à décor de chaîne. Côte : orientation des ouvertures dans les tuniques.

En conclusion, la lecture des caractéristiques techniques et formelles des textiles des Andes préhispaniques permet de mettre en évidence l'existence d'un véritable « code textile », dans lequel l'orientation verticale/horizontale semble avoir joué un rôle fondamental. Au-delà d'exprimer simplement le genre féminin et masculin et de marquer l'identité du propriétaire, il s'agirait, selon Sophie Desrosiers, d'une des nombreuses manières de matérialiser dans les textiles les multiples facettes du dualisme andin⁶¹⁰.

A partir des observations et des hypothèses apportées par Sophie Desrosiers, Mary Frame a examiné la construction des pièces de son corpus et a elle aussi relevé une opposition structurelle entre les tissus masculins et féminins. Bien qu'elle ne l'exprime pas clairement, il semblerait que les textiles Chuquibamba, d'ordinaire associés à une tradition textile côtière, partagent des caractéristiques communes avec les vêtements des régions montagneuses des Andes. Ainsi, les pièces masculines ne semblent pas avoir été tissées dans le même sens dans lequel elles étaient portées -modifiant de ce fait l'orientation initiale de l'iconographie-, et la distinction du genre serait matérialisée par une opposition dans la direction verticale/horizontale de la chaîne.

Les tuniques et les ponchos masculins, s'ils présentent bien une ouverture verticale pour la tête et les bras (correspondant donc à la tradition côtière), sont construits à partir d'un seul lé dont la chaîne est orientée verticalement sur le métier à tisser; ils sont cependant portés avec la chaîne orientée horizontalement, c'est-à-dire le lé plié en deux, dans le sens de la chaîne. L'inversion de l'orientation de la chaîne modifie profondément l'aspect visuel initial du textile, puisqu'en étant porté dans le sens contraire où la pièce a été tissée, c'est toute la structure iconographique qui s'en trouve bouleversée : les lignes de vignettes deviennent des colonnes, les languettes ne sont plus placées sur les parties supérieure et inférieure des unités iconographiques mais sur les parties latérales, les arrière-fonds ne partagent plus les vignettes

⁶¹⁰ *Ibidem*, p. 48.

horizontalement mais verticalement, et les diagonales formées par la répétitions des couleurs des arrière-fonds, tout comme les motifs, changent également d'orientation.

Les robes et les châles semblent à l'inverse avoir été portés avec la chaîne orientée verticalement, c'est-à-dire sans changement de sens par rapport à la position initiale de la pièce sur le métier à tisser. Les lignes de pliure et les zones de motifs tissés à l'envers sur les bandes supérieures indiquent que l'ourlet était effectué perpendiculairement à la chaîne : contrairement aux hommes, les femmes portaient donc leurs vêtements avec la chaîne orientée verticalement, l'iconographie conservant la même disposition que lors du tissage. Ainsi, les pièces masculines et féminines s'opposaient visuellement, leur structure iconographique n'étant pas orientée dans le même sens.

Textiles Chuquibamba	<u>Féminins</u>	<u>Masculins</u>
Orientation de la chaîne sur le métier à tisser	verticale	verticale
Orientation de la chaîne lorsque le vêtement est porté	verticale	horizontale

Orientation de la chaîne dans les textiles Chuquibamba. Opposition des vêtements masculins et féminins.

Mary Frame ne propose aucune observation à propos de la disposition de la chaîne pour les pagnes des hommes. Il semblerait toutefois, si l'on se réfère à l'hypothèse de l'auteur concernant la manière de porter ces vêtements, que les pagnes aient également été utilisés dans le sens inverse dans lequel ils étaient tissés, c'est-à-dire la chaîne orientée horizontalement : en plaçant la partie la plus longue entre les jambes (c'est-à-dire à la verticale), la chaîne et l'iconographie se trouvaient inversées, tout comme les tuniques ou les ponchos.

Concernant les deux types de ceintures, Mary Frame indique que les plus longues et les plus souples, qu'elle classe parmi les accessoires masculins, ont à l'évidence été portées avec la chaîne orientée horizontalement, puisque celle-ci s'étend sur toute la longueur de la pièce. La chaîne des ceintures les plus épaisses, à l'inverse, correspond à la largeur des pièces, et était donc portée verticalement : il s'agirait alors d'accessoires féminins.

Les sacs, quant à eux, étant des articles aussi bien utilisés par les hommes que par les femmes, ne présentent aucune caractéristique formelle qui permet de les attribuer à la classe des accessoires féminins ou masculins. Cependant, en observant leur construction -présence de franges sur les parties inférieures et ouverture sur le bord supérieur-, Mary Frame note que la chaîne des sacs de grande et moyenne dimension devait être orientée horizontalement lorsque la pièce était portée, faisant des ces textiles des accessoires probablement masculins. En revanche, les caractéristiques des petits sacs, et notamment la présence de curieuses anses en forme de Y, ne permettent pas de définir avec précision la façon dont ils étaient portés, et donc de connaître l'orientation de la chaîne. Mary Frame considère ces pièces comme des articles aussi bien féminins que masculins, la distinction du genre par l'opposition verticale/horizontale de la chaîne dépendant probablement de la manière dont le propriétaire utilisait le sac.

Type de vêtement	Orientation de la chaîne lors du tissage	Orientation de la chaîne lorsque le vêtement était porté
Tuniques/ponchos	verticale	horizontale
Robes et Châles	verticale	verticale
Pagnes	verticale	horizontale
Ceintures - longues et souples - courtes et épaisses	verticale verticale	horizontale verticale
Sacs - grands - moyens - petits	verticale verticale verticale	horizontale horizontale ?

Orientation de la chaîne dans les vêtements féminins et masculins Chuquibamba.

Les observations de Mary Frame sont fondamentales pour comprendre la fonction et l'utilisation des différents types de pièces des textiles Chuquibamba, et permettent de se représenter de manière assez précise la manière dont se vêtaient la population de la culture Chuquibamba. Bien que l'auteur ne fasse aucune remarque à ce sujet, il faut certainement considérer ces textiles comme des costumes réservés à des personnes possédant un statut social élevé. Il est probable que, comme chez nombres de cultures andines, la société Chuquibamba ait été organisée en différentes classes correspondant aux élites dirigeantes, aux professionnels chargés du culte, aux artisans et au peuple commun. Comme l'ont démontré les

spécialistes des textiles de l'époque inca, et notamment John Murra⁶¹¹, les vêtements exprimaient la position sociale de leur propriétaire et servaient à distinguer le peuple et les notables du *Tahuantinsuyu* : les uns portaient des vêtements simples, souvent unis et d'une facture grossière, tandis que les autres se paraient d'étoffes savamment décorées et d'une qualité bien supérieure. Considérant la richesse iconographique et la finesse des textiles associés au style Chuquibamba, il faut selon nous envisager ces tissus non pas comme des pièces correspondant aux costumes traditionnels communs à tous les membres de la communauté Chuquibamba, mais comme des articles appartenant à des personnes de haut statut social, chargés de responsabilités politiques ou religieuses.

Par ailleurs, si Mary Frame met en évidence l'existence d'une opposition visuelle et technique entre les vêtements féminins et masculins Chuquibamba, elle n'apporte aucun commentaire sur la correspondance des mêmes procédés de distinction du genre entre les textiles des régions montagneuses des Andes et les textiles Chuquibamba, et ce bien qu'elle considère, dès le titre de son article, le style Chuquibamba comme un style typique des montagnes ("Chuquibamba : a Highland Textile Style"). Il est effectivement surprenant de voir que les textiles Chuquibamba, d'ordinaire associés à une tradition côtière par leur répertoire iconographique et la préférence pour certaines techniques⁶¹², utilisent l'opposition verticale/horizontale de la chaîne pour différencier les vêtements masculins et féminins, procédé que Sophie Desrosiers associe à la tradition de l'altiplano. Selon nous, il est probable qu'un tel usage corresponde à une influence de certaines cultures régionales de la côte sud, notamment Chiribaya, affiliée à Tiwanaku, culture développée sur les hautes terres des Andes. Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédant, la variante stylistique que nous appelons « Chiribaya-Chuquibamba », associée à la culture Chiribaya mais présentant des éléments iconographiques caractéristiques du style Chuquibamba (l'étoile à huit branches), correspondrait à une hybridation stylistique issue des influences Chuquibamba sur la culture Chiribaya. Dans l'hypothèse où ces cultures ont véritablement entretenu des contacts qui auraient donné lieu à des influences stylistiques, il est tout à fait probable que les artisans Chuquibamba aient emprunté à la culture Chiribaya certains éléments techniques, comme

⁶¹¹ John Murra, "La función del tejido en varios contextos sociales en el estado inca", *op. cit.* pp. 215-240.

⁶¹² La présence de l'étoile à huit branches, relevée sur plusieurs textiles Nazca par exemple, et l'usage des techniques de trame qui sont, comme l'a démontré Sophie Desrosiers, les structures textiles privilégiées sur la côte, sont les éléments des textiles Chuquibamba qui les associent profondément à la tradition côtière. D'ailleurs, Ann Rowe publie dans son article consacré aux tuniques de style inca provincial provenant de la côte péruvienne plusieurs textiles Chuquibamba-Inca.

Máximo Neira Avendaño, "Arequipa prehispánica", *op. cit.*, p. 139.

Sophie Desrosiers, "Les techniques de tissage ont-elles un sens? Un mode de lecture des tissus andins", *op. cit.*, p. 38. Ann Rowe, *op. cit.*, p. 33-41.

l'orientation de la chaîne dans l'opposition des textiles féminins et masculins. Cependant, n'ayant relevé dans les travaux consacrés aux textiles Chiribaya aucune indication concernant l'orientation de la chaîne selon les types de vêtements, notre hypothèse devra être confirmée par des études ultérieures.

En tout état de cause, si d'un point de vue purement iconographique et technique les textiles Chuquibamba doivent être classés parmi les tissus appartenant à une tradition côtière, ils ne peuvent pas complètement être dissociés de la tradition montagnarde, puisqu'ils utilisent au moins une de ses caractéristiques : l'orientation de la chaîne pour la distinction du genre.

3.2. L'iconographie des textiles Chuquibamba comme expression de la division du temps

Mary Frame propose, comme nous avons pu le voir, une étude extrêmement approfondie des textiles Chuquibamba, aussi bien du point de vue de la structure iconographique que des caractéristiques techniques et formelles, lui permettant de construire ses hypothèses sur les différentes fonctions de ces textiles selon les formes des pièces et l'orientation de leur chaîne. Tom Zuidema, qui travaille depuis de longues années sur la division du temps et de l'espace dans la société inca -particulièrement dans la capitale Cuzco et la vallée environnante-, s'est lui aussi intéressé aux textiles Chuquibamba. Il propose une analyse originale de leur complexe structure iconographique dans ses articles de 2009 et 2011, dans lequel il explique comment certaines pièces du style doivent être associées à des systèmes calendaires incas⁶¹³.

⁶¹³ Tom Zuidema, "Tejidos Chuquibamba, una tradición de registro administrativo en tiempo Inca", *op. cit.* "Chuquibamba textiles and their interacting systems of notation. The case of multiple exact calendars", in Elisabeth Hill Boone & Gary Urton (eds), *Their way of writing. Scripts, Signs, and Pictographies in Pre-Columbian America*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2011, pp. 251-275.

3.2.1. L'organisation de la société inca et les systèmes calendaires : les travaux de Tom Zuidema

Tom Zuidema fait partie des ces ethnohistoriens qui, dès les années 1960, ont consacré leurs recherches à la reconstruction non pas de l'histoire chronologique des sociétés disparues, mais de leur histoire culturelle, c'est à dire aussi bien les structures sociales, le développement des savoirs et des techniques ou encore les mythes et la cosmogonie en général. Inscrit dans une perspective à la fois historique et anthropologique, Tom Zuidema s'est appuyé sur les documents coloniaux et notamment les discours des chroniqueurs pour comprendre le fonctionnement interne de la société inca et particulièrement celle de la capitale de *Tahuantinsuyu*. Reconnu comme « [...] une grande figure de l'anthropologie andine »⁶¹⁴, il est parvenu à identifier l'interdépendance des différents modèles d'organisation sociale, spatiale, temporelle et rituelle de Cuzco. *La Civilisation Inca au Cuzco*⁶¹⁵, qui reprend les cinq leçons qu'il dicta au Collège de France en 1983-1984, est un ouvrage dense et complexe - certainement à l'image du système inca- dans lequel il explique comment la division spatiale, les structures sociales et la distribution des tâches rituelles étaient conditionnées à la fois par les *ceque*, le calendrier rituel et le système de parenté.

Le système de *ceque* constituait à la fois un modèle de division spatiale, temporelle et sociale, puisqu'il divisait virtuellement l'espace de la vallée de Cuzco, conditionnait la répartition géographique des différents groupes sociaux de la capitale et régissait le calendrier rituel d'entretien et de vénération des lieux de culte. La structure sociale de la province de Cuzco différenciait les Incas de lignée royale, c'est-à-dire les parents de la famille de l'Inca, et les « Incas de privilèges », ne partageant pas de parenté directe avec l'Inca mais entretenant une relation indirecte grâce à des unions matrimoniales. Les « Incas de privilèges », qui se divisaient en 40 groupes de 1 000 familles, se partageaient la responsabilité de quarante *ceques*, et devaient s'installer sur les terres où se trouvait le *ceque* dont ils avaient la charge. Le quarante-et-unième *ceque* (le *capacceque*, c'est-à-dire le *ceque* royal) revenait aux familles de lignée royale qui formaient l'élite de la noblesse inca; elles étaient partagées en dix *panaca*, correspondant aux familles des enfants de l'Inca, à l'exception du fils désigné pour succéder au trône. Les dix *panaca* se voyaient également attribuer la responsabilité des dix

⁶¹⁴ Philippe Descola, "Comptes-rendus", *Annales*, Economies, Sociétés, Civilisations, Année 1989, Volume 44, N°3, pp. 610-612, p. 611.

⁶¹⁵ Tom Zuidema, *La Civilisation Inca au Cuzco*, op. cit.

chapa, les principales zones d'irrigation dans la ville de Cuzco. Notre description des modèles d'organisation de Cuzco selon les théories de Tom Zuidema exposées dans son ouvrage de 1986 est bien entendu extrêmement résumée; on entrevoit cependant comment la structure sociale, spatiale, et rituelle de la capitale du *Tahuantinsuyu* était fondamentalement déterminée par le système de *ceque* et la hiérarchisation sociale basée sur la généalogie des familles.

Concernant les systèmes calendaires, Tom Zuidema indique dans différents articles et ouvrages⁶¹⁶ que les Incas utilisaient simultanément divers types de calendriers. Pour la ritualité propre à Cuzco et ses environs, c'est-à-dire l'entretien et la vénération des *huaca* disposées sur les lignes-*ceque*, il semblerait qu'ils aient fait appel à un calendrier adapté à la réalité sacrée : c'est à partir d'un « calendrier *ceque* », composé de 328 jours, que les 328 *huaca* recevaient quotidiennement un culte; les 37 jours manquant pour atteindre les 365 jours du calendrier solaire correspondaient vraisemblablement à la disparition périodique des Pléiades. Parallèlement, les Incas utilisaient trois autres calendriers basés, cette fois-ci, sur l'observation des astres : un calendrier solaire, et deux calendriers lunaires. Le premier est très semblable à celui que nous utilisons aujourd'hui en Occident; il était divisé en 12 périodes de 30 ou 31 jours, et comptait un total de 365 jours. Grâce aux piliers solaires installés sur les collines de la vallée (les *sukanka*), les Incas observaient les solstices, les équinoxes et les jours où le soleil passait par le nadir et le zénith. Il est probable, selon Tom Zuidema, que certaines *huaca* aient également constitué des points d'observation des mouvements du soleil. Le calendrier solaire, qui déterminait les dates des semences, des récoltes et des rituels, était complété par les calendriers lunaires synodique et sidéral. Le calendrier lunaire synodique était établi à partir des phases de la lune, et comptait 12 mois de 29^{1/2} jours, soit 354 jours. Le second, le calendrier lunaire sidéral, correspondait à la position de la lune par rapport aux

⁶¹⁶ Tom Zuidema, "Chuquibamba textiles and their interacting systems of notation. The case of multiple exact calendars", *op. cit.*

Tom Zuidema, "Tejidos Chuquibamba, una tradición de registro administrativo en tiempo Inca", *op. cit.*

Tom Zuidema "The Inca Calendar, the Ceque system, and their representation in Exsul Immeritus", en Laura Laurencich Minelli, Davide Domenici (curatori), *Per bocca d'altri : inca, gesuiti e spagnoli nel Peru del XVII secolo*, Tavola rotonda sui Documenti Miccinelli, Alma Digital Library, Università di Bologna, 2007, pp. 75-104.

Tom Zuidema, "Guamán Poma, Blas Valera y los escritos jesuitas sobre el Perú", *Actas del Coloquio Internacional Guamán Poma y Blas Valera, Tradición Andina e Historia Colonial*, Roma, 29-30 de Setiembre de 1999. Instituto Italo-Latinoamericano, Roma, 2001. pp. 365-385.

Tom Zuidema, *La Civilisation Inca au Cuzco*, *op. cit.*, Leçons IV et V, pp. 87-91.

Conférence de M. Reiner Tom Zuidema, *Annuaire de l'École pratique des hautes études*, Section des sciences religieuses, Tome 91, 1982-1983. 1982. pp. 77-79.

Tom Zuidema, "Catachillay", *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional*, INC, n°28-29, Años 1978-1979, pp. 130-150.

étoiles, et observait le temps nécessaire à la lune pour revenir régulièrement se placer dans la même constellation. Chaque mois comportait $27^{1/3}$ jours, et il fallait trois mois sidéraux (82 jours) pour que la lune retourne auprès de sa constellation de départ à la même heure de la nuit; l'année lunaire sidérale comptait quatre cycles, c'est-à-dire 12 mois sidéraux, soit 328 jours, qui étaient divisés en 41 semaines de 8 jours. Observant des similitudes entre le système de *ceque* et le calendrier lunaire sidéral, Tom Zuidema considère l'organisation des 41 *ceque* et ses 328 *huaca* comme une probable réplique du calendrier lunaire sidéral. Le chiffre 41 était d'ailleurs important pour la société de Cuzco, puisqu'en plus de renvoyer au nombre de *ceque*, il correspondait à la structure sociale (40 groupes de 1 000 familles d'Incas de privilège, auquel s'ajoutait le groupe de familles de lignée royale), et au nombre d'épouses de l'Inca (une épouse officielle, la Colla, et 40 épouses émanant des familles d'Incas de privilège) qui, à tour de rôle, s'installaient pendant 8 jours à la cour auprès de l'Inca -à l'exception de la Colla qui y vivait à l'année.

L'année solaire étant plus longue que les années lunaires et le calendrier rituel, les Incas auraient, selon l'auteur, élaboré des calendriers « composés » : les années plus courtes venaient s'insérer dans les années solaires, combinant de ce fait les cycles solaires et lunaires.

Calendrier rituel de Cuzco établi à partir des <i>ceque</i>	Division calendaire établie à partir des groupes de <i>ceque</i> . 328 jours.
Calendrier solaire	31.30.31.30.31.30.31.30.31.30.30 365 jours. 12 mois.
Calendrier lunaire synodique	30.29.30.29.30.29.30.29.30.29.30.29 354 jours. 12 mois.
Calendrier lunaire sidéral	27.27.28.27.27.28.27.27.28.27.27.28 328 jours. 12 mois.

Les différents types de calendriers avec la répartition des mois proposées par Tom Zuidema.
Tom Zuidema, 2011, *op. cit.*, p. 257.

Année lunaire sidérale placée dans une année solaire	27.27.28.27.27.28.27.27.28.27.27.28 37 328 + 37 = 365 jours. 13 mois.
Année lunaire synodique placée dans une année solaire	30.29.30.29.30.29.30.29.30.29.30.29 354 + 11 = 365 jours. 13 mois.
Calendrier rituel placé dans une année solaire	328 + 37 = 365 jours.

Les compositions calendaires intégrant les calendriers dans une année solaire proposées par Tom Zuidema.
Tom Zuidema, 2011, *op. cit.*, p. 257.

3.2.2. Les textiles Chuquibamba : des calendriers?

Dans sa publication de 2009, issue de la conférence qu'il proposa à l'occasion de las *Jornadas Internacionales sobre textiles precolombinos* (27-30 Novembre 2007, Barcelona)⁶¹⁷, ainsi que dans son récent article de 2011⁶¹⁸, Tom Zuidema explique comment certains textiles de style Chuquibamba doivent être considérés comme des représentations de systèmes calendaires incas, et plus largement comme un mode de notation, fondé sur des calculs mathématiques, apparenté à l'écriture⁶¹⁹. Etablissant de nombreuses correspondances entre la structure iconographique de plusieurs textiles et la composition des calendriers solaires et lunaires, il démontre que la population de la culture Chuquibamba connaissait et utilisait les différents types de calendriers -parfois même simultanément-; il propose donc de considérer ces tissus comme des supports pour la codification de données sociales, rituelles et calendaires, utilisant une technique de calcul -bien connue des habitants du *Tahuantinsuyu*- qui tire ses origines de l'époque préinca.

Le premier textile a être décrit et étudié par l'auteur est un poncho de grande dimension⁶²⁰, dans un bon état de conservation général malgré l'absence de la partie inférieure gauche. La pièce est décrite non pas dans le sens où elle était portée, mais dépliée et orientée de la même façon que sur le métier à tisser, c'est-à-dire l'ouverture centrale de la tête placée horizontalement. Le textile présente un total de 18 lignes de vignettes, suivant le schéma de distribution non pas A1 et A7 comme l'indique l'auteur, mais A1 et A2⁶²¹ : les vignettes suivent un alignement en décalage pour la totalité du textile, excepté les lignes centrales de part et d'autre de l'ouverture pour la tête qui suivent un alignement parfait. Les arrière-fonds suivent une combinaison de trois couleurs qui se répètent à l'identique toutes les trois vignettes (B2a). Le textile présente à la fois des motifs ornithomorphes et des étoiles, lesquelles n'apparaissent que toutes les deux lignes et se répètent sous la même combinaison de couleurs toutes les six vignettes. Contrairement à ce qu'annonce Tom Zuidema, les deux

⁶¹⁷ "Tejidos Chuquibamba, una tradición de registro administrativo en tiempo Inca", *op. cit.*, pp. 267-287.

⁶¹⁸ "Chuquibamba textiles and their interacting systems of notation. The case of multiple exact calendars", *op. cit.*

⁶¹⁹ « [...] one of the best introductions available to us to a practice of Andean "writing". [...] The whole pattern displays a range of visual characteristics and forms of differentiation that we can compare to those of logograms », *ibidem*, p. 262- 263.

⁶²⁰ Conservé au Peabody Museum. 182 x 233 centimètres. N° 46-77-30/7715, photos disponibles en ligne à l'adresse : <http://140.247.102.177/col/longDisplay.cfm?ObjectKey=102643> (consulté le 04/02/2012).

⁶²¹ L'auteur utilise dans sa description la nomenclature proposée par Mary Frame. Il indique que les schémas de distribution suivis sont 12b et 12e. "Tejidos Chuquibamba, una tradición de registro administrativo en tiempo Inca", *op. cit.*, p. 270.

moitiés du poncho ne se répondent pas symétriquement, les étoiles n'observant pas exactement la même position sur les deux parties et sont en léger décalage⁶²². Nous présentons ici un schéma simplifié de celui proposé par l'auteur, de manière à bien suivre ses démonstrations.

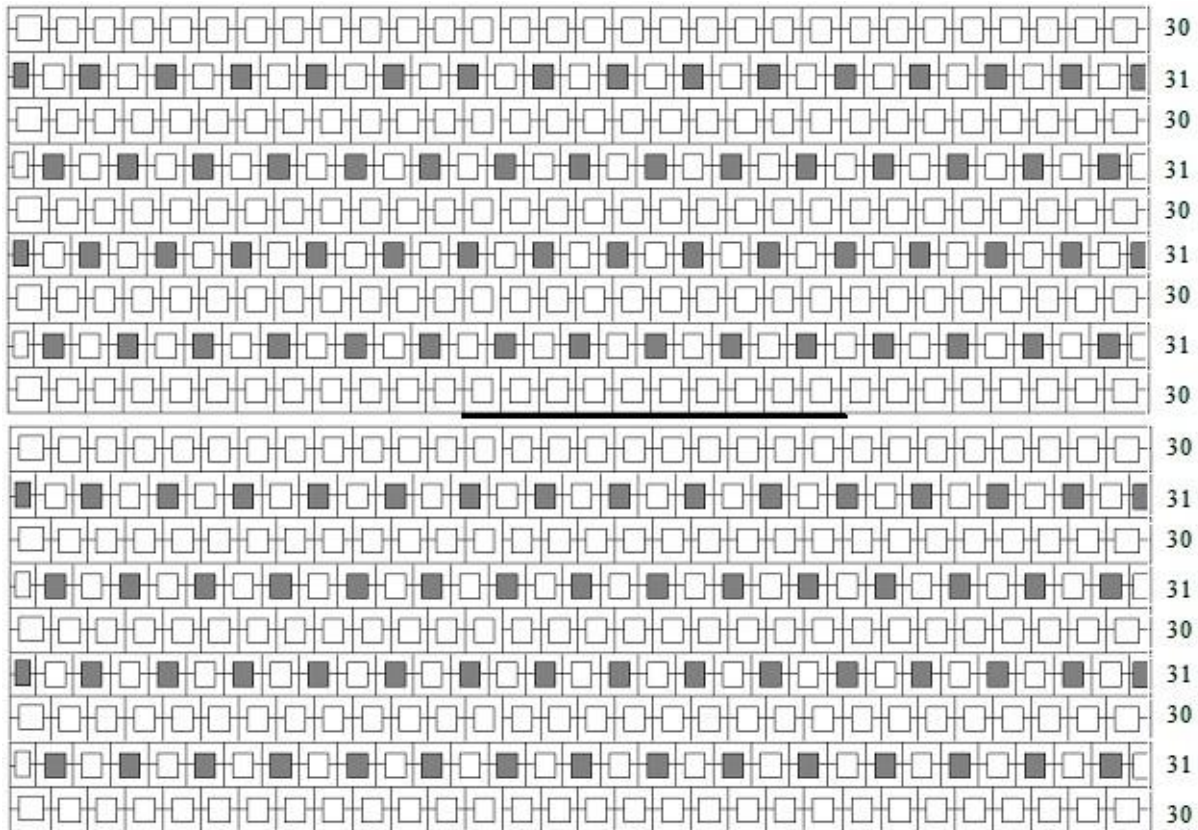


Schéma simplifié du *unku* décrit par Tom Zuidema (2009, *op. cit.*, p. 271; 2011, *op. cit.*, p. 253). Les cellules grisées correspondent à l'emplacement des étoiles et l'épaisse ligne noire à l'ouverture pour la tête. Les chiffres à droite indiquent le nombre de vignettes par ligne.

Selon les observations de l'auteur, la structure iconographique et notamment le nombre de lignes et de vignettes correspondraient à un calendrier solaire. Chaque moitié du textile compte effectivement 9 lignes de 30 ou 31 vignettes, soit selon Tom Zuidema 9 mois de 30 ou 31 jours (précisément 5 mois de 30 jours correspondant aux lignes sans étoiles, et 4 mois de 31 jours -les lignes avec étoiles), soit 274 jours. Mais alors qu'une année solaire présente 12 mois et 365 jours, un *unku* complet affiche 18 lignes et un total de 548 vignettes (soit 18 mois et 548 jours). Selon l'hypothèse de l'auteur, il faut considérer le textile présenté ici comme l'expression d'un calendrier solaire comptant une année et demie (18 mois), et répéter deux

⁶²² « [...] las dos mitades del unku reflejan una posición de espejo que podría haber tenido su consecuencia para la persona que diseño el calendario », *ibidem*, p. 270.

fois la lecture du calendrier-textile pour parvenir à une succession de trois années solaires (36 mois). Il illustre sa théorie par un complexe calcul⁶²³ que l'on peut résumer ainsi :

<i>Unku</i> étudié	<ul style="list-style-type: none"> - 1/2 textile = 5 lignes de 30 vignettes et 4 lignes de 31 vignettes = soit 9 lignes et un total de 274 vignettes - 1 textile = 274 x 2 = 548 vignettes - 2 textiles = 548 x 2 = 1096 vignettes
Calendrier solaire	<ul style="list-style-type: none"> - 1 année solaire = 7 mois de 30 jours et 5 mois de 31 jours = soit 12 mois et un total de 365 jours - 3 années = 365 x 3 = 1095 jours

Résumé du calcul proposé par Tom Zuidema démontrant la correspondance entre la structure iconographique de deux *unku* et trois années solaires.

Le *unku*, en étant « lu » deux fois, comptabilise un total de 1096 vignettes ou jours, soit trois années solaires. Il poursuit en indiquant que les lignes sans étoiles (celles de 30 vignettes), qui présentent des arrière-fonds se répétant à l'identique toutes les trois vignettes, doivent correspondre à des mois de 30 jours divisés en 10 semaines de 3 jours, tandis que les lignes avec des étoiles (celles de 31 vignettes), lesquelles se répètent à l'identique toutes les 6 vignettes, doivent représenter des mois de 31 jours divisés en 5 semaines de 6 jours et 1 semaine de 7 jours. Notons que l'auteur semble commettre une petite erreur dans ses calculs : 5 semaines de 6 jours et 1 semaine de 7 jours amènent à un total de 37 jours et non de 31 jours comme il le démontre⁶²⁴; il semblerait qu'il s'agisse plutôt de 4 semaines de 6 jours complétées par 1 semaine de 7 jours.

D'autre part, Tom Zuidema considère que chaque moitié de unku semble exprimer non seulement 9 mois solaires, mais également 10 mois lunaires sidéraux, le total de vignettes présentes sur une moitié du textile (274) coïncidant avec le nombre de jours contenus dans 10 mois lunaires sidéraux, c'est-à-dire $273^{1/3}$ ($10 \times 27^{1/3}$ jours). En rapportant ce nombre sur les trois années solaires, on obtient un total de 36 mois solaires et 40 mois lunaires sidéraux. Le

⁶²³ *Ibidem*, p. 272.

« Tres años con 36 meses de sea 30 o 31 días en la proporción de 7:5 nos llevaría al total de :

$3 \times [(7 \times 30) + (5 \times 31)] = 1095$ días.

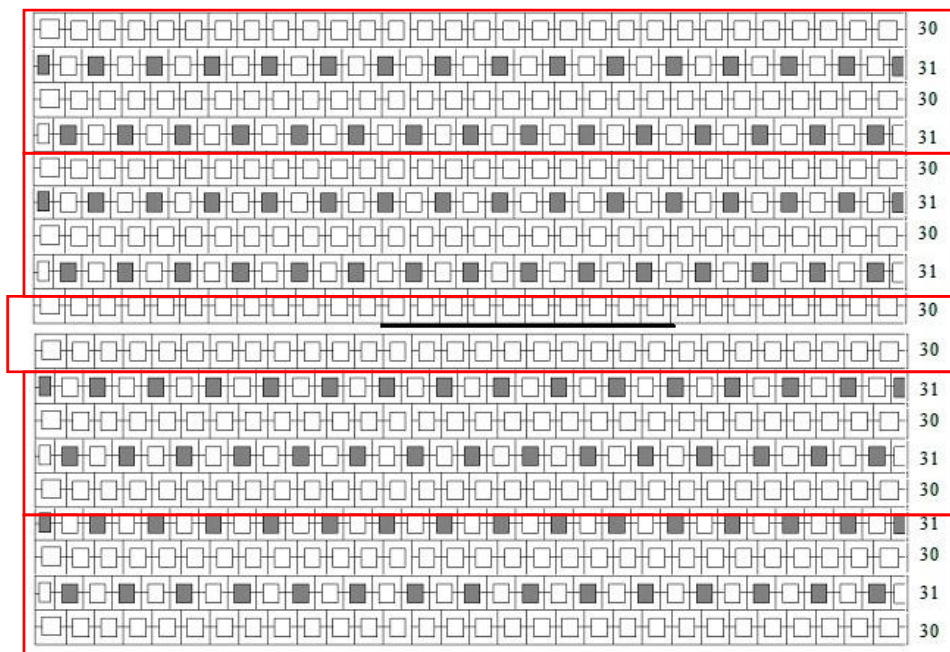
Si contamos cuatro período de nueve meses cada uno ($4 \times 9 = 36$) en la proporción de 5:4 el total es :

$4 \times [(5 \times 30) + (4 \times 31)] = 1096$ días ».

⁶²⁴ « Llegando a este resultado, podríamos preguntarnos si por razón de este tipo de computo los expertos también hubiesen escogido de dividir los meses de 30 días en diez unidades de tres días y los meses de 31 días, además, en cinco unidades de seis días y una de siete días ». *Ibidem*, p. 272.

unku inclurait donc selon lui deux calendriers, solaire et lunaire. Il ne propose cependant aucun détail sur la façon dont le calendrier lunaire est précisément exprimé dans le *unku* et n'explique pas pourquoi, alors qu'une année lunaire sidérale compte 12 mois et 328 jours, le présent textile affiche 10 mois par moitié ou 40 mois pour les 3 années solaires.

Enfin, en observant la présence de deux lignes successives de 30 vignettes au centre du *unku* (les lignes qui se distribuent de part et d'autre de l'ouverture pour la tête), Tom Zuidema propose de partager la structure iconographique d'un *unku* complet (les 18 lignes) en 4 périodes de 4 mois chacune (c'est-à-dire 2 mois de 30 jours et 2 mois de 31 jours) complétée par une période de 2 mois de 30 jours.



La division en 4 périodes de 4 mois et 1 période de 2 mois sur le unku décrit par Tom Zuidema.

Il met en relation cette division du *unku* à la fois avec l'usage, dans la société inca, de 4 saisons de 3 mois, et le calendrier cérémoniel de Cuzco, qui organisait les rites selon 3 périodes de 4 mois, sans toutefois apporter plus de détails⁶²⁵. Nous avons cependant quelques difficultés à entrevoir le rapport entre le partage de la structure iconographique du textile en cinq périodes et la célébration des rites à Cuzco ou la répartition de l'année inca en 4 périodes de 3 mois ou 3 périodes de 4 mois.

⁶²⁵ « El uncu entero distingue también ocho meses dobles de 61 días con un mes doble de 60 días (=1096), o, lo que viene a lo mismo, cuatro períodos de cuatro meses cada uno y un mes doble de 60 días. El calendario Inca del Cuzco, al lado de contar con cuatro temporadas de tres meses cada una, además organizó ciertos ritos estatales por medio de tres períodos de cuatro meses cada uno ». *Ibidem*, p. 272.

L'hypothèse initiale de l'auteur considérant le textile comme un calendrier solaire est plutôt pertinente : les lignes de la structure iconographique du textile peuvent effectivement être associées à des mois et les vignettes à des jours, la théorie étant consolidée par les calculs mettant en évidence une probable correspondance entre le nombre de jours de trois années solaires et le total de vignettes sur deux *unku*. Nous restons toutefois peu convaincue par les autres hypothèses, d'autant que le problème dans le partage des semaines dans les mois de 31 jours, la non correspondance entre les deux formes de périodisation de l'année et la division de la structure iconographique et l'absence de détails proposent une argumentation discutable de ce fait.

Le second textile à être étudié et présenté par Tom Zuidema est un châle conservé au Museum of Fine Arts de Boston. Nous ne sommes pas parvenue à identifier la pièce dans le catalogue en ligne proposé par le musée, malgré le numéro d'inventaire renseigné par l'auteur⁶²⁶. Le textile se compose de trois zones iconographiques principales, dont les vignettes suivent une distribution en alternance sur un arrière-fond uni (schéma de distribution A4) : la zone supérieure présente 6 lignes de 27 vignettes, la zone inférieure comprend un total de 7 lignes (4 lignes de 28 vignettes alternant avec 3 lignes de 27 vignettes), la zone centrale est occupée par 2 lignes de 19 félins, orientés dans des sens opposés, qui encadrent 5 lignes de motifs (3 lignes de 19 motifs et 2 lignes de 20 motifs). Ces trois zones sont bordées, sur les parties supérieure et inférieure, par deux lignes de 27 vignettes chacune. Nous proposons ci-dessous une version simplifiée du textile à partir des descriptions et du schéma présenté par Tom Zuidema.

⁶²⁶ Tom Zuidema propose en réalité deux références pour ce textile : n°288 ("Tejidos Chuquibamba, una tradición de registro administrativo en tiempo Inca", *op. cit.*, p. 275) et n°62.11.80 ("Chuquibamba textiles and their interacting systems of notation. The case of multiple exact calendars", *op.cit.*, p. 254). Aucune des deux n'est référencée dans la base de données du catalogue en ligne du Museum of Fine Arts de Boston.

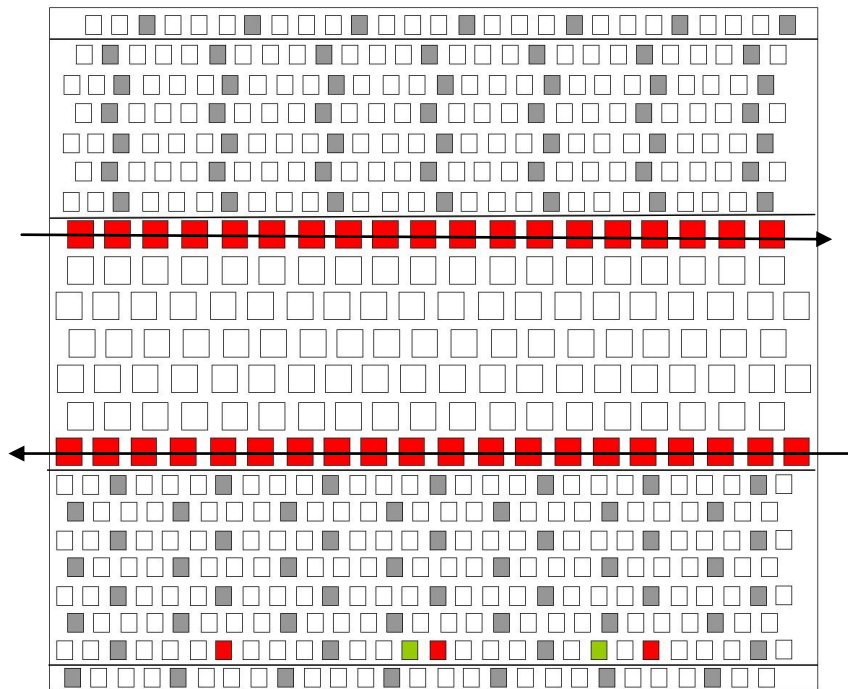


Schéma simplifié du châle présenté par l'auteur. Les cellules grisées correspondent aux motifs d'étoiles, les cellules rouges aux félins, les vertes à des grenouilles. Les flèches indiquent l'orientation des félins.
(2009, *op. cit.*, p. 275; 2011, *op. cit.*, p. 255).

L'auteur propose d'analyser le textile non pas dans sa globalité comme pour le *unku* précédent, mais en distinguant la zone centrale et les deux zones iconographiques qui l'encadrent (zones supérieure et inférieure). Les deux parties correspondraient selon lui à un calendrier lunaire sidéral.

La première, la zone centrale, doit être associée selon lui à 5 mois lunaires sidéraux. Les 2 lignes de vignettes de 19 félins encadrant 3 lignes de 19 vignettes et 2 lignes de 20 vignettes rassemblent un total de 135 vignettes $((2 \times 19) + (3 \times 19) + (2 \times 20) = 135)$, chiffre qui correspondrait selon l'auteur au nombre de jours contenus dans 5 mois lunaires sidéraux $(27 \text{ jours} \times 5 = 135)$. Tom Zuidema ne poursuit pas plus loin sa démonstration, et ne commente pas pourquoi l'année aurait été réduite à 5 mois. Il souligne simplement que la zone centrale ne présentant pas d'étoiles, il semble qu'il n'y ait pas eu de division en semaines.

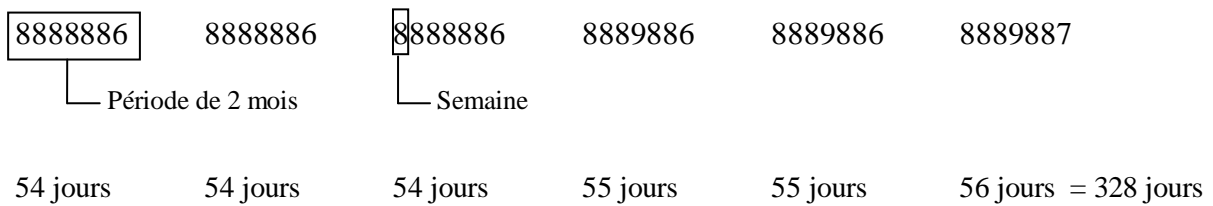
L'analyse de la seconde partie, c'est-à-dire celle des zones supérieure et inférieure, est nettement plus complexe. Il explique comment la distribution des étoiles et des motifs de ces lignes correspond à l'expression du nombre de semaines appartenant à une année lunaire sidérale. Nous essayerons d'être le plus claire possible et de retranscrire les différentes opérations de sa théorie en nous appuyant sur un schéma, là où l'auteur s'en est dispensé.

Tout d'abord, Tom Zuidema étudie les lignes des zones supérieure et inférieure comme formant partie d'une continuité sans interruption, c'est-à-dire en faisant abstraction de la zone centrale qui les sépare. Il ne justifie pourtant pas la raison de cette opération. Quoi qu'il en soit, il faut donc considérer dans son exposé les 6 lignes de la zone supérieure et les 7 lignes de la zone inférieure comme une succession de 13 lignes continues. Ensuite, il soustrait de ces 13 lignes la dernière, qui présente une structure iconographique tout à fait différente des 12 autres lignes, présentant à la fois des étoiles, des félins et des grenouilles.

Il débute son analyse en observant pour ces douze lignes un total de 327 vignettes, qu'il associe à une année lunaire sidérale (bien qu'il admette que l'année compte en réalité 328 jours) et poursuit en expliquant comment l'alternance des étoiles et des motifs de ces 12 lignes forment des groupes de vignettes qui expriment des semaines. Chaque semaine correspond selon lui à un groupe composé de 2 étoiles et des vignettes qui les suivent; pour pouvoir « lire » correctement la succession de semaines au fil des douze lignes, il faut prendre en considération l'orientation des félins qui encadrent la zone centrale : les lignes de la zone supérieure se lisent de gauche à droite, comme sont orientés les félins placés en haut de la zone centrale, tandis que les lignes de la zone inférieure doivent être lues de droite à gauche, comme l'indiquent les félins situés en bas de la zone centrale. Il ajoute que chaque retour à la ligne s'effectue « tal como se lee un libro [...] si se puede cortar una palabra después de una sílaba y seguir la palabra en la siguiente línea, el tejido opera en manera similar de un diseño o estrella a otro »⁶²⁷. Après la lecture des 12 lignes, on obtient un total de 42 semaines irrégulières de 6, 8 ou 9 jours, correspondant au nombre de vignettes incluses dans chaque groupe. Tom Zuidema ne s'arrête pas là, et entrevoit dans la répartition de ces semaines une correspondance avec le calendrier utilisé par les Incas : alors que dans le *Tahuantinsuyu* un mois comptait 3 semaines - il ne précise pas le calendrier auquel il se réfère-, le textile étudié ici propose une répartition de 7 semaines pour une période de 2 mois. Il faudrait donc voir ici 6 groupes de 7 semaines, correspondant à la succession de 6 périodes de 2 mois incluant 7 semaines, soit une année sidérale de 328 jours. L'auteur présente la répartition des 7 semaines en 6 périodes de 2 mois du textile de la manière suivante⁶²⁸ :

⁶²⁷ *Ibidem*, p. 277.

⁶²⁸ "Tejidos Chuquibamba, una tradición de registro administrativo en tiempo Inca", *op. cit.*, note 12 p. 278.



Nous nous permettons cependant de revenir sur le nombre de jours contenu dans la dernière semaine de la dernière période de deux mois : alors que l'auteur indique qu'elle contient 7 jours, soit 7 vignettes sur le textile, nous n'en observons que 5 (en rouge sur le schéma). Cette différence mérite d'être relevée puisqu'elle remet en question le nombre total de jours censés être contenus dans l'année lunaire sidérale; si la dernière semaine ne contient que 5 jours (5 vignettes), l'année comptabilise 326 jours au lieu de 328, et ne correspond donc pas à une année sidérale.

Le schéma suivant illustre l'emplacement des semaines et la quantité de jours dans chacune d'elle. Les rectangles oranges représentent les semaines de 8 jours, les rectangles verts les semaines de 6 jours, les rectangles bleus les semaines de 9 jours. Le rectangle rouge correspond à une semaine de 5 jours, que Zuidema considère pourtant comme comportant 7 jours. Les flèches indiquent le sens de lecture et les chiffres à droite le n° des lignes.

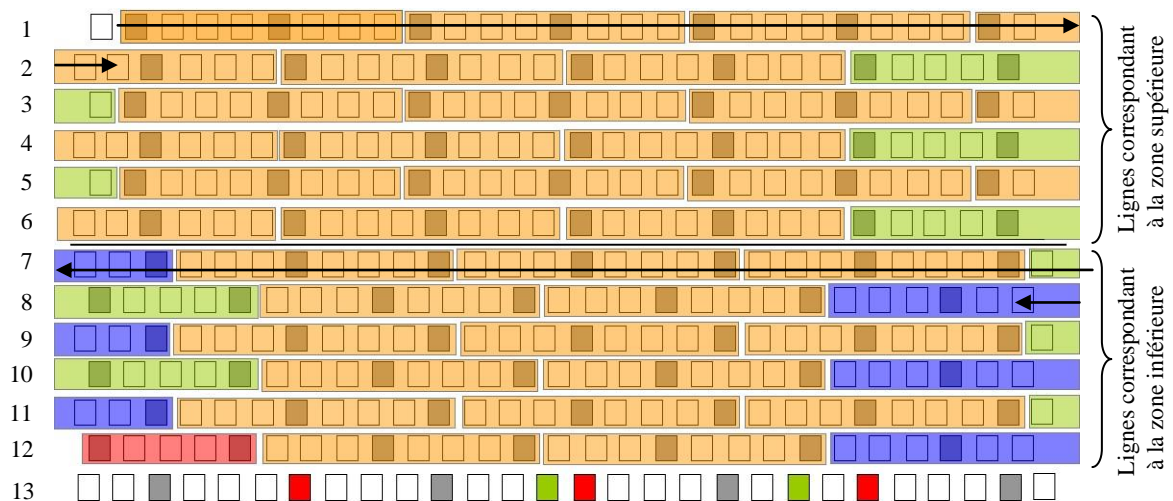


Schéma de l'emplacement des semaines dans les 12 lignes des zones supérieure et inférieure selon la théorie de Tom Zuidema.

Enfin, concernant la dernière ligne que l'auteur a jusque là exclue (celle qui appartient pourtant à la zone iconographique inférieure mais qui présente à la fois des étoiles, des félins et des grenouilles), il considère qu'il s'agit d'un 13^{ème} mois qui vient prendre la place de la première ligne : présentant des étoiles occupant la même position que celles de la première ligne, la treizième ligne vient clore le calendrier avec le même mois par lequel elle l'a commencé. Il termine en indiquant que cette treizième ligne, qui contient 28 vignettes au lieu des 27 de la première, permet de parvenir à un total de 328 vignettes (ou 328 jours) alors que jusque là les douze premières lignes formaient un ensemble de 327 vignettes et ne correspondaient donc pas exactement à une année lunaire sidérale.

L'hypothèse de Tom Zuidema selon laquelle la structure iconographique de ce châle pourrait correspondre à un calendrier lunaire sidéral est selon nous théoriquement recevable si l'on s'en tient à ses complexes démonstrations et ses calculs. Cependant, la méthodologie employée pour parvenir à la fois à une division calendaire en 42 semaines et un total de 328 jours correspondant à l'année lunaire sidérale nous semble assez « acrobatique ». Le regroupement des deux zones visuellement indépendantes (ne présentant pas, de plus, le même nombre de lignes) et l'exclusion puis la réinsertion de la treizième ligne illustrent selon nous une singulière démarche analytique qui n'est pas des plus convaincantes et ne favorise pas la compréhension de la démonstration. D'autre part, Tom Zuidema ne commente pas la relation entre les 5 mois sidéraux de la zone centrale et les 12 ou 13 mois des zones supérieure et inférieure censées composer l'année lunaire sidérale.

L'auteur met en évidence l'usage simultané de trois calendriers dans un troisième textile⁶²⁹ qui, tout comme la pièce précédente, est un châle présentant trois zones iconographiques différentes. Chacune de ces zones correspond selon lui à un système calendaire précis : la zone supérieure, composée de 8 lignes de 29 ou 30 vignettes, comporte un total de 236 vignettes et doit être associée à un calendrier lunaire synodique; la zone centrale, qui regroupe 135 vignettes partagées en 5 lignes de 27 vignettes, correspondrait à un calendrier lunaire sidéral; la zone inférieure, composée de 8 lignes de 30 ou 31 vignettes, totalise 244 vignettes et doit s'apparenter à un calendrier solaire. Le nombre de vignettes dans les lignes de chaque zone iconographique constitue les éléments à partir desquels l'auteur parvient à identifier le type de calendrier. Tom Zuidema n'apporte cependant aucune indication au sujet des lignes qui encadrent chaque zone iconographique, qui présentent

⁶²⁹ Museum of Art of Okayama, Japon. N° d'inventaire non communiqué. Tom Zuidema, *ibidem*, p. 265.

respectivement 33, 35, 37 et 36 lignes (matérialisées en gris sur notre schéma). Il ne commente pas non plus le total de vignettes présentes dans les trois zones (615), ni le nombre global de vignettes présentes sur l'ensemble du textile (756) et leur éventuel rapport avec le nombre de jours dans une ou plusieurs années. Concernant le lien entre les trois zones, il indique simplement -sans apporter plus d'explications- que les tisserands ont dû avoir en tête le chiffre de 240 (correspondant à la moyenne entre 236 et 244, nombre de vignettes des zones iconographiques supérieure et inférieure), auquel ils ont dû ajouter un mois -30 jours, donc 30 vignettes- pour parvenir au résultat de 270, correspondant à 2×135 . D'autre part, l'auteur ne fait pas de commentaire sur les vignettes « vierges », c'est-à-dire sans motif (matérialisées par une croix dans notre schéma), qui sont présentes à la fois dans les zones supérieure et inférieure ainsi que sur la ligne qui borde la partie supérieure du textile. Ce sont 17 vignettes vierges qui ne sont pas comptabilisées par l'auteur et qui s'ajoutent donc au total de vignettes; elles modifient par conséquent le nombre de vignettes de chaque ligne où elles sont présentes et l'ensemble des calculs de Tom Zuidema.

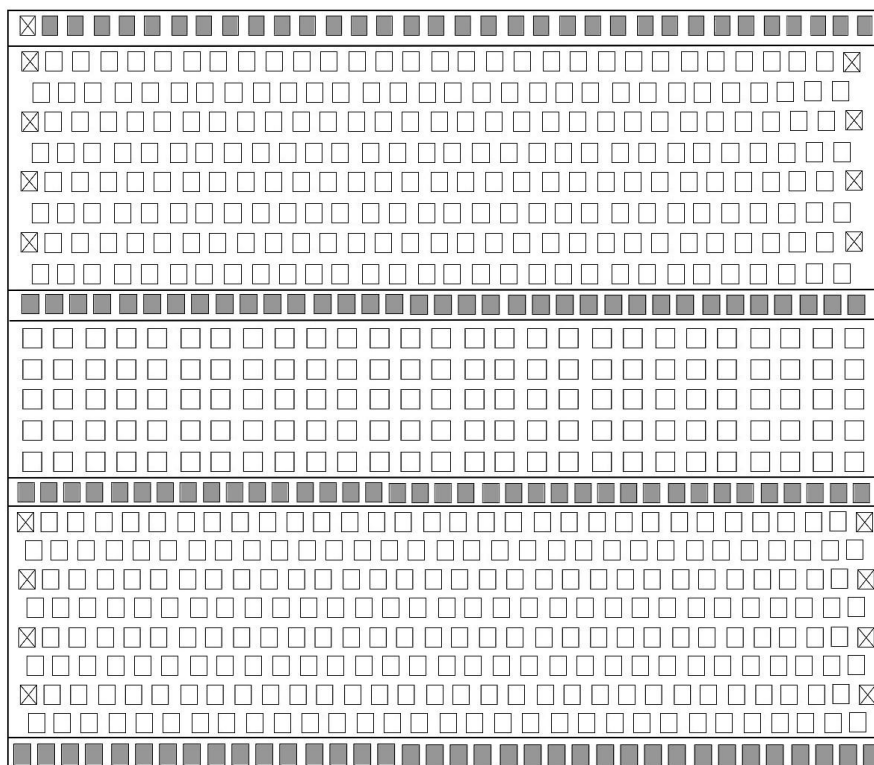


Schéma simplifié du châle conservé au Museum of Art of Okayama. *Ibidem*, p. 265.

L'auteur explique par ailleurs, grâce à l'analyse de deux autres textiles⁶³⁰, que la structure iconographique de certaines pièces Chuquibamba devait également avoir d'une fonction symbolique. La récurrence du chiffre 41 dans le châle et le pagne qu'il étudie rappelle selon lui à la fois le système de *ceque* à partir duquel la population de la capitale du *Tahuantinsuyu* occupait l'espace (le système de *ceque* regroupait initialement 42 lignes mais dont les deux derniers étaient considérés comme formant un seul et unique *ceque*, ramenant donc le total à 41) et l'organisation politique de Cuzco (les 40 groupes d'Incas de privilège et la famille royale). Selon Tom Zuidema, il est probable que la région de Chuquibamba ait disposé d'un système semblable pour administrer politiquement et géographiquement sa population. Ainsi, « [...] el modelo de 41, por medio de transformaciones, fue bien capaz de mantener contacto entre distinto conceptos de organización política »⁶³¹, et les textiles Chuquibamba auraient reflété les structures sociales, rituelles et politiques. Il poursuit son hypothèse en commentant les motifs de félin et de batracien du second textile (le châle du Museum of Fine Arts de Boston) : incarnant des concepts fondamentaux dans la pensée andine, ils devaient faire référence, selon lui, à des pratiques rituelles. Considérant l'importance de ces animaux dans la croyance andine préhispanique, et notamment dans des rites cuzquéniens de l'époque inca (il suppose que les rites de Cuzco devaient être semblables aux pratiques de la région de Chuquibamba), il pense que ces motifs sont associés à certaines cérémonies célébrées lors des périodes de transition (initiation des jeunes hommes d'ascendance noble, arrivée de la saison des pluies après la période sèche⁶³²). Il suggère donc que les tissus Chuquibamba présentant ce type d'iconographie aient été des vêtements cérémoniels portés lors de ce genre de rituels, célébrés à des moments précis du calendrier.

⁶³⁰ Châle publié dans le catalogue de Edward Merrin Gallery, *Woven masterpieces : Textiles of Ancient Peru*, Esther Merrin and Lina Schildkraut eds, New York, 1985, p. 9.

Pagne publié par Mary Frame, "Chuquibamba : A Highland Textile Style", *op. cit.*, fig. 26.

⁶³¹ Tom Zuidema, "Tejidos Chuquibamba, una tradición de registro administrativo en tiempo Inca", *op. cit.*, p. 285.

⁶³² Concernant les félins, il évoque la cérémonie d'initiation des jeunes hommes de lignée royale, célébrée au moment du solstice de décembre, lors de laquelle les prêtres revêtaient des peaux et des masques de puma. Quant aux batraciens, il se réfère à la fois à une tradition andine contemporaine et à un rite inca : il existe dans la région de Cuzco une croyance selon laquelle les cochons d'inde (qui sont élevés pour être mangés) qui ne seraient pas tués avant la mi-août se transformeraient en crapauds, avec l'arrivée des premières pluies; à l'époque inca, des centaines de cochons d'inde étaient sacrifiés à la même période de l'année, lors d'une grande cérémonie présidée par l'Inca, pour demander aux dieux de veiller sur les semences et de garantir une bonne récolte. Tom Zuidema, "Chuquibamba textiles and their interacting systems of notation. The case of multiple exact calendars", *op. cit.*, pp. 261-262.

En conclusion, l'iconographie des textiles Chuquibamba n'aurait donc pas eu une unique fonction esthétique et semble avoir été associée, si l'on suit les hypothèses de Tom Zuidema, aussi bien à des systèmes calendaires solaire et lunaire qu'à différents modèles d'organisation politique, sociale et rituelle semblables à ceux utilisés à Cuzco et dans sa vallée. Si l'on considère la correspondance de certains chiffres issus de la composition iconographique de ces textiles (nombre de motifs, de lignes, de vignettes) avec ceux émanant des différentes manières de composer les calendriers, la probable relation entre la structure iconographique et les systèmes calendaires nous semble tout à fait pertinente. A l'inverse, il nous semble peu probable que l'iconographie de ces textiles ait transcrit des données sociales et rituelles qui émaneraient d'un système d'organisation similaire à celui utilisé par la culture inca. Si l'auteur revient sur ses propos dans sa publication de 2011 et qu'il n'associe plus ces textiles directement à un usage inca -ce qui reste pourtant tout à fait envisageable, au vu de l'importance des textiles dans la société inca⁶³³-, il continue à penser que la population Chuquibamba utilisait un système d'organisation sociale, politique et rituelle semblable à celui de Cuzco. Il argumente son hypothèse à partir des descriptions apportées par Ulloa dans lesquelles il décrit la région Collagua et ses habitants au début de l'époque coloniale (à la fin du XVI^{ème} siècle). Pour Tom Zuidema, le fait que la province ait été divisée politiquement et géographiquement en deux parties (Yanquecollagua et Larecollagua, matérialisant le découpage social du groupe Collagua fondé sur les relations hiérarchiques et les origines familiales), démontre que le système de distribution de la population de Chuquibamba était le même que celui utilisé à Cuzco. Mais il faut cependant garder à l'esprit que la région du Colca a été intégrée à l'empire inca et qu'elle a par conséquent adopté certains de ses modèles culturels et esthétiques, comme l'illustrent l'architecture et les productions artisanales. Ce système de division spatiale peut également avoir été apporté par les Incas à l'Horizon Tardif, lors de l'annexion de la côte sud au *Tahuantinsuyu*; dans ce cas, il s'agirait d'un système importé tardivement de Cuzco, et la période de son utilisation ne correspondrait pas à l'époque de production des textiles qui nous intéresse.

⁶³³ On peut penser que la population Chuquibamba, après avoir été annexée par les Incas, ait dû envoyer des textiles à la capitale du *Tahuantinsuyu*. Il est possible que Cuzco, considérant le talent des tisserands de Chuquibamba et la beauté de leurs tissus, les ait choisis pour confectionner une partie des tissus utilisés dans la capitale (présents aux dignitaires, vêtements cérémoniels -d'où les systèmes calendaires). Cependant, aucune donnée archéologique n'a pu à ce jour mettre en évidence la présence de textiles de style Chuquibamba dans la région de Cuzco.

L'auteur indiquait dans son article de 2009 : « Sugiero que los tejidos del estilo Chuquibamba fueran de gran interés al gobierno Inca y que en ello, al lado de quipus y tocapus, tuvieran un importante uso administrativo ». Tom Zuidema, "Tejidos Chuquibamba, una tradición de registro administrativo en tiempo Inca", *op. cit.*, p. 267.

Comme l'a indiqué César Sondereguer, le concept « d'œuvre d'art » n'existait pas dans les Andes préhispaniques, et plus largement dans l'Amérique précolombienne. « La obra visual amerindia » appartenait au domaine de la croyance, du culte : elle constituait un support dans lequel se manifestaient les idées dogmatiques transformées en pensées visuelles⁶³⁴. Il faut donc fondamentalement considérer l'iconographie des textiles Chuquibamba comme une matérialisation de la pensée sacrée et voir dans ses images l'essence des concepts idéologiques, ontologiques et métaphysiques. La priorité de l'iconographie n'était donc pas l'esthétisme, mais l'efficacité à transcrire les référents conceptuels contenus dans les motifs (les images-concepts) et la structure qui les organisait (les différents niveaux). Les textiles Chuquibamba véhiculent ainsi les concepts fondamentaux de la dialectique andine : les axes essentiels de l'organisation du monde (dualité et tripartition, opposition et complémentarité, ordre et équilibre) et les principes sacrés de la croyance andine (la puissance fécondante et la force fertilisatrice, l'origine primordiale, le cycle naissance-mort-renaissance). Considérant cela, il est possible que ces tissus, ou plutôt ces vêtements, aient joué un rôle important dans la célébration des rites et dans la vie religieuse; on peut effectivement penser que les personnes qui revêtaient ces étoffes appartenaient à une classe sociale entretenant une profonde relation avec le dogme, tels que les responsables du culte (prêtres ou prêtresses), les gardiens des lieux sacrés, les serviteurs des divinités ou encore les souverains d'ascendance sacrée. Mais au-delà de l'iconographie, le textile -c'est-à-dire le support- a également dû jouer un rôle important dans l'efficacité de la transmission des concepts sacrés. Le tissage symbolisait certainement l'essence même de la dialectique andine : en réunissant les opposés (la chaîne et la trame) et en reflétant le cycle de la croissance (filage, ourdissage, tissage), il matérialisait déjà les principes fondamentaux, c'est à dire la dualité et la genèse de la vie. Ainsi, en réunissant la performance du support et la performance des images, le tissu constituait un matériel sacré d'une grande efficacité dans l'expression des principes fondamentaux de la croyance andine.

L'étude de ces textiles apporte par ailleurs des informations précieuses sur l'histoire de la culture Chuquibamba. Ces tissus constituent un matériau documentaire fondamental pour reconstruire le passé de la région sud du Pérou et pour comprendre la vie que menaient les hommes qui y vivaient. Les travaux de Sophie Desrosiers et de Mary Frame concernant l'orientation de la chaîne dans les vêtements féminins et masculins laissent penser que la

⁶³⁴ César Sondereguer, *Manual de Iconografía precolombina y su análisis morfológico, Cronología - Estética : Mesoamérica, Centroamérica, Sudamérica, 1300 a.C - 1532 d.C*, Buenos Aires, Alfagrama Ediciones, 2003, p. 71.

culture Chuquibamba, en utilisant la même opposition horizontale/verticale que les textiles de la région de l'Altiplano -et donc en abandonnant une partie des traditions textiles de la côte sud-, a probablement connu une influence de la part de cultures originaires de ces terres. On peut alors supposer que la population de Chuquibamba entretenait des contacts particuliers avec des communautés installées sur des terres altiplaniques ou bien des sociétés originaires de cette région mais établies près de leur territoire. D'autre part, la forme des textiles, l'orientation de la chaîne et de l'iconographie, en participant à la différenciation des pièces féminines et masculines, suggèrent que la distinction du genre était importante dans la société Chuquibamba. Il faut probablement y voir, ici aussi, l'expression de la dualité, matérialisée par l'opposition des deux représentants fondamentaux du principe vital : la femme et l'homme, c'est-à-dire la fécondité et la fertilité.

Enfin, si l'iconographie des textiles Chuquibamba doit effectivement être associée à des systèmes de division du temps, tel que le présente l'anthropologue néerlandais, cela signifie que la culture Chuquibamba avait atteint un niveau élevé de connaissances, et était déjà parvenue, avant les Incas, à comprendre les cycles des astres. Mais si elle maîtrisait le calcul du temps et utilisait de complexes calendriers, il n'est pas sûr qu'elle soit l'auteur de ces systèmes de division du temps. Les calendriers solaires et lunaires, en usage à l'Intermédiaire Tardif ou à l'Horizon Tardif, tenaient probablement leur origine dans des systèmes construits et utilisés depuis des temps anciens, qui se seraient diffusés dans les Andes préhispaniques jusqu'à la période tardive; la culture Chuquibamba aurait donc hérité de ces systèmes calendaires, ne faisant que les perfectionner et les adapter à ses besoins. Les calendriers ont pu faire partie, aux côtés des savoirs techniques, de l'iconographie, de la cosmovision ou des traditions rituelles, du « bagage » culturel commun que les hommes des Andes se sont transmis au fil des siècles, appartenant à la profonde dialectique andine.

Conclusion

Au terme de cette réflexion, il apparaît que le corpus de tissus étudié ici conserve bien plus que des informations sur les caractéristiques iconographiques et techniques des textiles de style Chuquibamba. Son analyse et son interprétation révèlent diverses données qui, croisées, pourront peut être compléter les connaissances actuelles et proposer un éclairage nouveau sur l'identité de la culture Chuquibamba et l'histoire de la côte sud. Profondément inscrite dans les perspectives des « nouvelles disciplines historiques », cette étude permettra peut-être d'envisager l'histoire préhispanique du littoral sud du Pérou, et plus précisément de la société Chuquibamba, sous un autre point de vue que celui habituellement proposé par les historiens et les archéologues.

Comme n'ont cessé de le revendiquer les nouveaux historiens des *Annales*, « faire de l'Histoire » ne consiste pas uniquement à reconstruire une chronologie à partir des étapes importantes et des grands acteurs d'une société. Il faut fondamentalement considérer le rôle des petits groupes sociaux et les micro événements, parce qu'ils participent tout autant à l'Histoire globale de la société. Ainsi, reconstruire l'Histoire préhispanique du Pérou, ce n'est pas uniquement s'intéresser aux grands empires qui ont occupé un large territoire des Andes et dominé une longue période du passé, c'est aussi étudier les cultures régionales qui, bien qu'elles appartiennent à une Histoire locale, ont également contribué, à des niveaux moins perceptibles, au long développement culturel des Andes. Les nouvelles données concernant la culture Chuquibamba permettraient donc non seulement de mieux percevoir l'Histoire de cette société mais aussi plus globalement celle des Andes Sud. Grâce aux variations iconographiques, il est possible d'émettre des hypothèses sur d'éventuelles fusions ou interactions stylistiques qui illustreraient des contacts entre la culture Chuquibamba et d'autres sociétés qui, également établies sur la côte, ne partageaient cependant pas le même territoire (Chiribaya, Ica). Ces interférences stylistiques constitueraient des témoignages des réseaux d'échange ou des schémas de contrôle vertical -l'exploitation des ressources de différentes niches écologiques- existant dans les Andes sud. En d'autres termes, c'est l'Histoire de la côte sud qui serait exprimée dans les différentes formes iconographiques de ces textiles, qui

permettent par ailleurs de réaffirmer la place de la culture Chuquibamba dans le panorama historique des Andes préhispaniques.

Cette étude confirme par ailleurs qu'il est possible, pour les sociétés n'ayant pas laissé de traces écrites, de reconstruire une histoire qui ne soit pas uniquement chronologique et « matérielle ». Les artefacts sont des expressions tangibles de la vie des sociétés du passé et constituent de précieux témoignages qui nous permettent de mieux comprendre la façon dont vivaient ces hommes : les techniques, les caractéristiques stylistiques, le répertoire iconographie, la fonction de ces objets apportent de nombreuses données au sujet des connaissances, de l'organisation sociale, de la croyance ou des habitudes de vie des habitants de ces sociétés. L'analyse des vestiges du passé ne doit donc pas uniquement être pensée en termes de dates, de séquences chronologiques et d'espaces géographiques, et doit s'interroger en permanence sur l'histoire de ces objets, comme le soutient la Nouvelle Archéologie, pour pouvoir proposer une interprétation de leur fonction, de leur fabrication, leur usage. C'est effectivement en « repensant » les artefacts -c'est-à-dire en les replaçant dans leur contexte culturel, social, religieux, économique- que l'on parvient non seulement à mieux comprendre leur utilisation mais aussi que l'on obtient de nouvelles données sur la société qui les a produits et utilisés.

Ainsi, l'étude de l'iconographie des textiles Chuquibamba nous permet-elle d'entrevoir l'identité culturelle de cette société et plus particulièrement les connaissances qu'elle avait développées. La complexité de l'iconographie et la qualité des tissus Chuquibamba témoignent d'une grande maîtrise de l'artisanat textile. Il ne s'agit pas uniquement de l'utilisation de techniques complexes (le *tapiz* et l'insertion de trames supplémentaires) mais plutôt de cette capacité -virtuosité- à jouer avec les fils pour composer un décor extrêmement élaboré où tout est calibré, rythmé, ordonné selon des schémas réfléchis au préalable. Cette iconographie ne se compose pas uniquement d'un fond et d'une forme, mais d'une superposition de fonds et de formes qui répondent à des modèles rigides qui ne laissent pas de place pour « l'à peu près » ni pour l'improvisation. Le tisserand -ou la tisserande- devait fondamentalement avoir mémorisé et connaître parfaitement tous les modèles et les variations de cette iconographie et savait exactement quelle forme prendrait l'étoffe qu'il allait tisser avant même de se mettre à l'ouvrage. La réalisation d'un de ces tissus devait demander à la fois une extrême dextérité, au vu des minuscules motifs tissés, et une réflexion arithmétique permanente : l'ourdissage et le tissage répondaient à une série de calculs puisque le résultat final dépendait du placement précis de chaque fil dans le réseau formé par la chaîne et la

trame. Pour créer un motif, il fallait connaître précisément quel groupe de fils de chaîne devait être levé et abaissé pour l'insertion de la navette, et également compter le nombre de passage de la trame. C'était donc toute une série de calculs et de mémorisation que l'artisan devait maîtriser pour réaliser une étoffe, les opérations se compliquant au gré de la complexité de l'iconographie. L'art du tissage était donc également un art du comptage, les auteurs des textiles Chuquibamba devaient exceller dans le domaine des mathématiques. Ils faisaient peut-être partie d'une classe spéciale de tisserands, d'une élite artisanale -tels que l'ont été certains tisserands de l'empire du *Tahuantinsuyu*- détentrice des secrets d'un art qui se destinait à une autre élite. On peut effectivement imaginer que, comme dans la société inca, les textiles Chuquibamba richement ornements étaient également considérés comme des biens de prestige, et que les plus ouvragés, les plus raffinés, étaient destinés à l'élite. Si l'on considère par ailleurs les hypothèses de Tom Zuidema concernant la fonction des textiles Chuquibamba, c'est-à-dire des expressions de systèmes calendaires, il faut là aussi envisager la société Chuquibamba comme une culture ayant atteint un niveau élevé de connaissances mathématiques. L'usage de différentes formes de calendriers -lunaires, solaires- signifierait qu'elle était capable de prévoir le mouvement des astres et qu'elle était parvenue à maîtriser des calculs astronomiques et mathématiques d'une grande complexité.

D'autre part, la régularité de la structure iconographique laisse transparaître une logique, un système de pensée, extrêmement rigide et organisé. L'équilibre visuel, les rythmes des répétitions et les nombreux niveaux iconographiques évoquent un besoin absolu de contrôle. Cette recherche de l'ordre et de la hiérarchisation nous rappelle à la fois l'iconographie des textiles incas et la façon dont était organisée la société cuzquéenne : rien, dans l'empire inca, n'était laissé au hasard, tout était prévu, organisé et consigné; les *tocapu* qui recouvrent les *unku* sont d'ailleurs à l'image de cette hyper structuration, et se répartissent sur la surface du tissu selon un échiquier strict. Ainsi, la composition de l'iconographie de ces textiles constituerait également une sorte de « porte d'entrée » dans la logique de la société Chuquibamba, les images et leur structuration révélant un système de pensée.

Les hypothèses sur la fonction de ces tissus -des vêtements féminins et masculins- proposées par Mary Frame ouvrent également la voie à une réflexion sur les conditions de leurs utilisations et par conséquent sur leurs utilisateurs. Considérant la richesse de l'iconographie et la finesse de la facture des textiles Chuquibamba, il est peu probable, selon nous, qu'ils aient été destinés à la classe populaire, c'est-à-dire à des membres lambda de la communauté Chuquibamba, qui devaient probablement porter, comme dans la société inca,

des étoffes simples et peu sophistiquées. Nous pensons au contraire que ces vêtements étaient plutôt réservés à des personnes socialement importantes, appartenant à l'élite : autorité dirigeante ou membres de la famille du dirigeant(e), notables, fonctionnaires ou professionnels chargés du culte (prêtres ou personnels religieux) par exemple. L'iconographie constituerait alors une précieuse indication sur les éventuels propriétaires de ces vêtements. Ne s'agissant pas, selon nos hypothèses, d'une iconographie « gratuite », c'est-à-dire d'un décor visant uniquement à orner la surface des tissus, mais bien d'un discours iconographique transcrivant les concepts fondamentaux de la pensée sacrée, il faut à notre sens profondément relier la valeur symbolique de l'iconographie à l'usage de ces vêtements. Il pourrait donc s'agir, si l'on suit cette idée, de vêtements liturgiques destinés aux professionnels du culte, ou encore de vêtements de défunts -ayant probablement occupé une place privilégiée dans la société- qui partaient rejoindre le monde divin dans lequel régnaient les puissances sacrées. Dans un cas comme dans l'autre, les vêtements ne devaient pas être considérés comme de vulgaires pièces d'habillement, mais comme des objets sacrés. Pour les prêtres et les prêtresses -puisque'il existaient des vêtements féminins- ces « uniformes » devaient symboliser les principes mêmes du dogme : les divinités et les axes fondamentaux de la croyance. Les textiles Chuquibamba ont effectivement pu constituer un résumé graphique de la pensée sacrée. Toutefois, s'ils jouaient le rôle de synthèse de tous les concepts de la croyance, ils présentent tous des discours iconographiques différents : aucun textile n'est exactement semblable à un autre. L'iconographie a pu jouer le rôle, en tant que transcription de messages différents, de « textes sacrés », c'est-à-dire de transcriptions de formules d'invocation ou de pensées votives -des prières-, qui auraient pu être suivies par des « fidèles ». Il ne s'agirait pas de véritables « phrases », puisque nous ne considérons pas que les images-concepts s'articulent entre elles, mais de chants liturgiques, d'oraisons, spécifiques à telle cérémonie ou tel rite, suivant les nécessités du moment, pour lesquels l'iconographie aurait constitué une sorte d'aide-mémoire. La relation entre le texte et le tissu paraît désormais évidente, et nous encourage d'autant plus à considérer le décor des textiles Chuquibamba comme un véritable discours iconographique dont les motifs -les signes- et les procédés artistiques -la rhétorique ou la syntaxe des images- composent un message destiné à être « lu ». Comme l'observe Roland Barthes dans la "Théorie du Texte"⁶³⁵, *texte* et *tissu* ne sont, à

⁶³⁵ « Qu'est-ce qu'un texte, pour l'opinion courante? C'est la surface phénoménale de l'œuvre littéraire; c'est le tissu des mots engagés dans l'œuvre et agencés de façon à imposer un sens stable et autant que possible unique. [...] Lié constitutivement à l'écriture (le texte, c'est ce qui est écrit), peut être même le dessin des lettres, bien qu'il reste linéaire, suggère plus que la parole, l'entrelacs d'un tissu (étymologiquement « texte » veut dire « tissu

l'origine (latine), qu'un seul mot. *Textus* dérive du verbe *texere* qui, au sens propre, signifie « tisser », mais qui a donné un sens figuré : celui de l'enchaînement d'un récit, et donc la trame d'un texte. Le glissement du textile au texte est donc tentant, tout comme le parallèle entre les réseaux de lettres -qui forment le texte- aux réseaux de fils -qui composent le textile.

Nous pouvons également penser, comme l'ont suggéré Mario Sandrón et Laura Laurencich Minelli au sujet des *tocapu* incas, que la signification sacrée de l'iconographie de ces textiles a permis aux propriétaires de ces vêtements d'être « connectés » aux dieux par le simple fait de porter ces étoffes. Les vêtements des officiants auraient alors servi à la dévotion du public mais auraient également participé à l'efficacité du rite, l'évolution de l'iconographie pouvant dans ce cas être également associée à des mesures calendaires, comme le suggère Tom Zuidema : célébration des solstices ou des équinoxes, dates clés dans le calendrier agraires (semences, récoltes), changement de saison, périodes de jeûne, etc.

Dans l'éventualité où ces tissus auraient appartenu à des défunts, les textiles ont ici aussi dû jouer un rôle sacré. Le mort, en abandonnant la terre des vivants, accédait au monde des entités divines; il n'était plus considéré comme un individu commun, mais devenait lui-même un être sacré. Il est probable qu'ici aussi les textiles aient joué un rôle « performatif » : en revêtant le défunt de ces étoffes renfermant des concepts sacrés, la magie des formules iconographiques participaient peut-être à la transformation de l'être en une entité divine. Le tissu, en incarnant l'essence même de la dialectique -la dualité primordiale et la création-, devait également participer à cette transmutation. Autrement dit, les vêtements Chuquibamba, en réunissant la performance du support et la performance des images, constituaient certainement un matériel sacré d'un grand pouvoir magico-religieux.

L'étude proposée par Mary Frame, et notamment ses observations concernant l'existence d'une opposition visuelle et technique entre les vêtements féminins et masculins Chuquibamba, permet également de mettre en évidence de nouvelles données à propos de l'éventuelle identité ethnique de la culture Chuquibamba. Le sens de la chaîne constituerait une des caractéristiques permettant de distinguer, dans les textiles Chuquibamba, les pièces portées par les hommes de celles portées par les femmes. Cette hypothèse constitue une information d'importance puisque le modèle d'opposition verticale/horizontale de la chaîne utilisé par les textiles Chuquibamba ne correspond pas, comme on pourrait s'y attendre, à

») [...] ». Roland Barthes, "Théorie du Texte", *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Ed. Encyclopaedia Universalis, 2001, p. 811.

celui que Sophie Desrosiers associe à la tradition textile de la côte, mais au modèle habituellement suivi par des textiles du bassin du lac Titicaca. La présence de caractéristiques techniques traditionnelles de l'altiplano dans les textiles Chuquibamba nous oblige à nous interroger sur l'origine de ces éléments : ils doivent vraisemblablement provenir d'une influence résultant d'un contact entre Chuquibamba et des populations originaires du bassin du lac Titicaca. On peut alors imaginer trois types d'influences : l'influence directe, découlant d'un contact direct avec la population de l'altiplano, l'influence indirecte, émanant d'un contact avec des populations originaires de l'altiplano mais installées sur la côte sud (Chiribaya par exemple), et l'influence interne, c'est-à-dire la présence d'un groupe originaire de l'altiplano au sein de la société Chuquibamba. Les deux dernières hypothèses nous semblent les plus probables, dans la mesure où des vestiges archéologiques attestent de la présence de colonies tiwanakenses sur la côte sud du Pérou à l'Horizon Moyen et l'Intermédiaire Tardif et que certaines variations stylistiques témoignent de probables contacts entre Chuquibamba et la population d'origine altiplanique Chiribaya. Dans le cas où ces cultures auraient véritablement entretenu des contacts qui auraient donné lieu à des influences stylistiques, il est tout à fait probable que les artisans Chuquibamba aient emprunté à la culture Chiribaya certains éléments techniques, comme l'orientation de la chaîne dans l'opposition des textiles féminins et masculins. Les documents coloniaux nous encouragent cependant à considérer la dernière hypothèse -celle de l'influence interne- : l'existence de deux groupes ethniques différents dans le Colca, les Cabanas et les Collaguas, au début de la période coloniale, démontre la présence de populations originaires de l'altiplano sur les terres occupées par la culture Chuquibamba quelques siècles auparavant. Cette cohabitation daterait de l'Horizon Moyen, et les Collaguas correspondraient à l'arrivée de colons tiwanakenses sur les terres de la côte sud. Bien qu'ayant partagé le même territoire pendant des siècles, il semblerait que ces deux groupes ethniques ne se soient pas « mélangés » ou « métissés » : comme le mentionne Ulloa, même à l'époque coloniale, les Cabanas et les Collaguas ne partageaient pas les mêmes activités (les premiers se dédiant à l'agriculture, les seconds à l'élevage), les mêmes langues (quechua et aymara), les mêmes croyances (chaque groupe respectant ses propres *huaca pacarisca*), et possédaient des centres politiques différents (Yanquecollagua et Larecollagua pour les Collaguas, et Cabanaconde pour les Cabanas). Etablis, à une époque antérieure aux Incas, sur les terres où ont été identifiés des vestiges architecturaux et des céramiques Chuquibamba, les deux groupes Cabanas et Collaguas pourraient alors être associés à la culture Chuquibamba. La question qui se pose alors est celle-ci : la culture Chuquibamba se composait-elle de deux groupes ethniques différents, regroupés au sein d'une même communauté et composant une

seule unité archéologique (Chuquibamba), ou bien faut-il voir en réalité deux noyaux culturels différents, les Cabanas et les Collaguas, ayant donné naissance à deux cultures archéologiques différentes? Steve Wernke différencie la céramique de la phase Collagua de la céramique Chuquibamba, qu'il considère comme l'expression d'un développement culturel indépendant de Chuquibamba : il faudrait distinguer la culture Chuquibamba, qui semble avoir subi les influences de la côte, comme l'indique la présence de l'étoile à huit branches, et la culture Collagua, qui serait tout à fait typique de la zone montagneuse du Colca⁶³⁶. Les Cabanas auraient donc, si l'on suit cette hypothèse, donné naissance à la culture Chuquibamba, et les Collaguas, à la culture Collagua. Alors, concernant les textiles que nous considérons jusqu'ici comme Chuquibamba, doit-on également les voir comme l'expression d'une de ces deux cultures? Autrement dit, ces textiles doivent-ils être considérés comme des productions typiques des Cabanas ou des Collaguas? La présence d'éléments techniques tout à fait caractéristiques de la région de l'altiplano dans les textiles Chuquibamba, c'est à dire précisément le modèle d'orientation de la chaîne dans la distinction des vêtements féminins et masculins, constitue un indice qui nous encourage de considérer les Collaguas comme les éventuels auteurs de ces tissus. Les activités agricoles de la population Collagua étant principalement axées sur l'élevage de camélidés, il est tout à fait envisageable que, disposant d'abondantes réserves de laines, ils aient développé une importante activité textile et qu'ils soient responsables de la production des textiles aujourd'hui considérée comme Chuquibamba.

Si les techniques de ces tissus les rapprochent des traditions textiles de l'altiplano, leur iconographie, en revanche, les associe à la tradition côtière. Les motifs ornithomorphes, l'étoile à huit branches et les batraciens appartiennent effectivement à un répertoire iconographique tout à fait caractéristique du littoral péruvien. Ces textiles ne seraient donc pas « un style typique des montagnes » comme le suggère Mary Frame⁶³⁷, ni même un style caractéristique de la côte sud comme le considère Ann Rowe (bien qu'elle refuse d'identifier la culture qui les a produit⁶³⁸), mais bel et bien un style « mixte », réunissant à la fois des éléments techniques et iconographiques de deux traditions culturelles, l'une fondamentalement ancrée dans ses origines de l'altiplano (Collaguas) et l'autre influencée par

⁶³⁶ Steve Wernke, dans la classification des céramiques Collagua qu'il propose, admet cependant que les deux styles de céramiques partagent des origines communes (la première phase Collagua I correspondant à la phase Qosqopa de la céramique Chuquibamba). Steve Wernke, *An Archaeology-History of andean community and landscape : the late prehispanic and early colonial Colca valley*, *op. cit.*, p. 76-79.

⁶³⁷ Le titre de son article de 1999 indique : "Chuquibamba : a highland textile style".

⁶³⁸ Elle décrit certains textiles Chuquibamba dans son article consacré aux tuniques de la côte sud de 1992, *op. cit.* p. 33-41.

les cultures côtières (Cabanas). Fusion de deux « identités textiles », ces tissus résumeraient alors l'histoire même de la côte sud : les épisodes de domination, les échanges interculturels et les vagues migratoires.

Les pistes à emprunter pour parvenir à reconstruire l'Histoire de la culture -ou des cultures- Chuquibamba sont donc loin d'être épuisées et des questions que soulève l'étude de ces textiles restent encore sans réponse. Les informations disponibles au sujet du lieu d'extraction des textiles de style Chuquibamba sont rares et ne font état que des sites côtiers. Nous restons donc dans l'interrogation sur la raison de l'absence de ces tissus dans les vallées d'altitude, où des céramiques Chuquibamba ont été recueillies et où les principaux vestiges architecturaux -toutes époques confondues- ont été identifiés. Bien que les conditions climatiques de cette zone géographique pourraient en partie être responsables la disparition de ces matériels organiques qui supportent mal l'humidité (même si au cœur de la vallée du Colca des tombes révèlent parfois des fragments qui ont résisté au temps), cela n'explique pas pourquoi ces textiles ont majoritairement été recueillis sur des sites du littoral, éloignés des zones d'habitation. Dans l'attente de développements futurs, nous espérons que cette étude a permis d'apercevoir certains aspects de l'histoire et de la culture de la société Chuquibamba. Les résultats de cette recherche démontrent quoi qu'il en soit que les textiles constituent un matériel informatif d'une grande valeur qui doit fondamentalement être exploité pour la reconstruction de l'histoire des sociétés andines, où la tradition textile constitue l'une des caractéristiques de leur identité.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie générale

ACOSTA, José de : *Historia Natural y Moral de las Indias, en que se tratan de las cosas notables del cielo/elementos/metales/plantas/ y animales de ellas/ y los mitos/ y ceremonias/ leyes y gobierno de los indios*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1962. [1590].

ALBORNOZ, Cristóbal de : *Fábulas y mitos de los incas*, publié par Henrique Urbano et Pierre Duviols, *Crónicas de América*, Vol. 48, Historia 16, 1989 [1585].

ALBORNOZ, Cristóbal de : *La Instrucción para descubrir todas la guacas del Piru y sus camayos y haciendas* [1580?], dans Pierre Duviols, "Un inédit de Albornoz : La Instrucción para descubrir todas la guacas del Piru y sus camayos y haciendas", *Journal de la société des Américanistes*, Année 1967, Volume 56, Numéro 1, pp. 7-39.

ALCINA FRANCH, José : *L'art précolombien*, Paris, Editions d'art Lucien Mazenot, 1978.

ALCINA FRANCH, José : *Arqueología antropológica*, Akal, Madrid, 1989.

ANDRÉ-SALVINI, Béatrice : *L'écriture cunéiforme*, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1991.

ÁNGELLES FALCÓN, Rommel, POZZI ESCOT, Denise : "Del Horizonte Medio al Horizonte Tardío en la costa sur central : el caso del valle de Asia", en *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, vol. 33, n°3, IFEA, Lima, 2004, pp. 861-886.

ANÓNIMO : "De las costumbres antiguas de los naturales del Perú", en *Crónicas de interés indígena*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Edición Gráfica Norte, 1968 [?], pp. 151-189.

ANÓNIMO : "Historia et Rudimenta Linguae Piruanorum", en Laura Laurencich Minelli, *Exsul Immeritus Blas Valera Populo Suo e, Indios, Gestuiti e spagnoli in due documenti segreti sul Peru del XVII secolo*, Biblioteca di Scienze Umane, Bologna, CLUEB, 2005, pp. 549-567.

ARISTOTE : *De l'interprétation*, Paris, Vrin, 1994.

ARRIAGA, Pablo José de : "Extirpación de la Idolatría del Piru", en *Crónicas de interés indígena*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Edición Gráfica Norte, 1968 [1621], pp. 191-278.

ASCHER, Marcia et Robert : "Numbers and relations from the ancient quipus", in *Archive for the History of Exact Sciences*, Berlin, vol. 8, n°4, 1972, pp. 288-320.

ASCHER & ASCHER : *Code of the Quipu : Databook*, University of Michigan Presse, 1978.

ASCHER, Marcia et Robert : "El quipu como lenguaje visible", en *Runakunap Kawsayninkupaq Rurasqankunaqa, La tecnología del mundo andino*, México, Universidad Autónoma de México, 1981, pp. 407-432.

ÁVILA, Francisco de : *Dioses y hombres de Huarochirí* [1598?], traducido por José María Arguedas, México, México Siglo Veintiuno, 1975.

AYALA, Felipe Guamán Poma de : *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, Lima, Fondo de cultura Económica, 1993 [1615].

BARTHES, Roland : "Rhétorique de l'image", dans *Communication*, Année 1964, Vol. 4 N° 4, pp. 40-51.

BARTHES, Roland : "Théorie du Texte", dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Ed. Encyclopaedia Universalis, 2001,

BARRENECHEA, Porras : *Los cronistas del Perú (1528-1650) y otros ensayos*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1986.

BENAVIDES, María : "Las visitas a Yanquecollaguas de los siglos XVI y XVII : organización social y tenencia de tierras", dans *Bulletin de l'IFEA*, 1989, 18, N°2, pp. 241-267.

BENNET, Wendell, BIRD, Junius : *Andean Culture History*, New York, Publication of the Anthropological Handbook Foundation, 1949.

BERDUCCY CHRISTIE, Sandra de : "El acto observador que integra los mundos sobre la dinámica en la formación de los símbolos andinos", en *XIX Reunión anual de etnología*, La Paz, MUSEF (Museo nacional de etnografía y folklore), 2006, pp. 225-232.

BERTONIO, Ludovico : *Vocabulario de la lengua aymara*, La Paz, Radio San Gabriel [1612], 1993.

BETANZOS, Juan de : "Suma y Narración de los Incas", en *Crónicas peruanas de interés indígena*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Edición Gráficas Norte, 1968 [1552], pp. 1-56.

BONTE, Pierre, IZARD : Michel, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

BOUYSSSE-CASSAGNE, Thérèse : "Les mots, les morts et l'écriture : arts de la mémoire et évangélisation dans les Andes", dans *Cahiers des Amériques Latines*, n°33, 1999, pp. 57-84.

BROKAW, Galen : "El khipu como fuente en la Nueva Corónica de Felipe Guamán Poma de Ayala", en *Actas del Coloquio Internacional Guamán Poma y Blas Valera, Tradición Andina e Historia Colonial*, Roma, 2001, pp.417-429.

CABELLO DE BALBOA, Miguel : *Histoire du Pérou*, publié par Henri Ternaux-Compans, Voyages, Relations et Mémoires originaux pour servir à l'histoire de la découverte de l'Amérique, Paris, Arthur Bertrand, 1840 [1586].

CARDONA ROSAS, Augusto : *Arqueología de Arequipa, de sus albores a los incas*, Arequipa, 2002.

CARRIÓN CACHOT, Rebeca : *El culto al agua en el antiguo Perú*, Lima, Instituto Nacional de la Cultura del Perú, 2005 [1955].

CASTRO TITU CUSI YUPANQUI INCA, Diego de : *Relación de la conquista del Perú y hechos del Inca Manco II*, Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú, Lima, 1916 [?].

CAVERO CARRASCO, Ranulfo : *Los disoses vencidos, una lectura antropológica del Taki Onqoy*, Perú, Talleres Gráficos « Mercantil Ayacucho », 2001.

CAVERO, Maria Alina : "Iconografía en la cerámica Qonchopata", en *Actas y Trabajos, VI Congreso Peruano : Hombre y Cultura Andina*, slnd, Editor : Francisco E. Iriarte Brenner, sd.

CHIAVELLI, Bernard : *La narration figurative*, Thèse de Doctorat, 1979, Paris, Sorbonne Panthéon.

CIEZA DE LEÓN, Pedro : *La Crónica del Perú*, Buenos Aires, Editora Espasa-Calpe Argentina, 1945 [1553].

COBO, Bernabé : *Historia del Nuevo Mundo*, Biblioteca de Autores Españoles, Edición Gráfica Norte, Madrid, 1956 [1653].

COHEN, Marcel : *La grande invention de l'écriture et son évolution*, Paris, Klincksieck, 1958.

COOK, Anita : "Aspects of state ideology in Huari and Tiwanaku iconography : the Central Deity and Sacrificer, in *Investigations of the Andean Past*, ed. Daniel Sandweiss, 1983, pp. 161-185.

CONKLEY, Margaret & HASTORF, Christine : *The Uses of Style in Archaeology*, Margaret W. Conkey, & Christine A. Hastorf eds., Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

CONKLEY, Margaret : "Experimenting with style in archaeology : some historical and theoretical issues", in *The Uses of Style in Archaeology*, Margaret W. Conkey, & Christine A. Hastorf eds., Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 5-18.

DAGOGNET, François : *Écriture et Iconographie*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, Collection Problèmes et Controverses, 1973.

DESCOLA, Philippe : "Comptes-rendus", *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, Année 1989, Volume 44, N°3, pp. 610-612.

Diccionario Quechua-Español, Cusco, Academia Mayor de la lengua Quechua, 2005.

Dictionnaire Larousse, Paris, Editions Larousse, 2009.

Dictionnaire de l'Académie Française, Neuvième Edition, Paris, Editions Fayard, 1994.

DUCHESNE, Frédéric : *L'ajustement indien : les villages du Coropuna (Condesuyo d'Arequipa, Pérou) au XVIII^{ème} siècle*, Thèse de doctorat, Université Paris 3 (IHEAL), 2008.

DUVIOLS, Pierre : "La visite des idolâtries de Concepción de Chupas (Pérou, 1614)", dans *Journal de la Société des Américanistes*, Année 1966, Volume 55, N° 2, pp. 497-510.

DUVIOLS, Pierre : *La lutte contre les religions autochtones dans le Pérou colonial – « l'extirpation de l'idolâtrie »*, IFEA, Paris, Ophrys, 1971.

DUVIOLS, Pierre : "Quelques caractères de l'ethno-histoire andine", dans *Journal de la Société des Américanistes*, Année 1974, Volume 63, N° 1, pp. 11-13.

DUVIOLS, Pierre et ITIER, César : *Joan Santa Cruz Pachacuti Yamqui Sacamaygua, Relación de Antigüedades deste Reyno del Piru*, Cuzco, Centro Bartolomé de Las Casas, 1993.

HUTCHINSON, Thomas : *Two years in Peru, with explorations of antiquities*, BiblioBazaar, LLC, [1873] 2010.

GOODY, Jack : *Entre l'oralité et l'écriture*. Paris, PUF, 1994.

GORDON, Heather : "Emblemas incaicos : diseños de textiles seleccionados", en *Actas de las II Jornadas Internacionales sobre textiles precolombinos*, Victoria Solanilla Demestre ed., Barcelona, 2002, pp. 285-296.

GRASSET, Eugène : "Stylisation, Etude sur les Arts Modernes", dans *Art et Décoration*, Revue Mensuelle d'Art Moderne, Tome XXIII, Juillet-Décembre 1907, Paris, pp. 13-26.

GREIMAS, A. J. : *Sémiotique figurative et sémiotique plastique, Actes Sémiotiques-Documents*, VI, 60, Besançon, 1984.

GUILLEN GUILLEN, Edmundo : "Wila Oma : el Intip Apun de la Iglesia Solar Inka", dans *Cultures et sociétés, Andes et Méso-Amérique, Mélanges en hommage à Pierre Duviols*, Publications de l'Université de Provence, Volume II. 1991, pp. 421-441.

GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés : "Iconografía del Felino en los Andes Septentrionales", en *Anales del Museo de América*, N°11, 2003, pp. 103-118.

HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro : "Una polémica version sobre la conquista del Perú : es auténtica la Relación de Francisco de Chaves?", en *Actas del Coloquio Internacional Guamán Poma y Blas Valera, Tradición Andina e Historia Colonial*, Roma, 2001, pp. 343-361.

HARRIS, Roy : *La sémiologie de l'écriture*, Paris, CNRS Editions, Collection CNRS Langage, 1993.

HERRENSCHMIDT, Clarisse : *Les trois écritures : langue, nombre, code*, Paris, Editions Gallimard, 2007.

JAMES ROBINSON, David : "Estudio", en *Collaguas*, Volumen 3, Lima, Fondo Editorial Pontifica Universidad Catolica del Peru, 2006, pp. XXXVIII-CVII.

JAY GELB, Ignace : *Pour une théorie de l'écriture*, Paris, Collection Idées et Recherches, Editions Flammarion, 1973 [1952].

JENNINGS, Justin, CRAIG, Nathan : "Politywide Analysis and Imperial Political Economy: The Relationship between Valley Political Complexity and Administrative Centers in the Wari Empire of the Central Andes", in *Journal of Anthropological Archaeology*, N°20, 2001, pp. 479–502.

JEREZ, Francisco de : "Relación verídica de la conquista del Perú y Provincia del Cuzco, llamada la Nueva-Castilla, conquistada por Francisco Pizarro, capitán de la sacra, católica, real majestad del Emperador nuestro señor, enviada a su majestad por Francisco de Jerez", en Enrique de Vedia, *Historiadores primitivos de las Indias*, Volumen 2, Impr. M. Rivadeneyra, 1853, pp. 319-347.

JULIEN, Catherine: "Las Huacas Pacariscas de Arequipa y el Volcán Misti", in *Revista de la Escuela Profesional de Historia. Historia 5*, II Época, n° 5, Arequipa, 2002, pp. 9-41.

KAUFMANN DOIG, Federico : *Historia general de los peruanos*, Vol. 1, *El Perú Antiguo*, Lima, Imprenta Ibero, 1973.

KAUFFMANN DOIG, Federico : *Introducción al Perú Antiguo, Una nueva perspectiva*, Lima, Kompaktos, 1990.

KAUFFMANN DOIG, Federico : "El mito de la Qoa y la divinidad universal andina", en *Mitos universales, americanos y contemporáneos*, Sociedad Peruana de Psicoanálisis, Lima, 1993, pp. 248-283.

KAUFFMANN DOIG Federico : "Gestación y rostro de la Civilización andina", en *Lienzo*, n°17, Revista de la Universidad de Lima, 1996, pp. 9-55, p. 22.

KRIECKEBERG N., TRIMBORN H., MULLER W., ZERRIES O. : *Les religions amérindiennes*, Paris, Payot, 1962.

LAJO, Javier, "La Tawa-Paqa (o Tawa Chakana) : la "vincularidad" o método de la cosmovisión andina", en *Qhapaq Ñan, la ruta inca de la sabiduría*, Quito, Editorial Abya Yala, 2006, pp. 94-105.

LANDIN CARRASCO, Amancio : *Vida y Viaje de Pedro Sarmiento de Gamboa*, Imprenta Aldecoa, Burgos, Madrid, 1945.

LAVALLÉ, Bernard : *L'Amérique espagnole de Colomb à Bolivar*, Paris, Belin, 1993.

LAVALLÉ, Bernard : *Francisco Pizarro Conquistador de l'extrême*, Paris, Editions Payot & Rivages, 2004.

LAVALLÉE, Danièle, LUMBRERAS, Guillermo Luis : *Les Andes de la Préhistoire aux Incas*, Gallimard, 1985.

LE GOFF, Jacques : *La nouvelle Histoire*, Bruxelles, Editions Complexe, 2006 [1978].

LELAND LOCKE, Leslie : *The Ancient Quipu or Peruvian Knot Record*, The American Museum of Natural History, 1923.

LITTRÉ, Paul Emile : *Dictionnaire de la langue française*, Monte-Carlo, Editions du Cap, 1973 [1863].

LIZÁRRAGA, Reginaldo de : *Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Edición Graficas Norte, 1968 [1605].

LLANQUE CHANA, Domingo : *Vida y teología andina*, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Cusco, CBC, 2004.

LUMBRERAS, Luis Guillermo : *Arqueología y Sociedad*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2005.

MÁLAGA MEDINA, Alejandro : "Toledo y las reducciones de indios en Arequipa. Aspecto demográfico", en *Historiografía y bibliografía americanistas*, Sevilla, XVI, N°3, 1972, pp. 389-400.

MÁLAGA MEDINA, Alejandro : "La Iglesia de Quequena, Joya de la Arquitectura Mestiza", en *Revista Archivo Arzobispal de Arequipa*, n° 1, 1994, Arequipa, Suscripción y Canje Archivo Arzobispal de Arequipa Apartado Postal N° 185, Perú, pp. 83-102.

MARSILLI, María : "'I Heard it through the grapevine" : analysis of an anti-secularisation initiative in the sixteenth-century arequipan countryside, 1584-1600", in *The Americas*, Volume 61, n°4, April 2005, pp. 647-672.

MÉTRAUX, Alfred : "Los primitivos. Señales y símbolos. Pictogramas y proto escritura", in Marcel Cohen, *La escritura y la psicología de los pueblos*, México, Siglo Veintiuno, Eds S.A., 1968, pp. 3-43.

MÉTRAUX, Alfred : *Les Incas*, Evreux, Editions du Seuil, 1983.

MICCINELLI, Clara, ANIMATO, Carlos : "Para interrogación de un debate abreviado por falta de tiempo", en *Actas del Coloquio Internacional Guamán Poma y Blas Valera, Tradición Andina e Historia Colonial*, Roma, 2001, pp. 431-473.

MILLONES, Luis : *Historia y poder en los Andes centrales*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

MONTESINOS, Fernando de : *Memorias Antiguas Historiales y Políticas del Perú*, BiblioBazaar, LLC, 2009.

MOREAU, Marie-Louise : *Sociolinguistique. Concepts de base*, Editions Mardaga, Liège, 1997.

MUÑOZ DE SAN PEDRO DE CANILLEROS, Miguel : *Tres testigos de la conquista del Perú; Hernando Pizarro, Juan Ruíz de Arce y Diego de Trujillo*, Colección Austral, Editora Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1953.

MURRA, John : *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, Instituto de estudios peruanos, Lima, IEP Ediciones, 1975.

MURRA, John : *La organización económica del estado Inka*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1980.

MURRA, John : "El Aymara libre de ayer", en *Raíces de América : el mundo aymara*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 51-73.

MURRA, John : *El mundo andino: población, medio ambiente y economía*, Serie Historia andina, Volume 24, Instituto de Estudios Peruanos, Lima., Fondo Editorial PUCP, 2002.

MURÚA, Fray Martín de : *Historia General del Perú, Origen y descendencia de los Incas*, Colección Joyas Bibliográficas, Biblioteca Americana Vetus, Madrid, 1972 [1611].

NARVÁEZ VARGAS, Alfredo, "Cabeza y cola : expresión de dualidad, religiosidad y poder en los Andes", en Luis Millones, *Tradición popular*, Senri Ethnological Reports, N°43, 2003, pp. 5-43.

NUMHAUSER, Paulina : "Tocapus, ideología e identidad andinas", en *Actas de la III Jornada Internacional sobre textiles Precolombinos*, Victoria Solanilla Demestre ed., Barcelona, 2006. pp. 355-368.

ONDEGARDO, Polo de : "Relación de los fundamentos acerca del notable daño que resulta de no guardar a los indios sus fueros", en *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones españolas en América y Oceanía*, Tomo 17, Madrid, 1872 [1571].

ORÉ, Fray Luis Jerónimo : *Símbolo Católico Indiano*, Lima, Casa Editorial Australis, 1992 [1588].

PANOFSKY, Erwin : *Essais d'iconologie, thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967.

PATERNOSTO, Cesar : *The stone and the Thread : Andean roots of abstract art*, University of Texas Press, Mai 1996.

PEASE, Franklin : *Collaguas* : "Una etnia del signo XVI, problemas iniciales", en *Collaguas I*, Pontifica Universidad Católica del Perú, 1977, Lima, Ed. Franklin Pease G. Y, pp. 131-161.

PIZARRO, Pedro : "Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú, y del gobierno y orden que los naturales tenían, y tesoros que en ella se hallaron, y de las demás cosas que en el han sucedido hasta el día de la fecha. Hecha por Pedro Pizarro, conquistador y poblador destos dichos reinos y vecino de la ciudad de Arequipa", *Relación del descubrimiento y de las cosas del Perú por Pedro Pizarro*, Biblioteca de Autores españoles, Madrid, Edición Gráficas Norte, 1965 [1571], pp. 168-250.

PRESCOTT, William : *Histoire de la conquête au Pérou, La découverte de l'empire Inca*, Paris, Editions Pygmalion, 1993 [1847].

QUISPE AGNOLI, Rocío : « Escritura alfabética y literariedad amerindias, fundamentos para la historiografía colonial andina », en *Revista Andina*, n° 34, Centro de Estudios Bartolomé de las Casas, Cuzco, 2002, pp. 237-3523.

RADICATI DI PRIMEGLIO, Carlos : "La seriación como posible clave para descifrar los quipus extranumerales", Lima, Volumen 6 de la Biblioteca de la Sociedad Peruana, 1964.

RADICATI DI PRIMEGLIO, Carlos : *El sistema contable de los Incas: Yupana y quipu*, Libreria Studium, Lima, 1979.

RAPPAPORT, Joanne Rappaport and CUMMINS, Tom : "Between Images and Writing: The Ritual of the King's Quillca", in *Colonial Latin American Review*, 1998, Vol.7, n°1, pp. 7-27.

REGALADO DE HURTADO, Liliana : "De quipus y de historia incaica en la crónica de Oliva y en otros documentos coloniales", en *Actas del Coloquio Internacional Guamán Poma y Blas Valera, Tradición Andina e Historia Colonial*, Roma, 2001, pp. 401-415.

REISS, Walhem, Stubel, Alphons : *The Necropolis of Ancon in Peru : A contribution to our knowledge of the culture and industries of the Empire of the Incas, being the result of excavations made on the spot*, Berlin, A. Ascher & Co, 1880-1887.

RENFREW, Colin, BAHN, Paul : *Arqueología : teorías, métodos y práctica*, Akal, Madrid, 2001 [1993].

RIVERO, Mariano Eduardo, Tschudi, Johan Jakob : *Antigüedades Peruanas*, Kessinger Publishing, 2010 [1851].

RIVIALE, Pascal : "L'archéologie péruvienne et ses modèles au XIX^{ème} siècle", dans Annick Lempérière, *L'Amérique latine et les modèles européens*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 275-308.

ROSTWOROWSKI, María : "La región Colesuyu", en *Revista Chungara*, n°16-17, Octubre, 1986, Universidad de Tarapacá, Arica-Chile, pp. 127-135.

ROWE, John : *An Introduction to the Archaeology of Cusco, Papers of the Peabody Museum*, Harvard University, Vol.27, N° 2, Cambridge, 1944.

ROWE, John : "Tiempo, estilo y proceso cultural en la arqueología peruana", en *Revista Universitaria*, Cuzco, n°115, 2do semestre de 1958, 1959, pp. 79-96.

ROWE, John : "Inca Culture at the Time of Spanish Conquest", *Handbook of South American Indians*, Tome VI, Bureau of American Ethnology, Bulletin 143, New York, 1963, vol. 2, pp. 183-330.

ROWE, John : "Archaeoastronomy en Pre-Columbian America", in *Latin American Research Review*, volume 14, n°2, 1979, pp. 227-233.

RUNCIO, María Andrea : "El estilo en Arqueología : diferentes enfoques y perspectivas", en *Espacios de crítica y producción*, Publicación de la Universidad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, N° 36, Noviembre 2007, pp. 18-28.

SALCEDO SALCEDO, Jaime : *Los jeróglifos incas : introducción a un método para descifrar tocapus-quilcas : el estudio del Quero 7511 conservado en el Museo de América de Madrid*, Universidad Nacional de Colombia, 2007.

SALOMON, Frank : "Los quipus y libros de la Tupicocha de hoy : un informe preliminar", en *Arqueología, Antropología e Historia en los Andes, Homenaje a María Rostworowski*, Lima, 1997, pp. 241-258.

SALOMON, Franck : *The Cord Keepers: Khipus and Cultural Life in a Peruvian Village*, Duke University Press, 2004.

SANDRÓN, Mario : "Un intento de lectura pictográfica e ideográfica de unos queros coloniales del Museo de América", en *Anales del Museo de América*, vol 7, 1999, pp. 141-156.

SANTACRUZ PACHAKUTI YAMQUI, Juan : "Relaciones de antigüedades de este reino del Perú", en *Crónicas peruanas de interés indígena*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Edición Gráficas Norte, 1968 [1613], pp. 278-319.

SANTILLÁN, Hernando de : "Relación del origen, descendencia, política y gobierno de los Incas", en *Crónicas peruanas de interés indígena*, Biblioteca de Autores Españoles Madrid, Edición Graficas Norte, 1968 [1563].

SAUSSURRE, Ferdinand de : *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally et Albert Séchehaye, Paris, Payot, 2005 [1916].

SCHREIBER, Katharina J. : "Wari Imperialism in Middle Horizon, Peru", in *Anthropological Papers* N°87, Museum of Anthropology, University of Michigan, Ann Arbor, 1992.

SQUIER, George Ephraim : *Peru Incidents of Travel and exploration in the land of the Incas*, British Library, Historical Print Editions, 2011 [1877].

TATSUHIKO, Fuji : "El felino, el mundo subterráneo y el rito de fertilidad : tres elementos principales de la ideología andina", in *Senri Ethnological Studies*, N° 37, 1993, pp. 259-274.

TAURO DEL PINO, Alberto : *Diccionario enciclopédico del Perú*, TIII, Lima, 1967.

TEMOCHE CORTEZ, Patricia : *Los Incas*, colección Breve Historia, Madrid, Ediciones Nowtilus, 2008.

UHLE, Max : *Kultur und Industrie Sudamerikanischer Volker*, Berlin, A. Ascher & Co, 1889-1890.

ULLOA DE MOGOLLÓN, Juan : "Relación de la provincia de los Collaguas para la discrepción de las indias que su magestad manda hacer", *Relación geográficas de las indias*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Edición Graficas Norte, 1965 [1586]. pp 326-333.

URTON, Gary : *The History of a Myth : Pacariqtambo and the Origin of the Inkas*, University of Texas Press. Austin, 1990.

URTON, Gary : *Recording Signs in Narrative-Accounting khipu*, in *Narrative Threads: Accounting and Recounting in Andean Khipu*, edited by Jeffrey Quilter and Gary Urton, University of Texas Press, 2002, pp 171 – 196.

URTON, Garry : *La vida social de los números, Una ontología de los números y la filosofía de la aritmética quechuas*, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 2003.

URTON, Gary : *Signs of the Inka Khipu: Binary Coding in the Andean Knotted-String Records*, University of Texas Press, 2003.

VÁRCARCEL, Luis : *Etnohistoria del Perú antiguo*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Departamento de Publicaciones, 1967.

VEGA, Inca Garcilaso de la : *Comentarios reales, que tratan del origen de los Yncas, reyes que fueron del Perú, de su idolatría, leyes, y gobierno en paz y en guerra ; de sus vidas y conquistas, y de todo lo que fue aquel imperio y su República, antes que los españoles pasaran a él*, Madrid, Editorial Castalia, 2000 [1609].

ZUIDEMA, Tom : « La imagen del sol y la huaca de susurpuquio en el sistema astronómico de los incas en el Cuzco », dans *Journal de la société des Américanistes*, 1974, Volume 63, pp. 199-230.

ZUIDEMA, Tom : "Lieux sacrés et irrigation : tradition historique, mythes et rituels au Cuzco", dans *Annales*, année 1978, Vol. 33, numéro 5, pp. 1037-1056.

ZUIDEMA, Tom : "Catachillay", en *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional*, INC, n°28-29, Años 1978-1979, pp. 130-150.

ZUIDEMA, Tom : "Archaeoastronomy en Mesoamérica en Perú", in *Latin American Research Review*, Volume 16, n°3, 1981, pp. 167-170.

ZUIDEMA Tom : "The Role of the Pleiades and of the Southern Cross and α and β Centauri in, the Calendar of the Incas", in *Annals of the New York Academy of Sciences*, Vol. 385, 1, 1982, pp. 203-229.

ZUIDEMA, Tom : Conférence donnée à l'Ecole Pratiques des Hautes Etudes, Paris, *Annuaire de l'École pratique des hautes études*, Section des sciences religieuses, Tome 91, 1982-1983. 1982.

ZUIDEMA, Tom : "Hierarchy and Space in Incaic Social Organization", in *Ethnohistory*, Vol. 30, N° 2, 1983, pp. 49-75.

ZUIDEMA, Tom : *La Civilisation Inca au Cuzco*, Collège de France, PUF, Paris, 1986.

ZUIDEMA, Tom : *El sistema de ceques del Cuzco, La organización social de la capital de los incas*, Lima, Pontifica Universidad Católica del Perú, 1995.

ZUIDEMA, Tom : "Guamán Poma, Blas Valera y los escritos jesuitas sobre el Perú", Actas del Coloquio Internacional *Guamán Poma y Blas Valera, Tradición Andina e Historia Colonial*, Roma, 29-30 de Setiembre de 1999. Instituto Italo-Latinoamericano, Roma, 2001. pp. 365-385.

ZUIDEMA, Tom, POOLE, Deborah : "Los límites de los cuatro suyus incaicos en el Cuzco", dans *Bulletin de l'IFEA*, 1982, XI, N° 1-2, pp. 83-89.

Documents uniquement disponibles en ligne

EARLS, John: "The Andes and the evolution of coordinated environmental control", *TRANS, Revue électronique de recherches sur la culture*. Disponible en ligne à l'adresse : http://www.inst.at/trans/16Nr/02_4/earls16.htm (consulté le 14/11/2009).

JEANNERET, Yves: "La sémiotique de l'écriture", enregistrement vidéo de l'entretien réalisé à la Fondation Maison des Sciences de l'Homme, Boulevard Raspail, Paris, le 13/10/2005. Disponible en ligne à l'adresse : http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/_video.asp?id=813&ress=2643&video=96716&format=68 (consulté le 20/05/2011).

JESSUP, David : "General Trends in the Development of the Chiribaya Culture, South-coastal Peru", Paper presented at the 1991 meeting of the Society for American Archaeology, New Orleans. Disponible en ligne à l'adresse :

<http://bruceowen.com/research/jessup1991-200dpi.pdf> (consulté le 01/11/2011).

LAURENCICH MINELLI, Laura: "El curioso concepto de Cero concreto mesoamericano y andino y la lógica de los dioses - El mundo de los Incas", en *Especulo, Revista de estudios literarios*, n°27, Julio- Octubre 2004, Universidad Complutense de Madrid, España. Disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/cero.html> (consulté le 23/04/2011).

NASH, Donna: "Digging at Peru's Cerro Mejía", A publication of the Archaeological Institute of America, December 2009. Disponible en ligne à l'adresse :

http://www.archaeology.org/online/features/cerro_mejia/ (consulté le 05/05/2010).

OWEN, Bruce: "Warfare and Engineering, Ostentation and Social Status in the Late Intermediate Period Osmore Drainage", Paper presented at Society for American Archaeology 60th Annual Meeting, Minneapolis, 3 April, 1995. Disponible en ligne à l'adresse :

http://bruceowen.com/research/owen1995-saa-warfare_engineering_ostentation.pdf (consulté le 07/11/2011).

POTTIER, Bernard: "Images-en-pensées / pensées-en-images", enregistrement vidéo de l'entretien réalisé au Centre d'Etudes des Langues Indigènes d'Amérique (CELIA) le 29.06.2009. Disponible en ligne à l'adresse :

http://www.vjf.cnrs.fr/celia/FichExt/Enregistrements/video_pottier_2/VideoShowcases.html. (consulté le 15/07/2010).

Bibliographie spécialisée

ARNOLD, Denise Y. : ""Convertirse en persona el tejido ; la terminología aymara de un cuerpo textil", en *Actas de la I Jornada Internacional sobre textiles Precolombinos*, Edición Victoria Solanilla Demestre, Barcelona, 2000, pp. 9-28.

ARNOLD, Denise Y. : ""Trenzar la vida" : significados entrelazados entre las técnicas turbantes de la Necrópolis de Paracas y algunas técnicas trenzadas actuales en Bolivia", en *Actas de la IV Jornada Internacional sobre textiles Precolombinos*, Edición Victoria Solanilla Demestre, Barcelona, 2009, pp. 19-31.

BARONTINI, María Chiara : "Lessons of andean ideology for women", en *Actas de las IV Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos*, Victoria Solanilla Demestre ed, Barcelona, Book Print Digital, 2009, pp. 187-200.

BELAN FRANCO, Augusto, CORNEJO, Manuel, ANDRADE, Luis Jaime : "Reenterramientos prehispánicos en la costa de Arequipa", en *Revista Chungará*, n° 16-17, Octubre, 1986, Universidad de Tarapacá, Chile, pp. 459-461.

BERMANN, Marc; WANATABE K., Luis, GOLSTEIN, Paul : "Algunos entierros Tiwanaku y del periodo Intermedio Tardío en Moquegua", en *Trabajos arqueológicos en Moquegua, Perú*, Volumen 2, Compiladores : Luis K. Watanabe, Michael E. Moseley, Fernando Cabieses, Impreso en el Perú, 1990.

BIERMANN, Daniela : "Ofrendas textiles de Cabezas Achatadas – un cementerio de Nazca Temprano cerca de Huacapuy/Camaná", en *Actas de las III Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos*, Victoria Solanilla Ediciones, Barcelona, 2006, pp. 227-240.

BIRD, Junius : "Recent Developments in the Treatment of Archaeological Textiles", in *Essays on Archaeological Methods*, Anthropological Papers, Museum of Anthropology, University of Michigan, n°8, University of Michigan Press, pp. 51-58.

BOYTNER, Ran : "Textiles from the lower Osmore Valley, southern Peru: A cultural interpretation", in *Andean past* 5, Ithaca, Cornell University, pp. 325-356.

BURNS GLYNN, Wiliam : *La escritura de los Incas, una introducción a la clave de la escritura secreta de los Incas*, Lima, Editorial de los Pinos, 1981.

CUMMINS, Tom : *Toasts with the Incas, Andean Abstraction and Colonial Image of Kero Vessels*, The University of Michigan Presse, Ann Arbor, 2002.

CERECEDA, Verónica : "Sémiologie des tissus andins : les talegas d'Isluga", dans *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, 33, N°5-6, 1978, p. 1017-1035.

CERECEDA, Verónica : *El arte textil en Bolivia*, Universidad Mayor de San Andrés, 1982.

CERECEDA, Verónica : *Textiles bolivianos*, Compañía Boliviana de Seguros, 1986.

CERECEDA, Verónica : "Aproximaciones a una estética aymara-andina: de la belleza al tinku", en *Raíces de América: El Mundo Aymara*, Madrid, Alianza 1988, pp. 283-356.

COOK, Anita : *Wari y Tiwanaku, entre el estilo y la imagen*, Lima, Fondo Editorial de la Pontífica Universidad Católica del Perú, 1994.

COPPIA, Sandra : "La resolana del tiempo... Aproximación al lenguaje estético-plástico de la llijlla de la región de Kallawayá (Depto de la Paz, Bolivia)", en *Actas de las III Jornadas Internacionales sobre los textiles precolombinos*, Victoria Solanilla Desmestre ed, Barcelona, Cargraphics, 2006, pp. 193-206.

CRESPO, Juan Carlos : "Los Collaguas en visita de Alonso Fernandez de Bonilla", en *Collaguas I*, Pontifica Universidad Católica del Perú, 1977, Lima, Ed. Franklin Pease G. Y, pp. 53-91.

CUADROS, Juan José : "Informe etnográfico de los Collaguas", en *Collaguas I*, Pontifica Universidad Católica del Perú, 1977, Lima, Ed. Franklin Pease G. Y, pp. 35-52.

DESROSIERS, Sophie : "Les techniques de tissage ont-elles un sens? Un mode de lecture des tissus andins", dans *Techniques & Cultures, Symboles et progrès techniques*, Vol. 12, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme Paris, 1988, pp. 21-56.

DESROSIERS, Sophie : "Lógicas textiles y lógicas culturales en los Andes", en Thérèse Bouysse- Cassagne, (ed.-comp.), *Saberes y memorias en los Andes. In Memoriam Thierry Saignes*, Lima, IFEA, 1997, pp. 325-349.

DESROSIERS, Sophie : "Clasificaciones de estructuras textiles y lógicas andinas", en *Actas III Jornadas internacionales sobre textiles precolombinos*, Victoria Solanilla Demestre ed., Barcelona, 2006, pp. 427-442.

DOUTRIAUX, Miriam : *Imperial conquest in a Multiethnic Setting : The Inka occupation of the Colca Valler, Peru*, Ph. D. Dissertation, University of California, Berkeley, 2004.

DUCHESNE, Frédéric : "Tumbas de Coporaque. Aproximaciones a concepciones funerarias collaguas", dans *Bulletin de l'IFEA*, 2005, Vol. 43, N°3, pp. 411-429.

FRAME, Mary : "Las imágenes visuales de estructuras textiles en el arte del Antiguo Perú", en *Revista Andina, Tejido andino : pasado y presente II*, Cusco, Año 12, N°2, 1994, pp. 295-372.

FRAME, Mary : *Textiles Chuquibamba, 1000-1475 d.c.*, Lima, Editorial Museo de Arte de Lima - MALI, 1997.

FRAME, Mary : "Chuquibamba : A Highland Textile Style", in *The Textile Museum Journal*, 1997-1998, vol. 36-37, Washington, 1999.

FRAME, Mary : "Textiles de estilo Nazca", en José Antonio de Lavalée, Rosario de Lavalée Cardenas, *Tejidos Milenarios del Perú, Ancient peruvian art*, Colección Apu, 1999, Lima, pp. 261-310.

FRAME, Mary : "Beyond the image: the dimensions of pattern in Ancient andean textiles", in *The amerindian paradigm*, Société des expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 2001, pp. 113-136.

FRAME, Mary : "Tokapu, a graphic code of the Inkas", en *Tejiendo sueños en cono sur. Textiles andinos : pasado, presente y futuro*, Actas del Simposio ARQ-21 del Congreso Internacional de Americanistas, Santiago, Chile, 2003, pp. 236-260.

FRANQUEMONT, Edward M., FRANQUEMONT, Christine, ISBELL, Billie Jean : "Awaq ñawin : el ojo del tejedor, La práctica de la cultura en el tejido", en *Revista Andina*, Año 10, N°1, 1992, pp. 47-80.

GALDÓS RODRÍGUEZ, Guillermo : *Naciones Oriundas, expansión y mitmaqs, en el valle de Arequipa*, Tokio, sd.

GALDÓS RODRÍGUEZ, Guillermo : "Expansión de los Collahuas hacia el Valle de Arequipa (A través de dos visitas Coloniales a las comunidades de Lari -1595 y Callalli -1667)", en *El Derecho*, órgano del Colegio de Abogados de Arequipa, 1984.

GAYTON, Ann : "Significado de los textiles peruanos ; producción, función y estética", en *Tecnología Andina*, R. Ravines Compilador, Instituto de Estudios Peruanos, Instituto de Investigación Tecnológica Industrial y de Normas Técnicas, Lima, 1978, pp. 278-294.

GISBERT, Teresa : *El arte textil en Bolivia*, Universidad Mayor de San Andrés, 1982.

GISBERT, Teresa : *Textiles bolivianos*, Compañía Boliviana de Seguros, 1986.

GOLDSTEIN, Paul : "Tiwanaku Temples and State Expansion : a Tiwanaku sunken-court Temple en Moquegua, Peru", in *Latin American Antiquity*, Vol. 4, N°1, 1993, pp. 22-47.

HABERLI, Joerg : "Tiempo y tradición en Arequipa, Perú, y el surgimiento de la cronología del Tema de la Deidad Central", en *Huari y Tiwanaku : modelos vs evidencias*, Segunda Parte, Boletín de Arqueología PUCP, Peter Kaulicke & William H. Isbel Editores, Lima Pontificia Universidad Católica, n°5, 2001. pp. 89-138.

HARCOURT, Raoul d' : *Les textiles anciens du Pérou et leurs techniques* (1934), Editions du Musée du Quai Branly, Flammarion, Paris, 2008 [1934].

HORTA TRICALLOTIS, Helena : "Estudio iconográfico de textiles arqueológicos del valle de Azapa, Arica", in *Chungara*, volumen 29, N°1, 1997 (Impreso 1999), Universidad de Tarapacá, Arica, Chile, pp. 81-108.

HORTA TRICALLOTIS, Helena : "Iconografía del Formativo Tardío del norte de Chile. Propuesta de definición e interpretación basada en imágenes textiles y otros medios", in *Estudios Atacameños*, N° 27, 2004, pp. 45-76.

HORTA TRICALLOTIS, Helena : "Iconografía en objetos prehispánicos", en *Manual de registro y documentación de bienes culturales*, Lina Nagel Vega (Editora), DIBAM GETTY, Chile, 2008, pp. 100-103.

HORTA TRICALLOTIS, Helena, PIWONKA AGÜERO, Carolina : "Estilo, iconografía y función de las inkuñas prehispánicas del norte de Chile durante el periodo intermedio tardío (14000-1470)", en *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, N°2, 2009, pp. 183-227.

JARA, Victoria de la : "Vers le déchiffrement des écritures anciennes du Pérou", dans *Science Progrès, la Nature*, 1967, n° 3387, pp. 241-247.

JARA, Victoria de la : "La découverte de l'écriture péruvienne", dans *Arqueologia, Trésors des Ages*, n° 62, Septembre 1973. pp. 9-15.

JARA, Victoria de la : *Introducción al estudio de la escritura de los inkas*, Lima, 1975.

JENNINGS, Justin, YEPEZ ALVAREZ, Willy : "Architecture, Local Elites, and Imperial Entanglements : The Wari Empire and the Cotahuasi Valley of Peru", in *Journal of Field Archaeology*, vol 28, Spring- Summer 2001, Boston University, pp. 143-159.

JENNINGS, Justin, YEPEZ ALVAREZ, Willy, KELLER, Corina : "Tumbas de Tenahaha : notas preliminares sobre contextos funerarios del horizonte medio en el valle de Cotahuasi", in *Andes*, n° 6, 2005, pp. 93-108.

JESSUP, David : "Rescate Arqueológico en el Museo de Sitio de San Gerónimo, Ilo", en *Trabajos Arqueológicos en Moquegua, Perú*, Programa Contisuyo del Museo Peruano de Ciencias de la Salud and Southern Peru Copper Corporation, Lima, Volumen 3, 1990, pp. 151-165.

JIMÉNEZ DÍAZ, María Jesús : "El tejido andino : tecnología y diseño de una tradición milenaria", en *Textil e indumentaria : materias, técnicas y evolución*, Abril de 2003, pp. 186-204.

JIMÉNEZ DÍAZ, María Jesús : *Tejidos y mundo textil en los Andes Centrales y Centro-sur a través de la colección del Museo de América de Madrid : periodos préhispanicos y colonial*, Memoria presentada para optar al grado de Doctor, Bajo la dirección de Alicia Alonso Sagasta de Ilurdoz y Juan José Batalla Rosado, Universidad Complutense de Madrid, 2004. Disponible en ligne :

<http://www.ucm.es/BUCEM/tesis/ghi/ucm-t27827.pdf> (consulté le 07/11/2011).

JIMÉNEZ DÍAZ, María Jesús : "Estandarización y particularismos regionales en la producción textil incaica", en *Estudios sobre América: siglos XVI-XX. La Asociación Española de Americanistas en su vigésimo aniversario*, Sevilla, Asociación Española de Americanistas, 2005, pp. 43-65.

JIMÉNEZ DÍAZ, María Jesús : "Testimonios de diversidad : los tejidos del intermedio tardío de los Andes centrales en el Museo de América", en *Anales del Museo de América*, N°14, 2006, pp. 175-202.

KING, Mary Elisabeth: "Una Breve Historia del Estudio de los Antiguos Tejidos Peruanos", en *Mesa Redonda de Ciencias Prehistóricas y Antropológicas*, Seminario de Antropología, Tomo I, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1969, pp.178-195.

KOSOK, Paul : *Life, Land and Water in Ancient Peru*, New York, Long Island University Press, 1965.

KROEBER, Alfred : *Peruvian Archaeology in 1942*, New York, Viking Fund Publications in Anthropology, Number Four, 1994.

LARCO HOYLE, Federico : "La escritura peruana sobre pallares", en *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, Buenos Aires, IV, 1944, pp.57-63.

LARCO HOYLE, Rafael : *Los Mochicas*, Tomo I & II, Lima, 1938-1939.

LAURENCICH MINELLI, Laura : "Los textiles peruanos del documento "Exsul Inmeritus Blas Valera Populo suo", una propuesta de lectura", en *Actas de la I Jornada Internacional sobre los textiles precolombinos*, Victoria Solanilla Demestre ed, Barcelona, 2000, pp. 154-167.

LAURENCICH MINELLI, Laura : "Una propuesta de lectura de los números "escritos" sobre textiles inca", en *Actas de las II Jornadas Internacionales sobre textiles precolombinos*, Victoria Solanilla Demestre ed, Barcelona, 2002, pp. 267-284.

LAURENCICH MINELLI, Laura : *Exsul Immeritus Blas Valera Populo Suo e Historia et Rudimenta Linguae Piruanorum, Indios, Gestuiti e spagnoli in due documenti segreti sul Peru del XVII secolo*, Biblioteca di Scienze Umane, Bologna, CLUEB, 2005.

LAURENCICH MINELLI, Laura : "El textil prehispánico como forma de escritura andina", en *Actas de las IV Jornadas Internacionales sobre textiles precolombinos*, Victoria Solanilla Demestre ed, Barcelona, 2009, pp. 289-313.

LAVALLÉE, José Antonio de, LAVALLÉE CARDENAS, Rosario de : *Textiles Milenarios del Perú*, Lima, Colección Apu, 1999.

LINARES MÁLAGA, Eloy : "La estrella de ocho puntas en la arqueología del área meridional andina", in *Amerikanistische Studien/Estudios Americanistas*, Roswith Hartmann & Udo Oberem Herausgeber Editores, Haus Völker und Kulturen, Bonn, 1979, pp. 16-23.

LINARES MÁLAGA, Eloy : *Pre Historia de Arequipa*, Arequipa, Concytec, UNSA, Marzo 1987-1990.

LLAMAZARES, Ana María : "Metáforas de la dualidad en los Andes : cosmovisión, arte, brillo y chamanismo", en Victoria Solanilla & Carmen Valverde (Eds), *Las imágenes precolombinas : reflejo de saberes*, México, Universidad Autónoma de México, 2011, pp. 455-482.

LUMBRERAS, Luis Guillermo : *The peoples and cultures of ancient Peru*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1974.

MÁLAGA MEDINA : Alejandro, "Los Collaguas en la historia de Arequipa", en *Collaguas I*, Franklin Pease Editor, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1977. p. 93-131.

MALPASS, Michael A., VERA CRUZ, Pablo de la : "Ceramic sequence from Chijra, Coporaque", in *The Cultural Ecology, Archaeology, and History of Terracing and Terrace Abandonment in the Colca Valley of Southern Peru*, W. Denevan editor, 1988, II, pp. 204-233.

MEISH, Lynn : "To honour the ancestors : Life and Cloth in the Andes", in *Traditional textiles of the Andes, life and cloth in the highlands*, Meish, L. (ed), Thames and Hudson, Fine Museum of San Francisco, 1997, pp. 17-27.

MORANTE, José María : *Arqueología del Departamento de Arequipa, Condesuyos y Camaná Precolombinos*, Tesis de Doctorado, Universidad San Agustín, Arequipa, 1939.

MORANTE, José María : "Arqueología de Arequipa", en *Revista Universitaria*, n°29, Universidad Nacional de San Agustín, 1949, pp. 67-76.

MOSELEY, Michael, et al : "Burning down the brewery : establishing and evacuating an ancient imperial colony at Cerro Baúl, Peru", in *Proceeding of the National Academy of Sciences of the United States of America*, Novembre 29, 2005, Vol. 102, N°48, pp. 17253-17536.

MÚJICA BARREDA, Elías y VERA CRUZ, Pablo de la : "El valle del Colca : un paisaje cultural dinámico en el sur del Perú", en *Paisajes culturales en los Andes. Memoria narrativa, casos de estudios, conclusiones y recomendaciones de la reunión de expertos. Arequipa y Chivay, Perú, Mayo de 1998*, Lima, UNESCO, 1998. pp 149-168.

MURRA, John : "La función del tejido en varios contextos sociales en el Estado Inca", en *Actas y Trabajo del II Congreso Nacional de Historia del Perú época prehispánica*, 4 al 9 de Agosto de 1958, Lima, Centro de estudios Histórico-militares del Perú, Volumen II, 1962, pp. 215- 240.

NEIRA AVENDAÑO, Maximo : "Exploración arqueológica del río Colca (Provincia de Cailloma, Departamento de Arequipa)", en *Actas de la Semana de Arqueología Peruana* (9-14 de Noviembre de 1959), *Antiguo Peru, Espacio y Tiempo*, Lima, Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1960, pp. 345-346.

NEIRA AVENDAÑO, Máximo : *Los Collaguas*, Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, 1961.

NEIRA AVENDAÑO, Máximo : "Arequipa prehispánica", en Guillermo Galdós Rodríguez, Alejandro Malaga Medina, Eusebio Quiroz Paz Soldan, Juan Guillermo Carpio Muñoz, *Historia General de Arequipa*, Arequipa, Fundación M. J. Bustamente de la Fuente, 1990, pp. 5-184.

NUÑEZ JIMÉNEZ, Antonio : *El libro de piedra de Toro Muerto*, La Habana, Editado por el Proyecto Regional de Patrimonio Cultural y Desarrollo, PNUD/UNESCO con la colaboración del Instituto de Cooperación Iberoamericana y el Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo, Editorial Científico-Técnica, 1986.

O'NEAL, Lila M & KROEBER, A.L : *Textiles Periods in Ancient Peru*, University of California", in *American Archaeology and Ethnology Publications*, vol. 28, n°2, Berkeley, 1930.

OWEN, Bruce : Informe de Excavaciones en los Sectores Mortuorios de Chen Chen, Parte del Proyecto Rescate de Chen Chen, Temporada de 1995, Report submitted to the Instituto Nacional de Cultura, Moquegua and Lima offices, 1997.

OWEN, Bruce : "Rural Wari far from the Heartland : Humanga ceramics from Beringa, Majes Valley, Peru", *Andean Past*, n° 8, 2007, pp. 287-373.

PAZ DE NOBOA, Carlos Alberto : *Itajg & Pajgchana : Apuntes sobre arqueología chuquibambina*, Tesis de Bachiller, Universidad de San Agustín, Arequipa, 1937.

PEREGRINA ADRIAZOLA CORRALES, Ana : *La textilería Pre-Colombian de la Costa Sur Peruana*, Tesis de Doctorado, Universidad de la UNSA, Arequipa, 1987.

PRESBITERO RODRÍGUEZ, Gonzalo, WOLOSZYN, Janusz : "Plataforma ceremonial con el ushnu del sitio Maucallacta", en *Andes - Boletín de la Misión Arqueológica Andina*, n°3, Varsovia 2000/2001, pp. 185-199.

QUEQUEZANA LUCANO, Gladys Cecilia : *Análisis de la tecnología textil del valle de Sigwas, cementerios prehispánicos : San Juan, Cornejo, Hornillos, Santa Ana y la Chimba*, Tesis de Bachillerato Licenciatura, Universidad Católica Santa María, Arequipa, 1997.

RAGO, Dorithee : "An Introduction to the Chiribaya culture in southern Peru", in *Jahrbuch der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsen*, Band 43, Berlin, LIT Verlag Münster, Staatliche Ethnographische Sammlungen Sachsen, 2006, pp. 263-299.

REID, James W. : *Textile Masterpieces of Ancient Peru*, New Yor, Dover Publications, 1986.

ROBLES MENDOZA, Román : "Irrigation Systems and Andean Ritualism in the Colca Valley", en *Revista Española de Antropología Americana*, 2010, Vol. 40, N°1, pp. 197-217.

ROWE, Ann : "Provincial Tunics of South Coast of Peru", *The Textile Museum Journal*, Washington, vol. 31, 1992, pp. 5-53.

SONDEREGUER, César: *Manual de estética precolombina : tesis hermenéutica*, Buenos Aires, Kliczkowski, 2002.

SONDEREGUER, César : *Manual de Iconografía precolombina y su análisis morfológico, Cronología - Estética : Mesoamérica, Centroamérica, Sudamérica, 1300 a.C - 1532 d.C*, Buenos Aires, Alfagrama Ediciones, 2003.

TORRICO, Cassandra : *Living weavings : The symbolism of Bolivian Herders Sacks*, Sucre, Hisbol, La Paz and Archivo Nacional, 1989.

TUNG, Tiffany, OWEN, Bruce : "Violence and rural lifeways at two peripheral sites in the Majes Valley of southern Peru", in *Andean Archaeology III*, Edited by Willima H. Isbell and Helaine Silvermann, New York, Springer Science+Business Media, 2006, Chapter 16, pp. 435-467.

TUNG, Tiffany A. : "The Village of Beringa at the periphery of the Wari Empire : a site overview and new radiocarbon dates", in *Andean Past* 8, 2007, pp. 253-286.

ULLOA TORRES, Liliana : "Estilos decorativos y formes textiles de poblaciones aeromarítimas en el extremo norte de Chile", en *Chungara*, 1981, n° 8, pp. 109-136.

VALDERRAMA FERNÁNDEZ, Ricardo, ESCALANTE GUTIÉRREZ, Carmen : *La Doncella sacrificada, Mitos del Valle del Colca*, Edición bilingüe Quechua y Castellano, Universidad Nacional de San Agustín, Instituto Francés de Estudios Andinos, Arequipa, 1997.

VERA CRUZ, Pablo de la : "Cambio en los patrones de asentamiento y el uso y abandono de los andenes en Cabaconde, Valle del Colca, Perú", in *Pre-Hispanic agricultural Fields in the Andean region*, edited by William Denevan, Kent Mathewsan et Gregory Knapp, 1987, BAR International Series 398 (i), BAR Publications, Oxford, pp. 89-128.

VERA CRUZ, Pablo de la : "El papel de la sub región norte de los valles occidentales en la articulación entre los Andes centrales y los Andes centro sur", en *Estudios y debates regionales andinos, La integración surandina, cinco siglos después*, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Corporación Norte Grande Taller de Estudios Andinos, Universidad Católica del Norte de Antofagasta, 1996, pp. 135-158.

WANATABE K., Luis : "Cerro Baul : Un santuario de filiación Wari en Moquegua", en *Trabajos arqueológicos en Moquegua, Perú*, Volumen 2, Compiladores : Luis K. Watanabe, Michael E. Moseley, Fernando Cabieses, Impreso en el Perú, 1990.

WERNKE, Steve : *An Archaeology-History of andean community and landscape : the late prehispanic and early colonial Colca valley, Peru*, Ph. D. Dissertation, University of Wisconsin-Madison, 2003.

WERNKE, Steve : "La interfaz política-ecológica en el Valle del Colca durante la época inkaica", in *Andes*, n° 7, 2009, pp. 587-614.

ZORN, Elayne : "Un análisis de los tejidos en los atados rituales de los pastores", en *Revista Andina* 5 (2), 1987, pp. 489-526. ZUIDEMA, Tom : "Tejidos Chuquibamba, una tradición de registro administrativo en tiempo Inca", en *Actas IV Jornadas Internacionales sobre textiles precolombinos*, Victoria Solanilla Desmestre ed., Barcelona, 2009, pp. 267-287.

ZUIDEMA, Tom : "The Inca Calendar, the Ceque system, and their representation in Exsul Immeritus", en Laura Laurencich Minelli, Davide Domenici (curatori), *Per bocca d'altri : inca, gesuiti e spagnoli nel Peru del XVII secolo*, Tavola rotonda sui Documenti Miccinelli, Alma Digital Library, Università di Bologna, 2007, pp. 75-104.

ZUIDEMA, Tom : "Tejidos Chuquibamba, una tradición de registro administrativo en tiempo Inca", en *Actas IV Jornadas Internacionales sobre textiles precolombinos*, Victoria Solanilla Desmestre ed., Barcelona, 2009, pp. 267-287.

ZUIDEMA, Tom : "Chuquibamba textiles and their interacting systems of notation. The case of multiple exact calendars", in Elisabeth Hill Boone & Gary Urton (eds), *Their way of writing. Scripts, Signs, and Pictographies in Pre-Columbian America*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2011, pp. 251-275.

Documents uniquement disponibles en ligne

FARON-BARTEL, Renata : "El ornamento-símbolo, su elaboración y significado; el análisis de la ornamentación de las lajas pintadas de Pampacolca, departamento de Arequipa", 2008, *RupestreWeb, Arte rupestre en América Latina*, Publicación electrónica especializada en la investigación del arte rupestre de América Latina. Disponible en ligne à l'adresse : <http://www.rupestreweb.info/pampacolca.html> (consulté le 09/04/2010).

MINKES, Wynne : "Warp the loom - carp the dead trapezoid shaped textiles from Chiribaya culture, South Peru, AD 900- 1375", in *Textile Society of American Symposium*, Textile Society of America, 1-1-2008. Disponible en ligne à l'adresse : <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1116&context=tsaconf> (consulté le 07/11/2011).

TIMMER, Hilvert : "La Chakana'", article extrait du livre de Hilvert Timmer, *De kosmos fluistert zijn namen De magische kosmologie van de Boliviaanse hooglandindianen in een ontmoeting met de stad*, Amsterdam, Aksant, 2005.

Disponible en ligne à l'adresse : http://chakana.nl/files/pub/La_Chakana.pdf, (consulté le 09/04/2010).

Catalogues des collections muséales en ligne

British Museum, London, England, disponible à l'adresse :
http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx (consulté le 14/03/2012).

California Academy of Sciences, San Francisco, United-States of America, disponible à l'adresse :
<http://research.calacademy.org/redirect?url=http://researcharchive.calacademy.org/research/anthropology/collections/index.asp> (consulté le 14/03/2012).

Institute of Art of Chicago, Chicago, United-States of America, disponible à l'adresse :
<http://www.artic.edu/aic/collections/> (consulté le 14/03/2012).

Musée du Quai Branly, Paris, France, disponible à l'adresse :
<http://www.quaibrantly.fr/cc/pod/recherche.aspx?b=1&t=1> (consulté le 14/03/2012).

Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú, disponible à l'adresse :
http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?tipo_búsqueda= (consulté le 28/03/2008. Site aujourd'hui caduc).

Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Cambridge, United-States of America, disponible à l'adresse :
<http://140.247.195.10/col/researcher.cfm> (consulté le 14/03/2012).

Vidéo

Verónica Cereceda Bianchi, documentaire réalisé par Fernando Arispe Poepsel à l'occasion de la présentation du prix PIEB (Premio de la Investigación Estratégica en Bolivia), AribibiTV Producción, Fundación para la Investigación Estratégica en Bolivia, 2008. Disponible à l'adresse : http://www.youtube.com/watch?v=Bwc1Y3_j7DY (consulté le 14/03/2012).

Conférences

LAURENCICH MINELLI, Laura : "¿El textil prehispánico como forma de escritura andina?", IV Jornadas Internacionales sobre los Textiles précolombinos, 27-30 Noviembre de 2007, Centre d'Estudis Precolombins, Universidad de Barcelona, le 29/11/2007.

URTON, Gary : "El quipu inca", CECUPE, Maison de l'Amérique Latine, Paris, le 29/06/2010.

ZUIDEMA, Tom : "Dos calendarios en textiles del estilo Chuquibamba y su relación con el calendario Inca del Cuzco", IV Jornadas Internacionales sobre los Textiles précolombinos, 27-30 Noviembre de 2007, Centre d'Estudis Precolombins, Universidad de Barcelona, le 29/11/2007.

VOLUME II

Annexes



Annexe 1 : Pushka préhispanique. Collection Museo UNSA, Arequipa, Perú. 20.04.05-129.
Cliché photographique : Tessier -Brusetti.



Annexe 2 : Toile simple ou à armure unie ou *tela llana*. Collection Museo UNSA, Arequipa, Perú. 28.04.05-063.
Cliché photographique : Tessier-Brusetti



Annexe 3 : *Reps de trama* (à gauche) et *reps de urdimbre* (à droite). Collection Museo UNSA, Arequipa, Perú.
28.04.05-034 et 29.04.05-028. Clichés photographiques : Tessier-Brusetti.



Annexe 4 : *Tapiz*. A gauche : fragment de style Nazca-Wari. A droite : Fragment de style Inca. Collection Museo UNSA, Arequipa, Perú. 15.04.05-028 et 28.04.05-002. Clichés photographiques : Tessier-Brusetti.



Annexe 5 : Fragment de *tela de doble cara*, style Nazca. Collection Museo UNSA, Arequipa, Perú. 02.10.08-001a. Cliché photographique : Tessier-Brusetti.



Annexe 6 : Ajout de trame supplémentaire ou *trama flotante*. Collection Museo UNSA, Arequipa, Perú. 03.10.08-057. Cliché photographique : Tessier- Brusetti.



Annexe 7 : Textiles plumaires. Collection Museo UNSA, Arequipa, Perú. 10.10.08-208 et 29.04.05-056.
Clichés photographiques : Tessier-Brusetti.



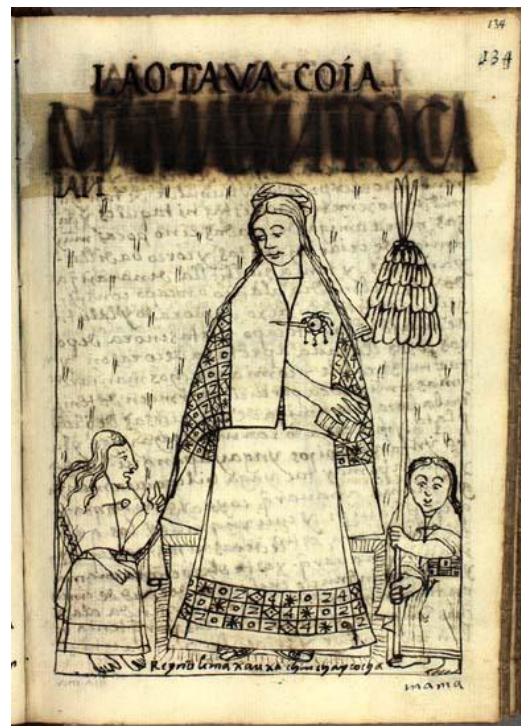
Annexe 8 : *Pagne* ou *taparrabo* ou *wara*, *unku* et *chuspa*. Collection Museo UNSA, Arequipa, Perú.
11.04.05-088, 13.10.08-251 et 11.04.05-211. Clichés photographiques : Tessier-Brusetti.



Annexe 9 : *Tupu* de cuivre, épingle avec laquelle on attachait les deux bords de la *lliclla*. Collection Museo UNSA, Arequipa, Perú. 02.04.05-119. Cliché photographique : Tessier-Brusetti.



Annexe 10 : *Llauto*, déformation cranienne, et exemple de coiffure élaborée. Collection Museo UNSA, Arequipa, Perú. 07.04.05-031, 06.04.05-079, 13.10.08-136 et 26.04.05-249a. Clichés photographiques : Tessier-Brusetti.



Annexe 11: Motifs géométriques ou *tocapu* des vêtements de souverains de la dynastie Inca. "El Otabo Inga, Vira Cocha Inga", "La Otaba Coia [reina], Mama Iuinto Caian". Feuilles 106 et 134 de l'édition originale de Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva Coronica y Buen Gobierno*, conservée à la Bibliothèque Royale du Danemark. Images disponibles à l'adresse suivante : <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/titlepage/es/image/> (consulté le 11/02/2012). Dans sa version papier : Guamán Poma de Ayala, *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, Lima, Fondo de cultura Económica, 1993 [1615], pp. 83 et 104.



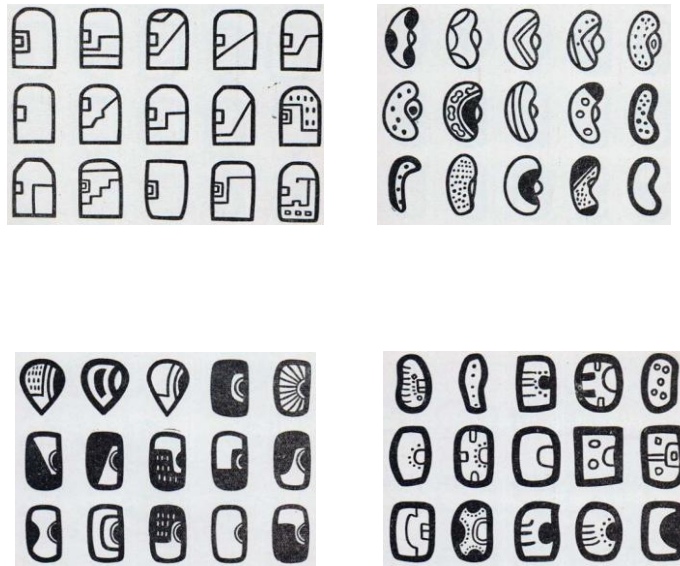
Annexe 12 : Exemples de momies en position fœtale. Collection Museo UNSA, Arequipa, Perú. 06.23.05-038 et 06.23.05-083. Clichés photographiques : Tessier-Brusetti.



Annexe 13 : *Fardos* ou ballots funéraires. Collection Museo UNSA, Arequipa, Perú. 06.23.05-076 et 06.24.05-018. Clichés photographiques : Tessier-Brusetti.



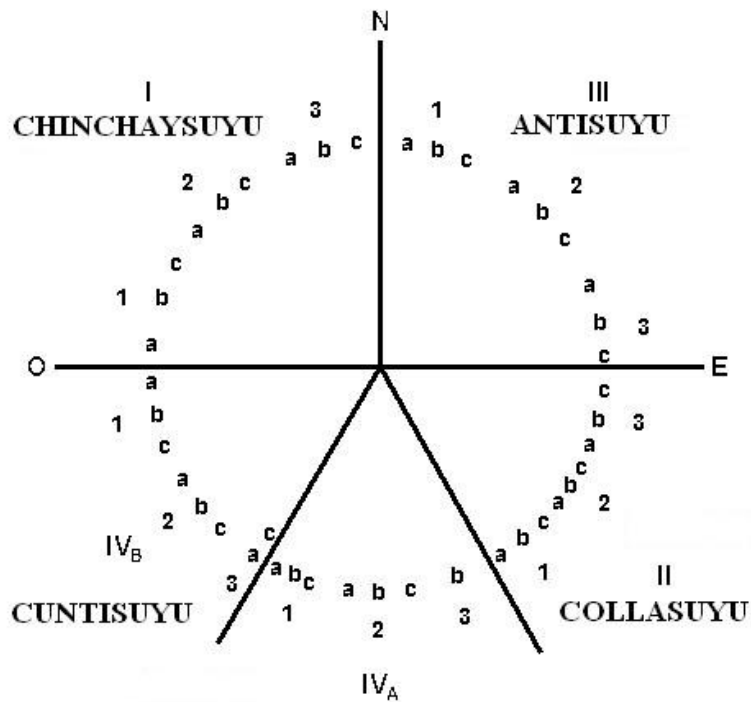
Annexe 14 : Niches funéraires préhispaniques dans les parois des falaises et *chullpa* (vues extérieure et intérieure). Yanque et Callalli, Provincia de Caylloma, Departamento de Arequipa, Perú. Clichés photographiques : Tessier-Brusetti.



Annexe 15 : Schématisation des signes pallares et des glyphes mayas proposée par Hoyle. De haut en bas et de gauche à droite : « Ideogramas en la cultura Paracas », « Ideogramas Mochica », « Ideogramas nazca », « Jeroglifos mayas ». "La escritura peruana sobre pallares", en *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, Buenos Aires, IV : 57-63, 1944, Lámina I y II.






Annexe 16 : Exemples de *tocapu*. "Concejo real destes reinos, capac inga tavantin svio camachicoc apocona", "El décimo Inga, Topa Inga Ivpanqui". Feuilles 110 et 364 de l'édition originale de Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, conservée à la Bibliothèque Royale du Danemark. Images disponibles à l'adresse suivante : <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/titlepage/es/image/> (consulté le 11/02/2012). Dans sa version papier : Guamán Poma de Ayala, *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, Lima, Fondo de cultura Económica, 1993 [1615], pp. 87 et 275.



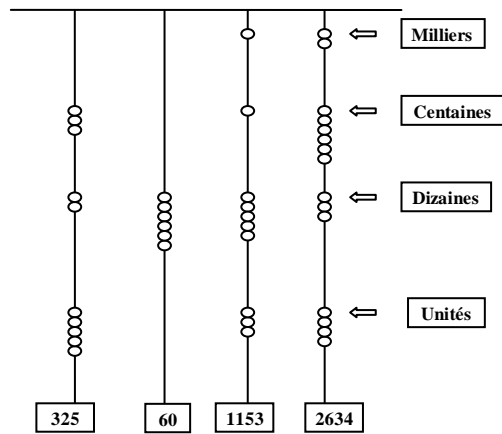
Annexe 17 : Schéma simplifié du système de *ceque*, à partir de celui proposé par Zuidema (*La Civilisation Inca au Cuzco*, Collège de France, PUF, Paris, 1986, p. 91). Chaque *suyu* (I, II, III, IV) était divisé en trois groupes de *ceque* (1, 2, 3), lesquels comportaient chacun trois *ceque* individuels (a, b, c). Le *suyu* IV était lui-même subdivisé en 2 *suyu* (IVa et IVb), comportant chacun 3 groupes de *ceque* ; IVb3 ne contenait que 2 *ceque* (a et c), mais on considérait qu'il n'en formait qu'un seul ; IVa3 n'avait qu'un seul *ceque*, b. Ce qui nous ramène à un total de 41 *ceque*. Le *ceque* de plus haut rang, IV1a, était dit *Capac*, « royal ».



Annexe 18 : Exemple de quipu. "Secretario del inga i conzehero, incap qvipocnin capac apoconap camachicvinqvipoc". Feuillet 358 de l'édition originale de Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva Coronica y Buen Gobierno*, conservée à la Bibliothèque Royale du Danemark. Image disponible à l'adresse suivante : <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/titlepage/es/image/> (consulté le 11/02/2012). Dans sa version papier : Guamán Poma de Ayala, *Nueva Coronica y Buen Gobierno*, Lima, Fondo de cultura Económica, 1993 [1615], pp. 270.

Nœud en 8	Nœud long à plusieurs boucles	Nœud simple
		
Valeur : 1.	Valeur : de 2 à 9.	Valeur : dizaine, centaine, milliers...

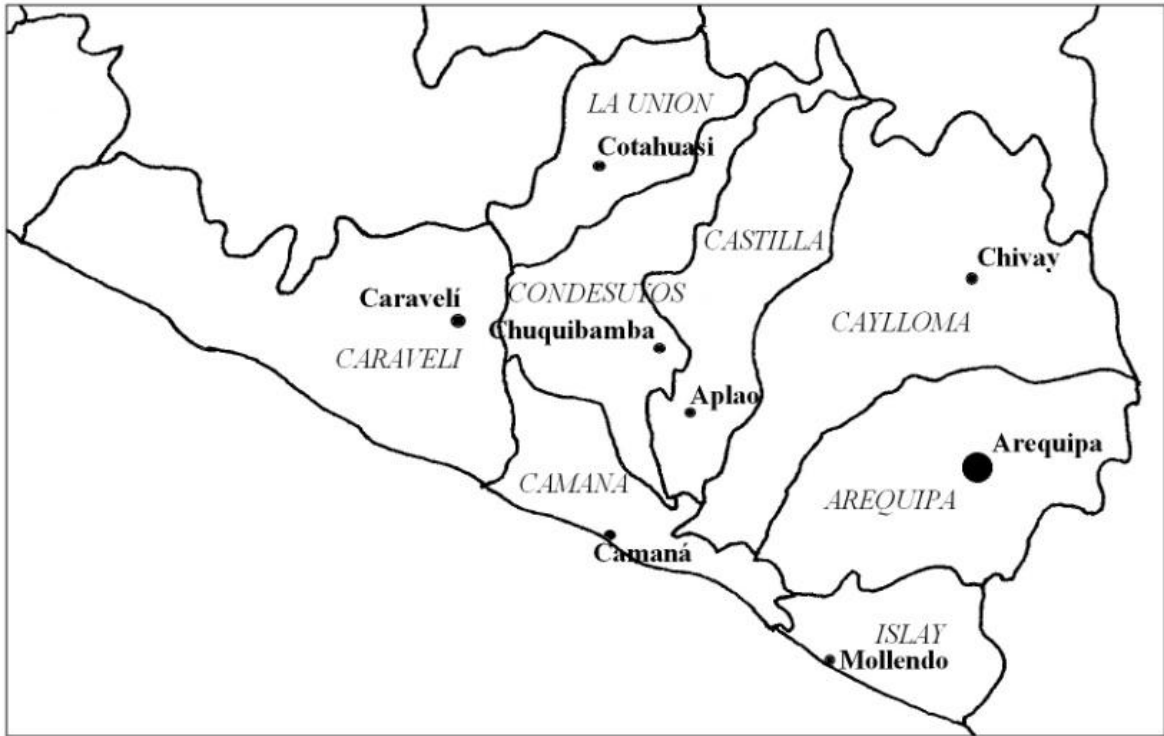
Annexe 19 : Différents nœuds des *quipu* et valeurs attribuées. Schéma : élaboration personnelle.



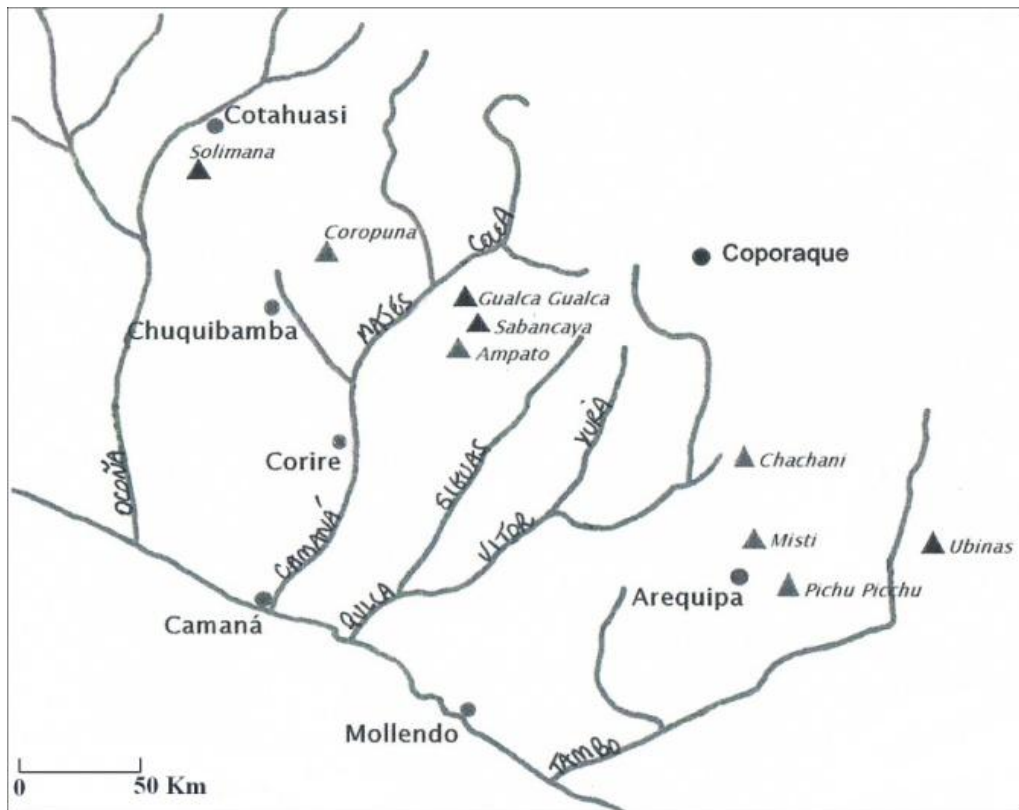
Annexe 20 : Valeur des nœuds d'un quipu selon leur position. Schéma : élaboration personnelle.



Annexe 21 : Carte du Pérou et ses départements. Carte : Elaboration personnelle.



Annexe 22: Carte du département de Arequipa et ses provinces. Carte : élaboration personnelle.



Annexe 23: Fleuves et sommets des bassins nord et centre du département de Arequipa. Carte : élaboration personnelle.



Annexe 24: Céramiques de la phase Wari. Collection Museo UNSA, Arequipa, Perú. 11.04.05-052.
Cliché photographique : Tessier-Brusetti.



Annexe 25 : Céramiques de la phase Qosqopa. Museo UNSA, Arequipa, Perú. 11. 04.05-074 et 11. 04.05-079.
Clichés photographiques : Tessier-Brusetti.



Annexe 26 : Céramiques de la phase polychrome. Museo UNSA, Arequipa, Perú. 11.04.05-100 et 11.04.05-113. Clichés photographiques : Tessier-Brusetti.

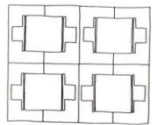
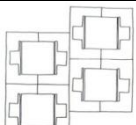
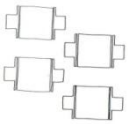

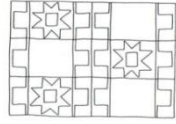
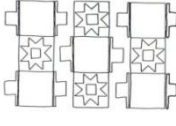
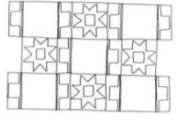
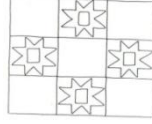



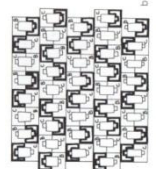
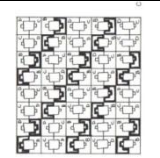
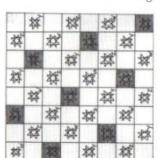
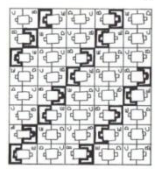
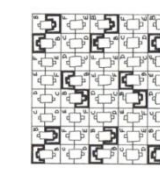
Annexe 27: Céramiques de la phase Noir sur Rouge ou Collawa. Museo UNSA, Arequipa, Perú. 11.04.05-218 et 11. 04.05-225. Clichés photographiques : Tessier-Brusetti.

18a		18b		18c		18d		18e		18f		18g		18h		18i		18j	
18k	18l																18m	18n	

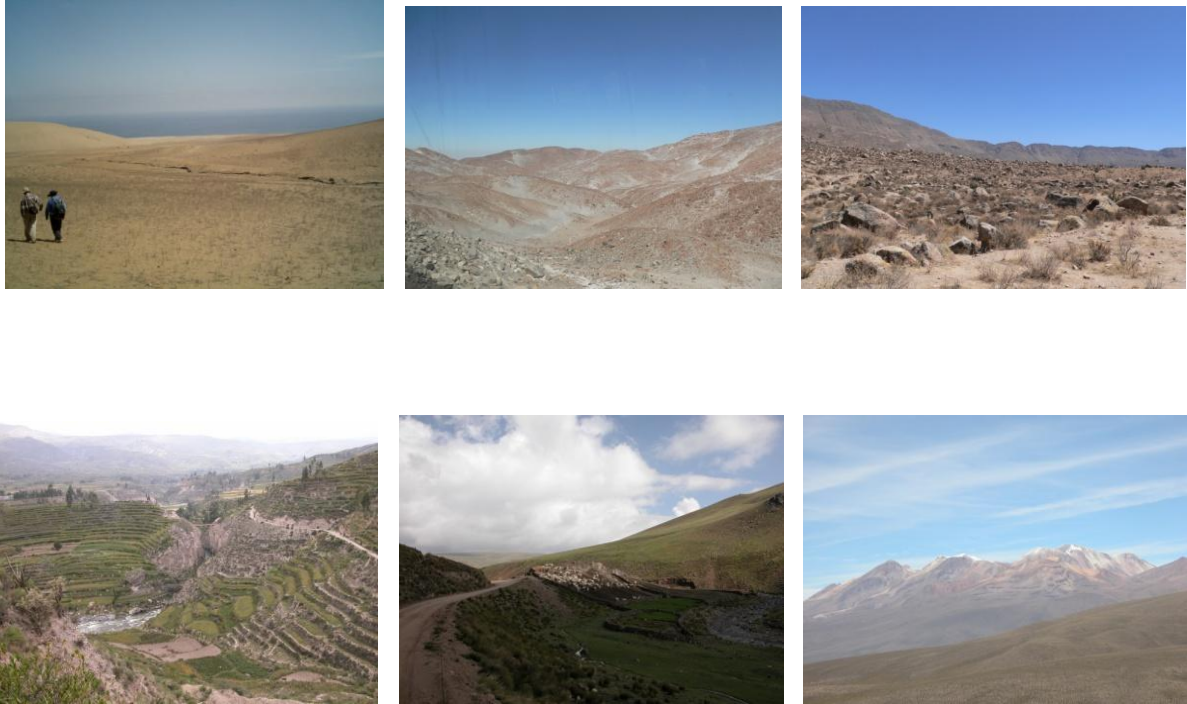
19a		19b		19c		19d		19e		19f		19g		19h	
-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--

Annexe 28 : Motifs 18 (a-n) et 19 (a-h) selon les désignations proposées par Mary Frame; *op. cit.*, p. 12-13.

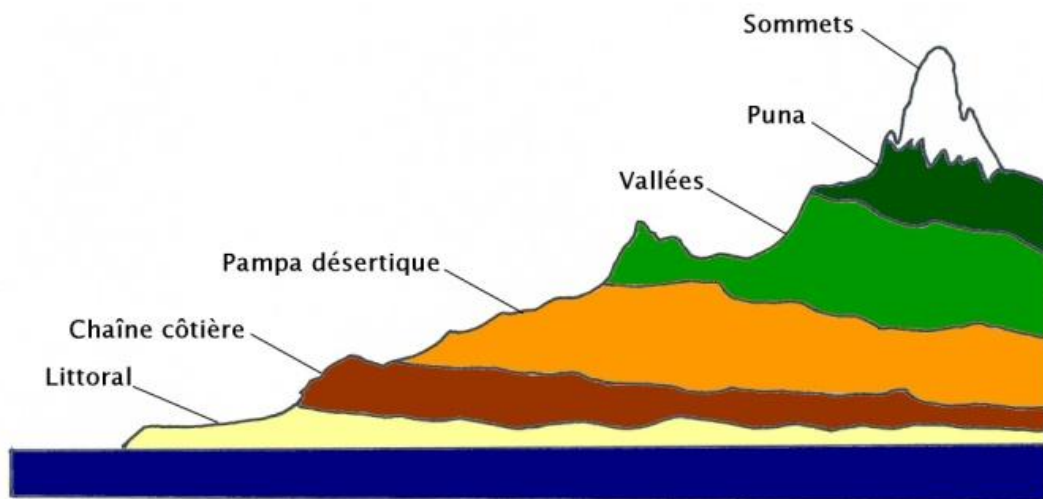
12a								
12b								
12c								
12d								
12e								
12f								
12g								
12h								

15a								
15b								
15c								
15d								
15e								
15f								

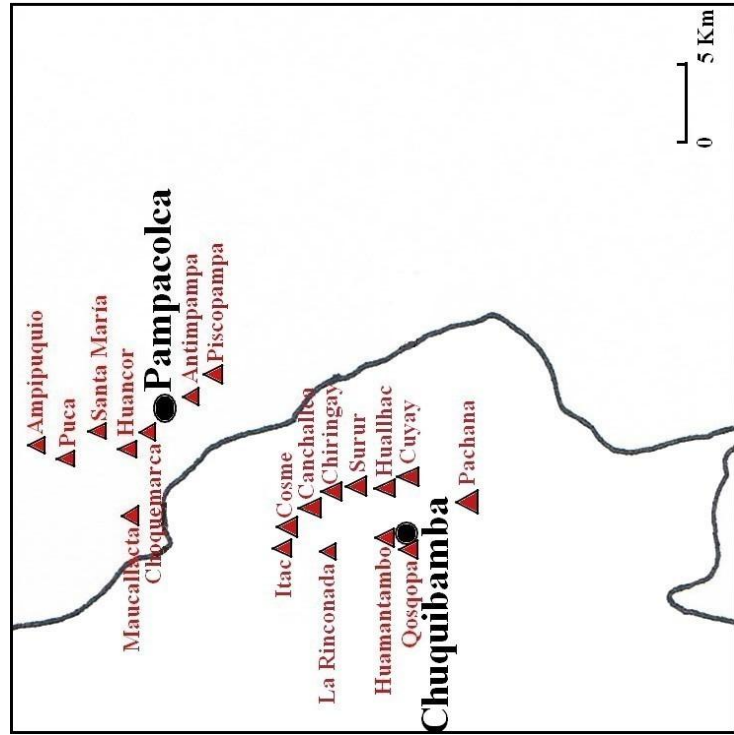
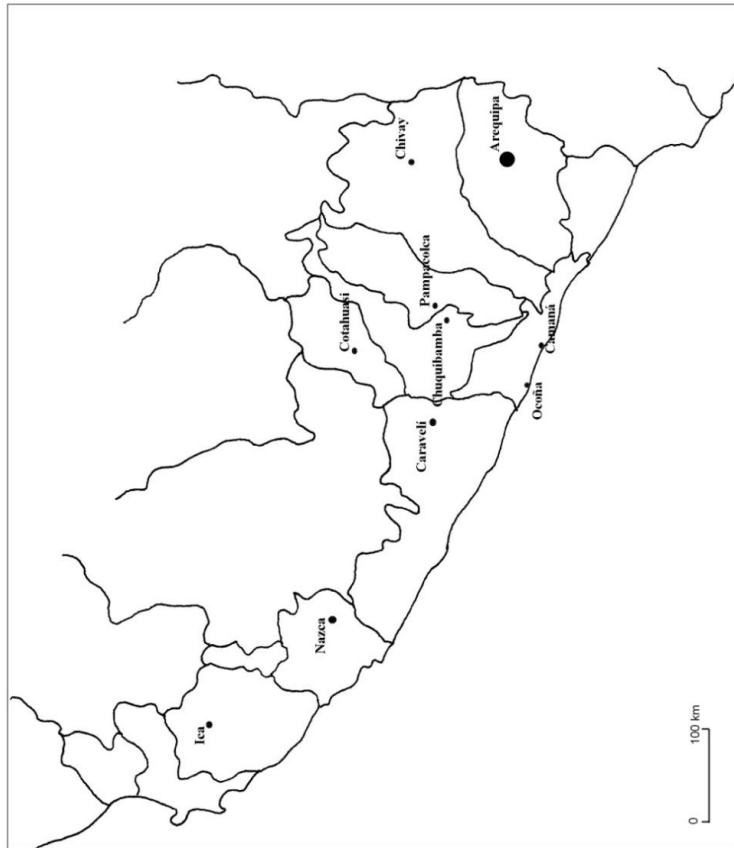
Annexe 29 : Schémas de distributions des unités iconographiques et combinaisons de couleurs des arrière-fonds, selon les désignations proposées par Mary Frame; *ibidem.*, pp. 8 et 10.



Annexe 30 : Photos illustrant les différentes zones climatiques de la région de Arequipa. De gauche à droite et de haut en bas : dunes du littoral (Ite), chaîne côtière (Mollendo), pampa désertique (Chuquibamba), vallées cultivées (Yanque), puna (Callalli) et sommets enneigés (Chachani). Clichés photographiques : Tessier-Brusetti.



Annexe 31 : Coupe transversale schématisant les différentes zones climatiques de la région de Arequipa. Schéma : élaboration personnelle.



Annexe 32 : Sites des principaux sites situés près de Chuquibambilla et Pampacolca, ayant mis en évidence du matériel céramique Chuquibambilla. Carte : élaboration personnelle.



Annexe 33 : A gauche, pièce de la Planche 5 D de l'ouvrage de Kroeber ; à droite, pièce de la Planche 5 F. Museo UNSA, Arequipa, Perú. 11.04. 05-064 et 22.06.05-115. Clichés photographiques : Tessier-Brusetti.



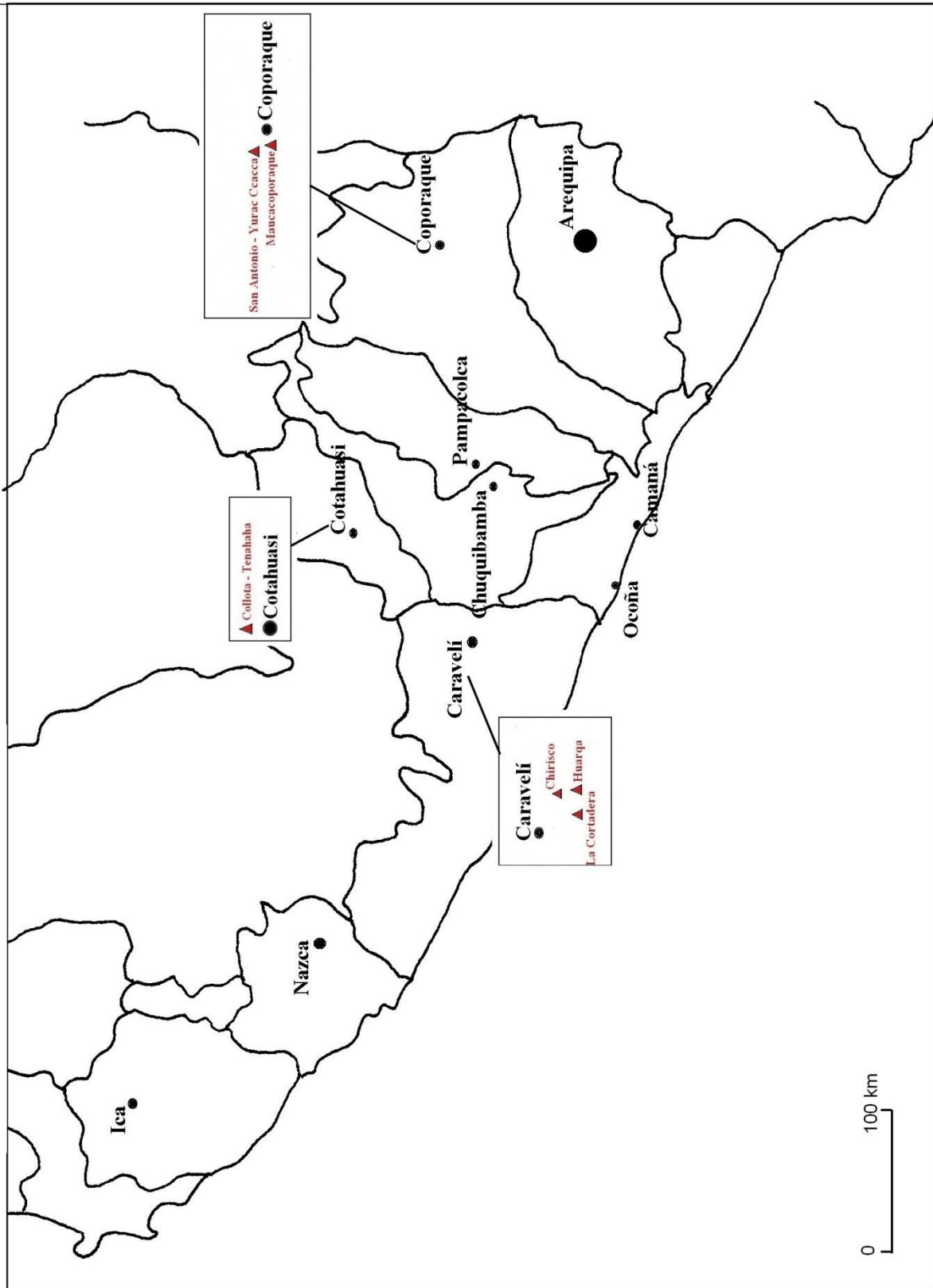
Annexe 34 : Pièce de la Planche 5 H de l'ouvrage de Kroeber. Museo UNSA, Arequipa, Perú. 11.04 05-117. Cliché photographique : Tessier-Brusetti.



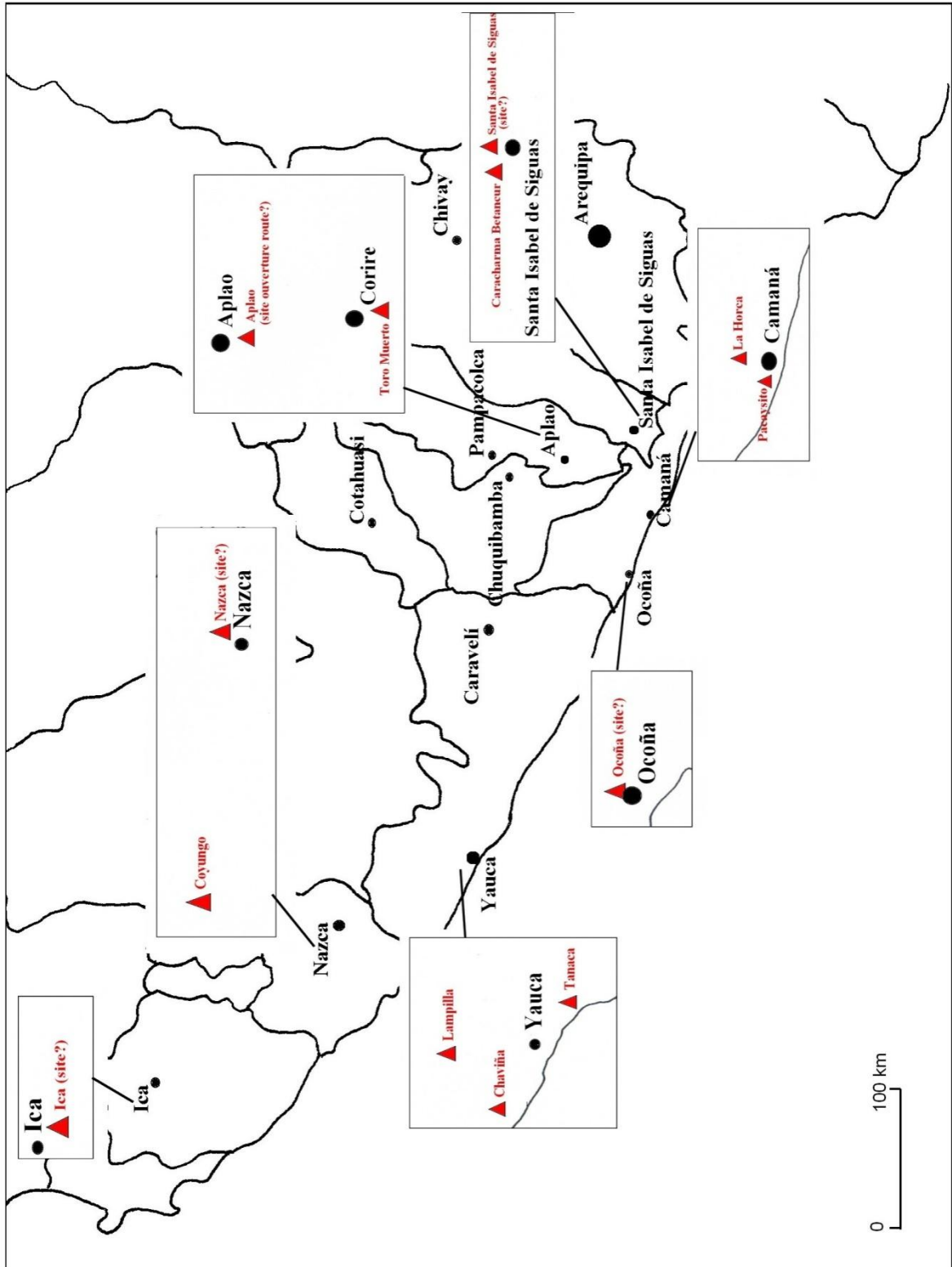
Annexe 35 : Pièce de la Planche 3 C de l'ouvrage de Kroeber. Museo UNSA, Arequipa, Perú. 22.06.05-081. Cliché photographique : Tessier-Brusetti.



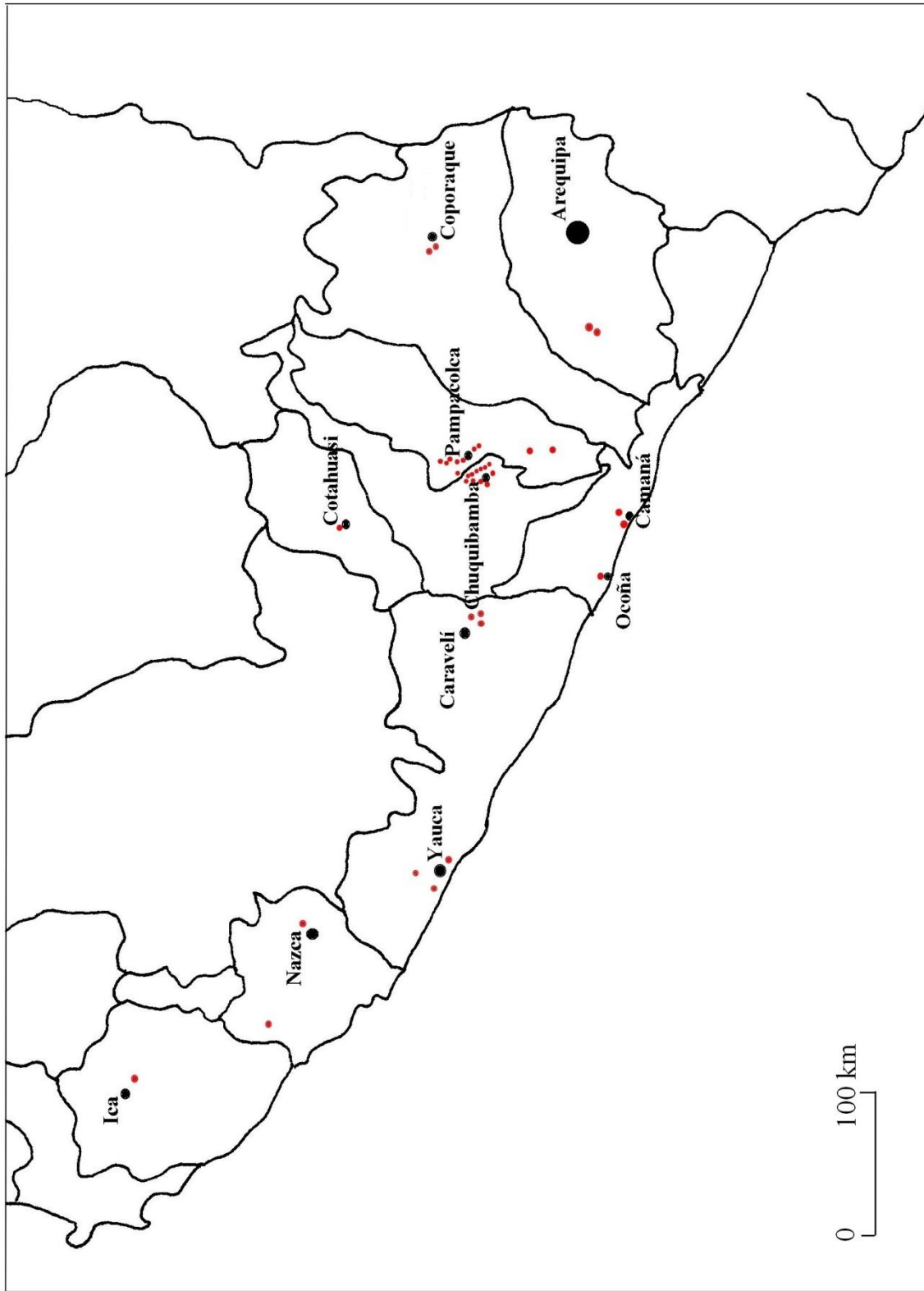
Annexe 36 : A gauche, pièce de la Planche 6E de l'ouvrage de Kroeber ; à droite, pièce de la Planche 6 F. Museo UNSA, Arequipa, Perú. 11.04.05-066 et 24.06.05-095. Clichés photographiques : Tessier-Brusetti.



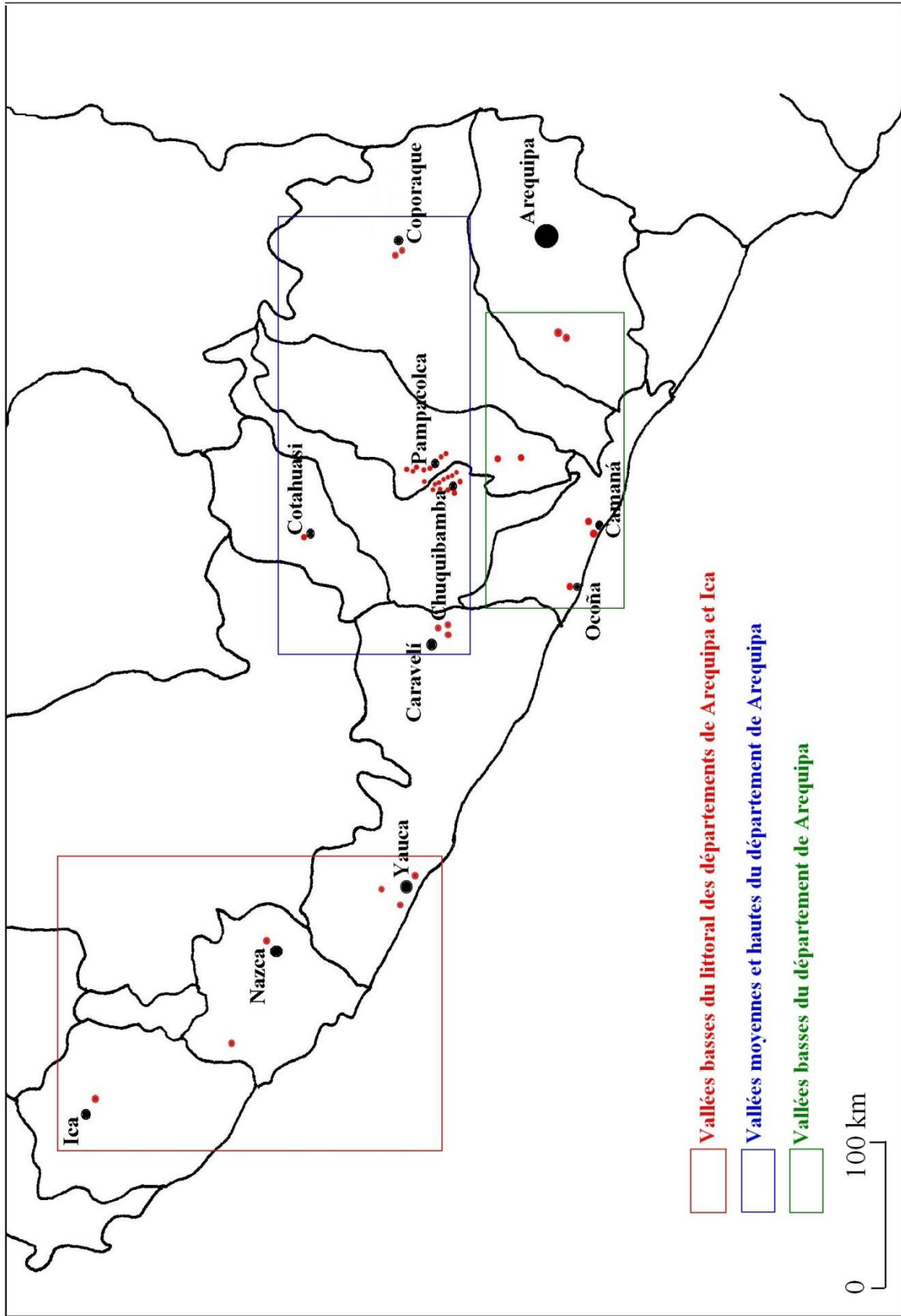
Annexe 37 : Sites éloignés du village de Chuquibamba sur lesquels du matériel céramique Chuquibamba a été recueilli. Carte : élaboration personnelle.



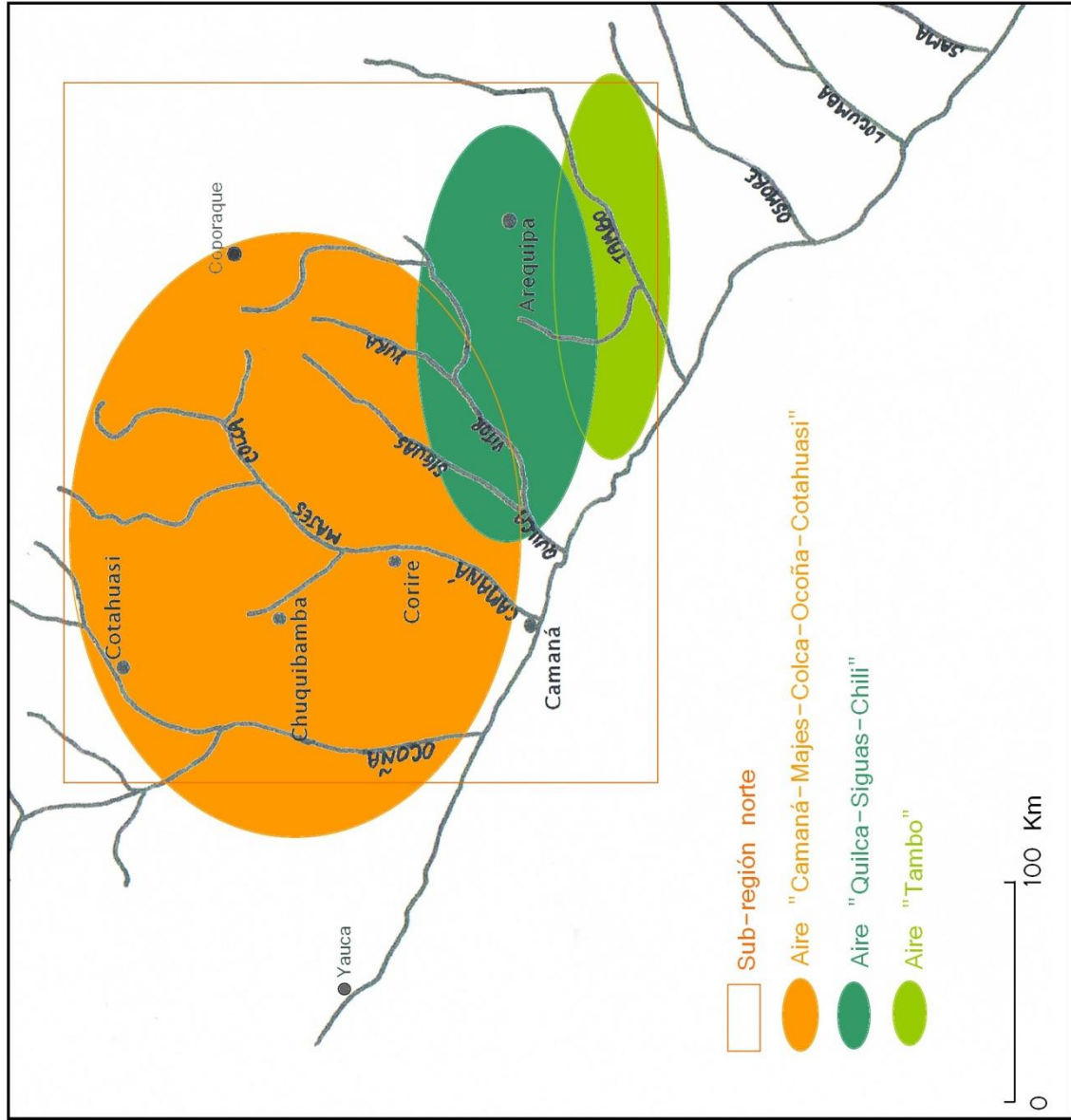
Annexe 38 : Sites où du matériel textile Chuquibamba a été recueilli. Carte : élaboration personnelle.



Annexe 39 : Distribution des sites ayant fourni du matériel Chuquibambilla. Départements de Arequipa et Ica. Carte :élaboration personnelle.



Annexe 40 : Aires géographiques regroupant les sites ayant fourni du matériel Chuquibamba. Carte : élaboration personnelle.



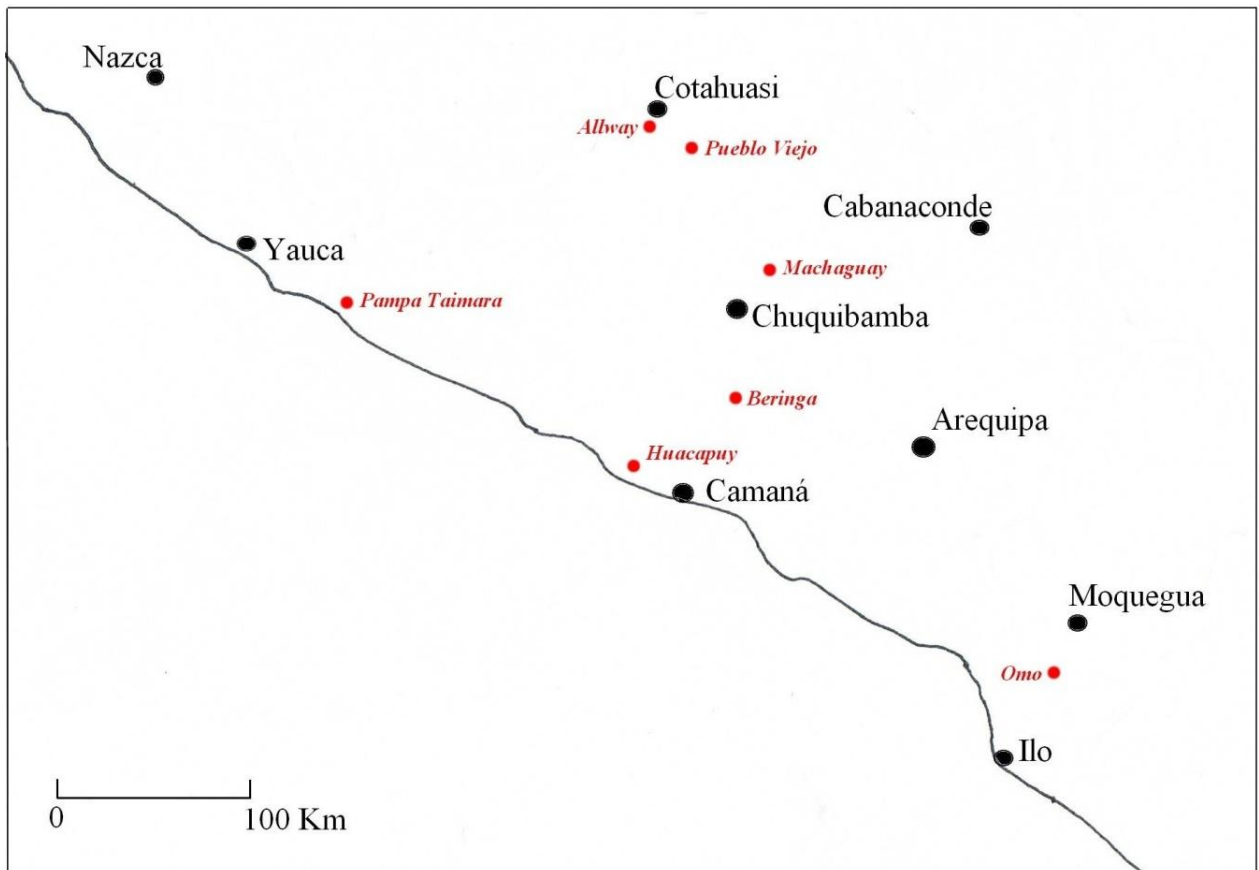
Annexe 41 : Sub-región norte. Les trois zones correspondant au développement des cultures locales Churajón et Chuquibamba. Carte élaboration personnelle.



Annexe 42 : Exemple de cultures en terrasse (Vallée du Colca) et de canaux d'irrigation (Chuquibamba).
Clichés photographiques : Tessier-Brusetti.



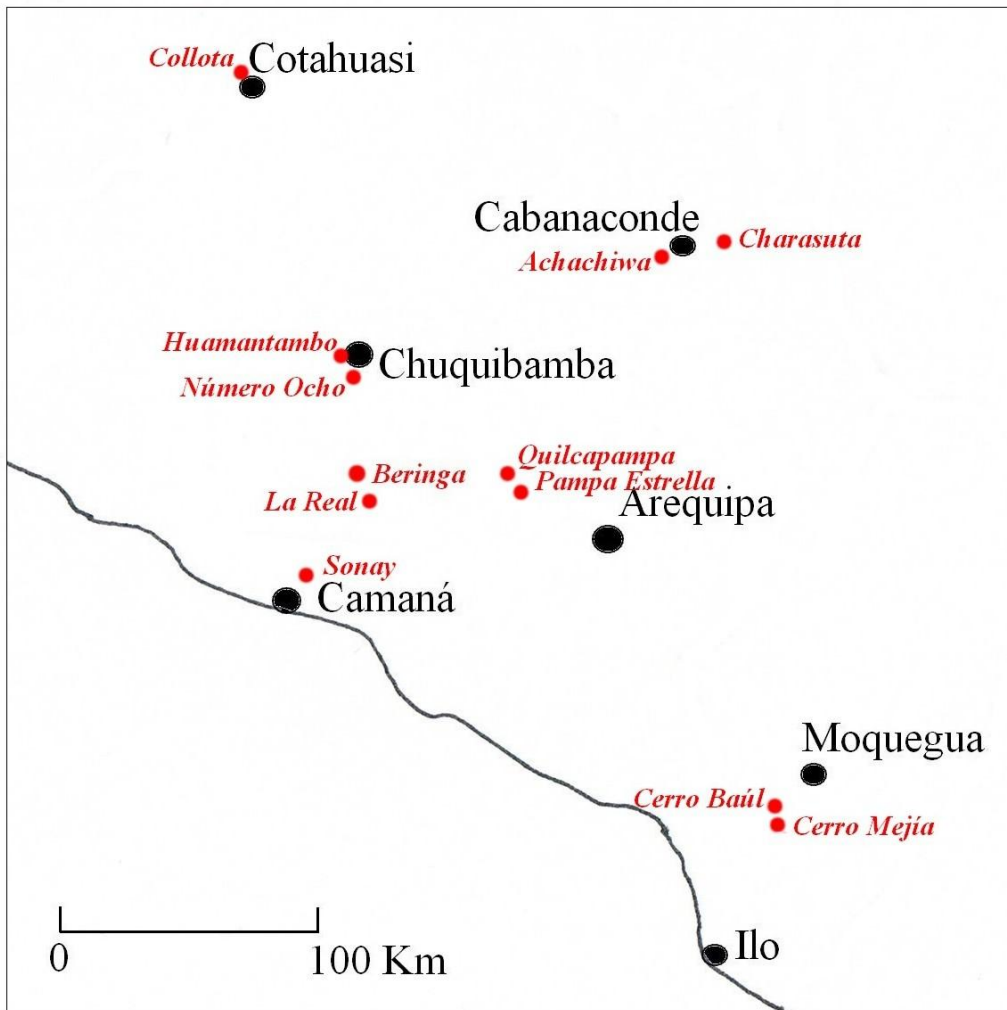
Annexe 43 : Exemples de textiles très semblables à ceux produit par la culture Paracas. Museo UNSA, Arequipa, Perú.
10.10.08-189a et 10.10-187a. Clichés photographiques : Tessier-Brusetti.



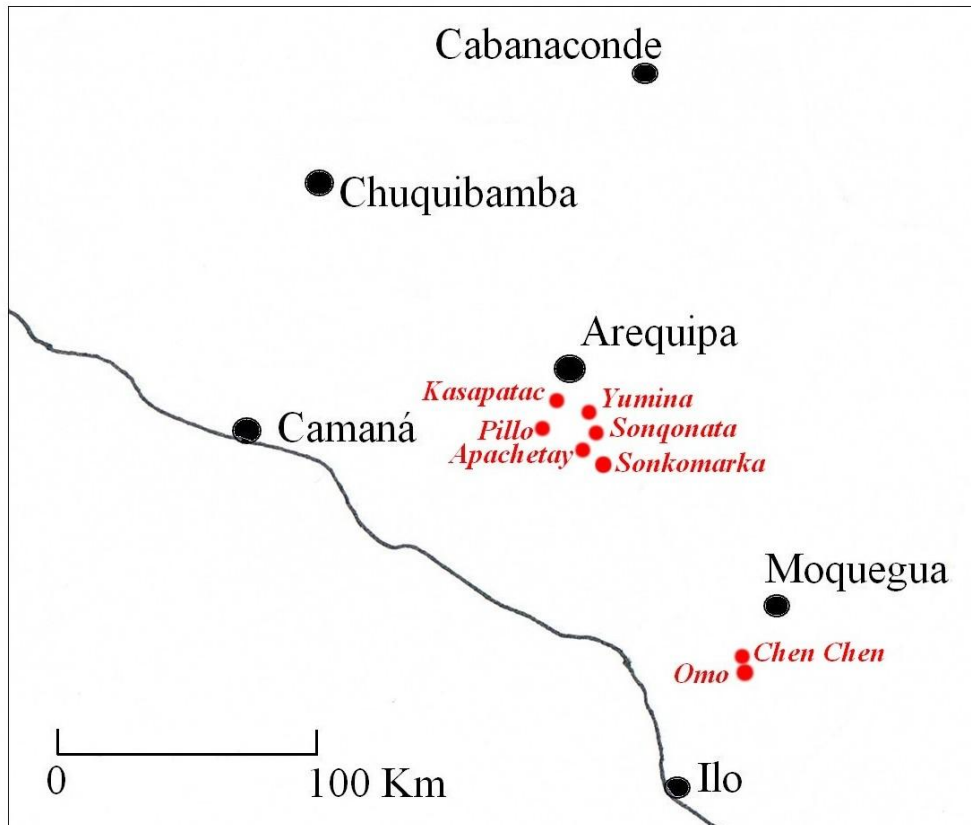
Annexe 44 : Carte des sites nazcas de la côte sud du Pérou. Carte : élaboration personnelle.



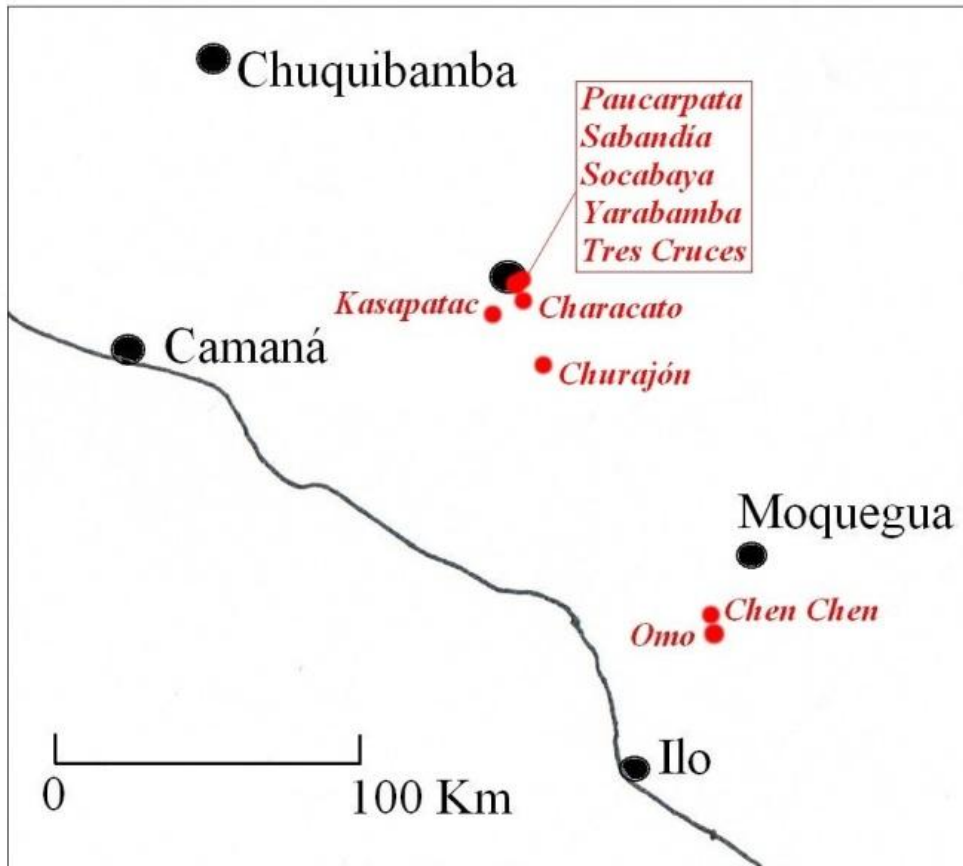
Annexe 45 : Têtes trophées Nazca du site de Cabezas Achatadas. Collection Museo UNSA, Arequipa, Perú.
01.04.05-093, 26.04.05-062, 26.04.05-071. Clichés photographiques : Tessier-Brusetti.



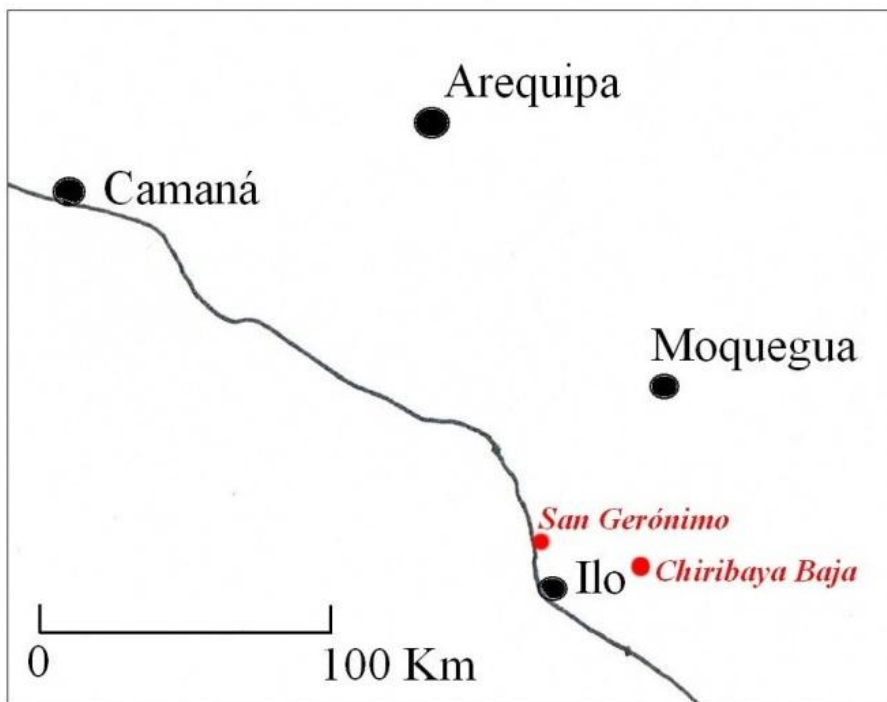
Annexe 46: Carte des sites Wari de la côte sud du Pérou. Carte : élaboration personnelle.



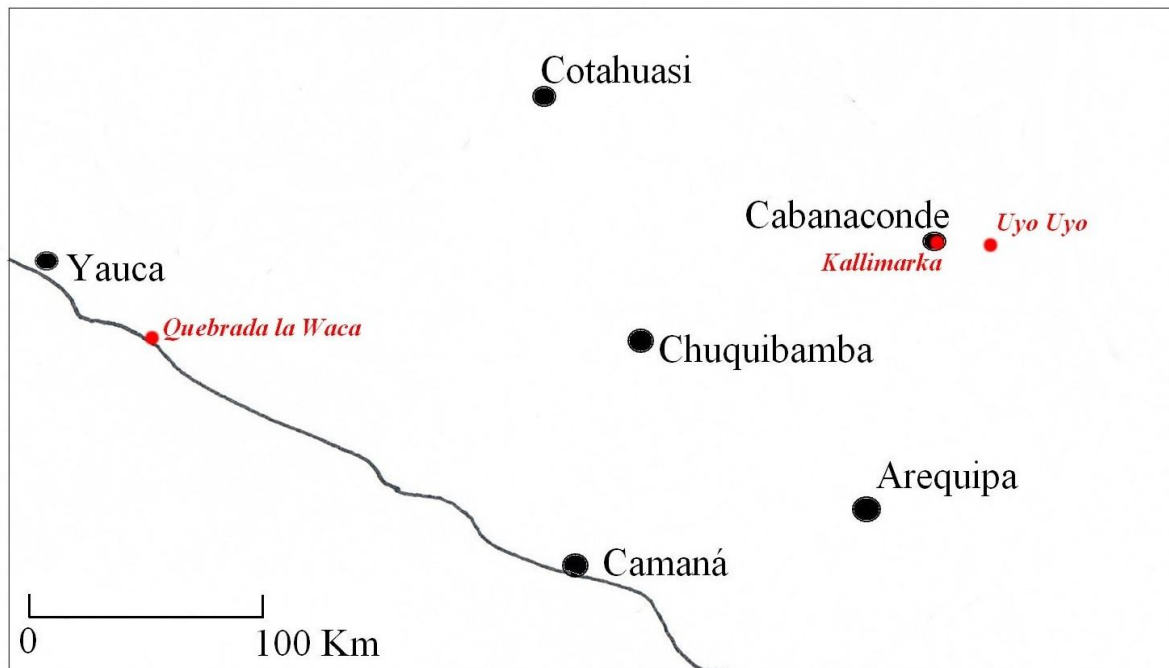
Annexe 47 : Carte des sites Tiwanaku de la côte sud. Carte : élaboration personnelle.



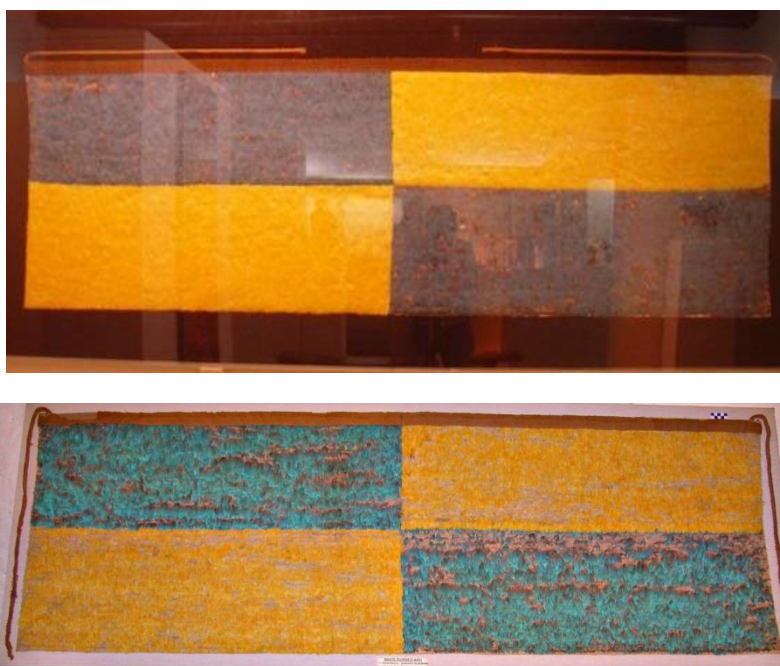
Annexe 48. Carte des sites de la culture régionale Churajón. Carte : élaboration personnelle.



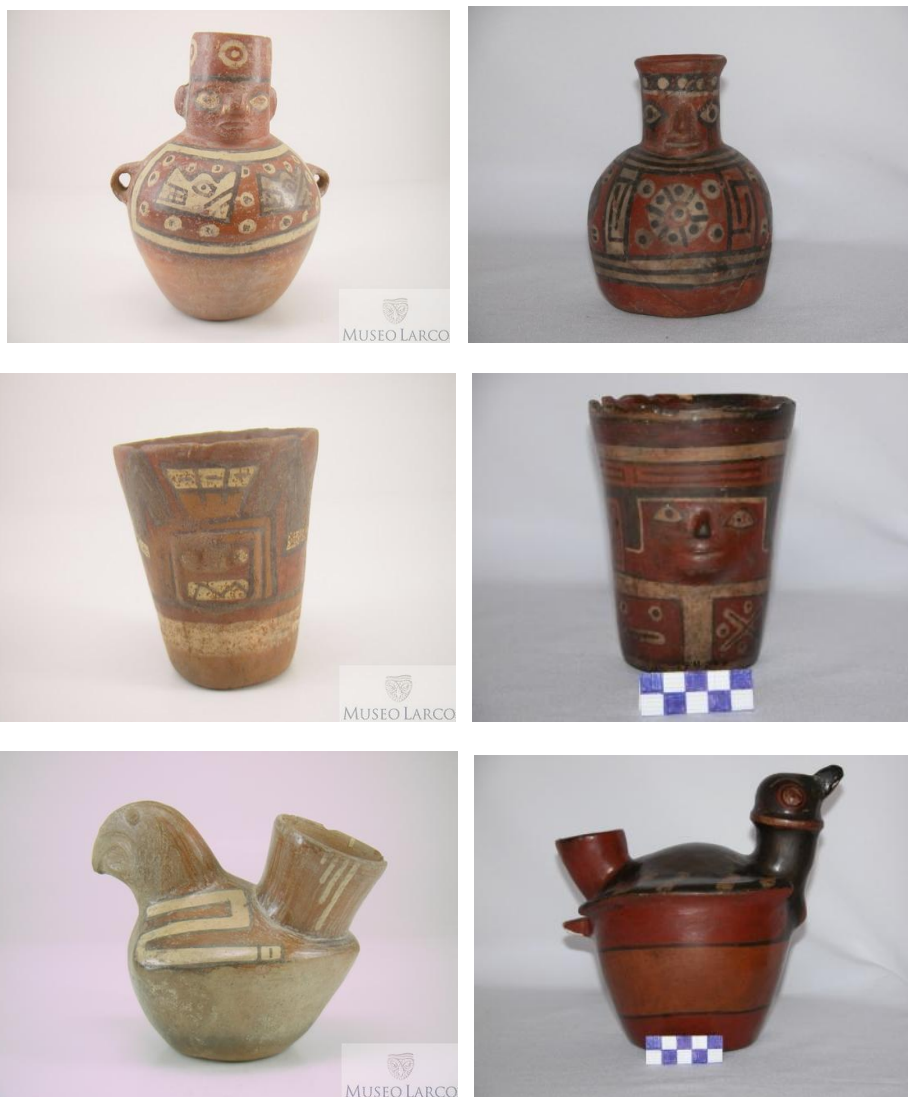
Annexe 49 : Carte des sites de la culture régionale Chiribaya. Carte : élaboration personnelle.



Annexe 50: Carte des sites incas de la côte sud. Carte : élaboration personnelle.



Annexe 51. Textiles plumaires. En haut, textile Wari du Museo Larco Hoyle, Lima, Perú, n° ML 600003 , disponible dans le catalogue en ligne à l'adresse : <http://www.museolarco.org/catalogo/index.php> (consulté le 22.02.2012); en bas, textile du Museo UNSA, Arequipa, Perú, 29.04.05-061 (Cliché photographique : Tessier-Brusetti).



Annexe 52. Céramiques Wari. En haut, jarres anthropomorphes : à gauche, Museo Larco Hoyle, Lima, Perú, n° ML018706; à droite, Museo UNSA, Arequipa, Perú, 11.05.05-052. Au centre, *kero* anthropomorphes : à gauche, Museo Larco Hoyle, Lima, Perú, n°ML018804; à droite Museo UNSA, Arequipa, Perú, 04.11.05-.064. En bas, vases ornithomorphes : à gauche Museo Larco Hoyle, Lima, Perú, n°ML 031762; à droite, Museo UNSA, Arequipa, Perú, 04.11.05-066. Photos des pièces du Museo Larco Hoyle disponibles dans le catalogue en ligne à l'adresse : <http://www.museolarco.org/catalogo/index.php> (consulté le 22.02.2012). Clichés photographiques du Museo UNSA : Tessier-Brusetti.



Annexe 53. Céramiques inca (*aribalos*). A gauche, Peabody Museum, Cambridge, United-States, n°968-14-30/8501, disponible dans le catalogue en ligne à l'adresse <http://140.247.195.10/col/default.cfm> (consulté le 22.02.2012); à droite, Museo UNSA, Arequipa, Perú, 12.04.05-023 (cliché photographique : Tessier-Brusetti).

Annexe 54. Liste et référence des textiles analysés

(désignations dans le corpus de travail, lieux de conservation⁶³⁹, n° d'inventaire, références de leur publication et de leur accès en ligne)

N° corpus	Conservation	N° d'inventaire	Références du site en ligne	Référence de la publication d'origine
1	MUNSA	000179	Non accessible en ligne.	
2	MUNSA	000810	Non accessible en ligne.	
3	MUNSA	000827	Non accessible en ligne.	
4	MUNSA	0001085	Non accessible en ligne.	
5	MUNSA	0001322	Non accessible en ligne.	
6	MUNSA	S/N	Non accessible en ligne.	
7	MUNSA	000732	Non accessible en ligne.	
8	MUNSA	S/N	Non accessible en ligne.	
9	MUNSA	S/N	Non accessible en ligne.	
10	MUNSA	000008	Non accessible en ligne.	
11	MUNSA	0001098	Non accessible en ligne.	
12	CAS	389-2364	http://research.calacademy.org/redirect?url=http://researcharchive.calacademy.org/research/anthropology/collections/index.asp&xAction=getrec&close=true&CollCtlgID=8208 Consulté le 30/11/2011.	Publié dans l'article de Ann Rowe (1992, <i>op. cit.</i> Fig. 39 p. 35).
13	TM	1961-37.9	Non accessible en ligne.	Publié dans l'article de Ann Rowe (1992, <i>op. cit.</i> , Fig. 40, p. 36).

⁶³⁹ Abréviations :

MUNSA : Museo de la Universidad San Agustín, Arequipa, Perú.

CAS : California Academy of Sciences, San Francisco, United-States.

TM : Textile Museum, Washington, United-States.

UMP : University Museum of Pennsylvania, Philadelphia, United-States.

LACMA : Los Angeles County Museum of Arts, Los Angeles, United-States.

BM : British Museum, London, England.

AIC : Art Institute of Chicago, Chicago, United-States.

PMAE : Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Cambridge, United-States.

MNAAH : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima, Perú.

MQB : Musée du Quai Branly, Paris, France.

14	TM	91.43	Non accessible en ligne.	Publié dans l'article de Ann Rowe (1992, <i>op. cit.</i> , Fig. 41, p. 36).
15	UMP	CG 920313-2462	Non accessible en ligne.	Publié dans l'article de Ann Rowe (1992, <i>op. cit.</i> , Fig. 42, p. 37).
16	LACMA	M72.68.10	Non accessible en ligne.	Publié dans l'article de Ann Rowe (1992, <i>op. cit.</i> , Fig. 43, p. 38).
17	TM	91.816	Non accessible en ligne.	Publié dans l'article de Ann Rowe (1992, <i>op. cit.</i> , Fig. 44, p. 39).
18	TM	91.843	Non accessible en ligne.	Publié dans l'article de Ann Rowe (1992, <i>op. cit.</i> , Fig. 45, p. 41).
19	BM	Am 1954.05.591	http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_image.aspx?objectId=477621&partId=1&searchText=Peru+textile&fromDate=1000&fromADBC=ad&toDate=1660&toADBC=ad&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&images=on&numPages=10&currentPage=1&asset_id=164476 Consulté le 30/11/2011.	
20	AIC	1999.290	http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/152015?search_id=7 Consulté le 30/11/2011.	
21	AIC	1912.1714	http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/68576?search_id=1 Consulté le 30/11/2011.	
22	PMAE	46-81-30/5543	http://140.247.102.177/col/longDisplay.cfm?ObjectKey=101799 Consulté le 30/11/2011.	
23	PMAE	15-41-30/86893	http://140.247.102.177/col/longDisplay.cfm?ObjectKey=103275 Consulté le 30/11/2011.	
24	MNNAH	606	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&cod_tecnica=0 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
25	MNNAH	1089	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=1&pagina=2&cuantos=688&numsesid=179969430 Consulté le 28/03/2008. Site aujourd'hui caduc.	
26	MNNAH	3509	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=1&pagina=5&cuantos=688&numsesid=786201119 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
27	MNNAH	3735	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=1&pagina=8&cuantos=688&numsesid=844749093 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
28	MNNAH	10547	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?bloque=5&pagina=37&cuantos=688&numsesid=564170480&cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	

29	MNNAH	10550	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=5&pagina=38&cuantos=688&numsesid=887412667 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
30	MNNAH	13704	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=6&pagina=52&cuantos=688&numsesid=204902291 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
31	MNNAH	13803	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=6&pagina=52&cuantos=688&numsesid=204902291 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
32	MNNAH	13806	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=6&pagina=53&cuantos=688&numsesid=486884713 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
33	MNNAH	13807	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=6&pagina=53&cuantos=688&numsesid=486884713 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
34	MNNAH	13811	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=6&pagina=53&cuantos=688&numsesid=486884713 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
35	MNNAH	15641	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=7&pagina=59&cuantos=688&numsesid=945853829 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
36	MNNAH	16059	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=7&pagina=62&cuantos=688&numsesid=936042428 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
37	MNNAH	16190	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=7&pagina=63&cuantos=688&numsesid=126960397 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
38	MNNAH	16288	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=8&pagina=68&cuantos=688&numsesid=911826730 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
39	MNNAH	16453	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=8&pagina=69&cuantos=688&numsesid=365317941 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
40	MNNAH	16796	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=9&pagina=74&cuantos=688&numsesid=672919869 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	

41	MNNAH	18258	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=10&pagina=85&cuantos=688&numsesid=977027535 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
42	MNNAH	19309	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=10&pagina=90&cuantos=688&numsesid=164970040 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
43	MNNAH	20340	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=11&pagina=93&cuantos=688&numsesid=582770944 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
44	MNNAH	20897	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=11&pagina=97&cuantos=688&numsesid=956504464 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
45	MNNAH	20932	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=11&pagina=98&cuantos=688&numsesid=505332589 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
46	MNNAH	21531	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=12&pagina=101&cuantos=688&numsesid=178626657 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
47	MNNAH	21604	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=12&pagina=101&cuantos=688&numsesid=178626657 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
48	MNNAH	21606	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=12&pagina=101&cuantos=688&numsesid=178626657 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
49	MNNAH	23197	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=12&pagina=107&cuantos=688&numsesid=243964791 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
50	MNNAH	23380	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=12&pagina=108&cuantos=688&numsesid=701728463 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
51	MNNAH	23711	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?bloque=13&pagina=109&cuantos=688&numsesid=347724557&cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
52	MNNAH	23872	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=13&pagina=111&cuantos=688&numsesid=465842843 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	

53	MNNAH	23877	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=13&pagina=111&cuantos=688&numsesid=465842843 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
54	MNNAH	24381	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=13&pagina=113&cuantos=688&numsesid=452003121 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
55	MNNAH	24580	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=13&pagina=113&cuantos=688&numsesid=452003121 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
56	MNNAH	24853	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=13&pagina=117&cuantos=688&numsesid=878959298 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
57	MNNAH	24855	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=13&pagina=117&cuantos=688&numsesid=878959298 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
58	MNNAH	24856	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=13&pagina=117&cuantos=688&numsesid=878959298 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
59	MNNAH	24859	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=13&pagina=117&cuantos=688&numsesid=878959298 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
60	MNNAH	25096	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=14&pagina=120&cuantos=688&numsesid=727912545 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
61	MNNAH	25017	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=14&pagina=120&cuantos=688&numsesid=727912545 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
62	MNNAH	26134	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=14&pagina=123&cuantos=688&numsesid=42319894 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
63	MNNAH	30193	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=15&pagina=132&cuantos=688&numsesid=690055490 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
64	MNNAH	30522	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?bloque=16&pagina=136&cuantos=688&numsesid=200263619&cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	

65	MNNAH	30770	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=16&pagina=137&cuantos=688&numsesid=269843698 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
66	MNNAH	30793	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=16&pagina=137&cuantos=688&numsesid=269843698 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
67	MNNAH	30809	http://textiles.perucultural.org.pe/resultado.asp?cod_tecnica=0&tipo_busqueda=tipo_tecnica&cod_procedencia=9&bloque=16&pagina=138&cuantos=688&numsesid=881904244 Consulté le 28/03/2008. Site internet aujourd'hui caduc.	
68	MQB	75.13868	http://www.quaibrantly.fr/cc/pod/resultats.aspx?b=1&t=2 Consulté le 20/11/2011.	

Annexe 55. Liste des textiles du corpus de travail et leur identification stylistique

Numéro du textile dans le corpus de travail	Identification stylistique
1	Chuquibamba
2	Chuquibamba
3	Chuquibamba
4	Chuquibamba
5	Chuquibamba
6	Chuquibamba
7	Chuquibamba
8	Ica
9	Chiribaya-Chuquibamba
10	Hybridation Chiribaya-Chuquibamba
11	Hybridation Chiribaya-Chuquibamba
12	Chuquibamba
13	Chuquibamba
14	Chuquibamba-Inca
15	Chuquibamba-Inca
16	Chuquibamba-Inca
17	Inca standardisé intégrant des éléments régionaux Chuquibamba
18	Chuquibamba-Inca
19	Chuquibamba
20	Chuquibamba
21	Chuquibamba
22	Chuquibamba?
23	Chuquibamba-Inca
24	Chuquibamba-Inca
25	Chuquibamba-Inca
26	Inca standardisé intégrant des éléments régionaux Chuquibamba
27	Chuquibamba
28	Chiribaya-Chuquibamba
29	Chiribaya-Chuquibamba
30	Chuquibamba
31	Chuquibamba
32	Chuquibamba
33	Chuquibamba
34	Chuquibamba
35	Chiribaya-Chuquibamba
36	Chiribaya-Chuquibamba
37	Chiribaya-Chuquibamba
38	Chiribaya-Chuquibamba
39	Chuquibamba
40	Chiribaya-Chuquibamba
41	Inca standardisé intégrant des éléments régionaux Chuquibamba
42	Chuquibamba
43	Chuquibamba?
44	Chiribaya-Chuquibamba
45	Chiribaya-Chuquibamba
46	Chuquibamba
47	Chuquibamba
48	Chuquibamba
49	Chuquibamba
50	Chiribaya-Chuquibamba
51	Chiribaya-Chuquibamba
52	Chuquibamba-Inca
53	Chuquibamba-Inca
54	Chuquibamba-Inca
55	Chuquibamba-Inca
56	Chuquibamba
57	Chuquibamba

58	Chuquibamba
59	Chuquibamba
60	Chiribaya-Chuquibamba
61	Inca standardisé intégrant des éléments régionaux Chuquibamba
62	Chiribaya-Chuquibamba
63	Chiribaya-Chuquibamba
64	Chiribaya-Chuquibamba
65	Hybridation Chiribaya-Chuquibamba
66	Chuquibamba-Inca
67	Chuquibamba?
68	Chuquibamba



Annexe 56. Robe portée par les femmes. "Qvinta calle, Cipascona". Feuillet 223 de l'édition originale de Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, conservée à la Bibliothèque Royale du Danemark. Image disponible à l'adresse suivante : <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/225/es/image/?open=id2685820> (consulté le : 11/02/2012). Dans sa version papier : Guamán Poma de Ayala, *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, Lima, Fondo de cultura Económica, 1993 [1615], p. 166.

GLOSSAIRE

Termes en langue indienne ou espagnole

Abasca : étoffe grossière à partir de laquelle étaient confectionnés les vêtements du peuple Inca.

Acla : jeunes filles vierges recrutées dans les villages pour servir l'Inca et les divinités.

Adobe : torchis, fait d'argile et de paille.

Altiplano : les hauts plateaux de la cordillère des Andes.

Amauta : à l'époque inca, conteurs qui transmettaient l'histoire des ancêtres grâce à la tradition orale.

Aríbalo : jarre typique de l'époque inca, dont les deux petites anses latérales pouvaient accueillir une corde de façon à pouvoir porter le récipient sur le dos.

Awlli masi : tisseuse expérimentée qui enseigne l'art du tissage.

Ayllu : village-communauté des Andes préhispaniques.

Bofedales : dans la puna, réservoirs naturels d'eau issue de la fonte des glaciers.

Caña brava : plante herbacée locale, *Gynerium sagittatum*.

Capacqui : quipu royal ou littéraire décrit par Blas Valera.

Ceque : lignes virtuelles qui parcouraient toute la province de Cuzco en formant un véritable réseau, sur lesquelles se distribuaient les lieux sacrés (huaca)

Cequecuna : quipu « fermé », dont les cordelettes, toute attachées en un même point, s'étalent en étoile pour représenter l'ensemble du système de ceque.

Chakana : motif traditionnel andin appelé également cruz andina ou cruz escalonada.

Chasqui : dans la société inca, messagers royaux qui parcouraient l'empire en courant pour délivrer les missives.

Chullpa : tour funéraire de pierres sèches utilisée comme tombe collective.

Chumpi : ceinture grâce à laquelle les femmes resserraient et maintenaient leur robes.

Chusi : épaisse toile qui servait de couverture ou de tapis.

Chuspa : petit sac porté en bandoulière.

Conchales : monticules de coquillages issus des restes de l'alimentation de groupes préhispaniques, notamment à l'époque précéramique.

Coricancha : temple du soleil de Cuzco.

Crónica : texte de la période coloniale qui décrit les habitants des nouvelles terres conquises par la Couronne. Les relaciones, sont plus spécifiquement les lettres décrivant les indiens et les terres découvertes qui étaient adressées au monarque (cartas de relaciones).

Cumbi : tissu luxueux composé des fibres les plus fines et les plus délicates comme celles de la vigogne ou de la vizcacha.

Curaca : chef politique des ayllu.

Fardo : ballot funéraire, dans lequel était placé le défunt, enveloppé dans plusieurs couches de tissu.

Gallinazo : ou buitre negro americano, vautour typique d'Amérique (*Coragyps atratus*).

Hanan Cuzco et **Hurin Cuzco** : parties hautes et basses de Cuzco.

Hanan Pacha, Hurin Pacha, Ucu Pacha : le monde d'en haut, le monde d'ici et le monde souterrain, les trois sphères qui, du point de vue de la cosmogonie andine, composent l'univers.

Hatun runa : classe de la société inca constituée par le peuple.

Huaca : entités divines particulières selon les régions (grottes, pierres, rivières, montagnes, sépultures).

Huaquero : pilleur de tombe.

Huaquito : petite amulette.

Ichu : graminée sauvage typique de la région des Andes (famille des *Poaceae*).

Inkuña : petit carré de tissu utilisé par les Incas comme napperon rituel pour déposer des offrandes.

Inca : si le peuple du Tahuantinsuyu est aujourd'hui communément appelé *Inca*, c'était à l'origine le titre réservé au dirigeant suprême de l'empire.

Kallanka : large porte trapézoïdale caractéristique de l'architecture inca.

Kero : vase rituel inca en bois.

Liclla : châle des femmes indiennes.

Llamero : gardien de troupeaux de camélidés.

Llauto : turban plus ou moins large, porté par les hommes, qui servait à distinguer l'origine ethnique des populations.

Maguey : sorte d'agave, appelée également cabuya (*Furcraea andina*).

Mallqui : corps des défunts, ancêtres.

Manto : grande étoffe rectangulaire qui enveloppait le corps des défunts. Désigne également le grand tissu qui composait les robes des femmes.

Mita : dans la société Inca, travaux obligatoires auxquels devaient se soumettre la population recensée comme corvéable.

Mitayo : indien assujetti au principe de mita.

Mitma : système inca de déplacement de familles entières pour peupler des territoires nouvellement conquis.

Mullu : *spondylus*, coquillage rouge rosé très apprécié par les Incas.

Ñañaca : grand fichu qui recouvrait parfois la tête des femmes.

Ñusta : dans la société Inca, jeune femme de lignée impériale.

Orejones : à l'époque inca, nobles ou militaires à qui on perçait les oreilles lors d'une cérémonie officielle, pour qu'ils puissent porter les gros anneaux qui symbolisaient leur fonction au sein de l'empire.

Pacarina ou **pacarisca** : ancêtre divinisé, huaca représentant l'origine mythologique de la communauté.

Pachakuti : dans cosmologie andine, principe de destruction-reconstruction qui anéantit périodiquement l'univers et l'humanité pour qu'un nouveau monde et des nouveaux êtres puissent naître.

Pachaquipu : quipu calendaire décrit par Blas Valera dans *Exsul Inleritus Blas Valera Populo Suo*.

Pallares : motifs en haricots composant une ancienne écriture selon Larco Hoyle.

Panaca : dynastie, groupe familial, lignée, organisation sociale inca, composé de descendants de lignée royale.

Paqocha : alpaga.

Puna : vastes étendues de plaines situées au pied des sommets andins.

Puquial : point d'eau ou étang de la puna.

Qolla : Titre réservé à l'épouse-sœur de l'Inca.

Quilca : signe graphique, dessin, qui aurait véhiculé un message dans la société inca.

Quipu : faisceau de cordelettes pendantes dont les nœuds et les couleurs semblent avoir permis d'enregistrer des données numériques et extra-numériques.

Quipucamayo : spécialiste des quipu, qui les composait et les déchiffrait.

Sukanka : dans la société Inca, piliers solaires qui mesuraient les mouvements du soleil et organisaient le calendrier agraire et rituel

Tahuantinsuyu : « l'empire des quatre suyu », nom donné par les incas à leur empire. Les quatre suyu se référaient aux quatre régions de l'empire : le Chinchasuyu (nord-ouest de Cuzco, il incluait la côte nord, les montagnes de l'ouest s'étendant jusqu'en Equateur), le Antisuyu (la partie orientale de l'empire), le Collasuyu (le lac Titicaca, le nord du Chili, le nord-ouest de l'Argentine et l'actuelle Bolivie), et le Cuntisuyu (le sud-ouest de Cuzco, c'est-à-dire la région de Arequipa et la côte sud du Pérou).

Tampu ou **tampo** ou **tambo** : constructions en pierre dans lesquelles étaient conservées la production agricole ou textile.

Ticcissimi : signe du capacuipu lisible phonétiquement en quechua, selon Blas Valera. Le nombre de nœuds inférieurs marquait la syllabe qui devait être extraite et prononcée à haute voix.

Tocapu : motifs géométriques considérés par certains chercheurs comme des unités de l'écriture inca.

Tupu : épingle de métal avec laquelle les femmes fixaient leur lliclla (leur châle).

Unku : tunique ample portée par les hommes, par-dessus le pagne.

Urupyachana : rituel inca, selon Blas Valera, qui consistait à déteindre une étoffe ancienne pour réaliser une pièce nouvelle.

Ushnu : plateforme cérémonielle caractéristique de l'architecture inca.

Vilahoma ou **Wila Oma** : « prêtre » placé au plus haut dans la hiérarchie religieuse, considéré comme la personne la plus importante après l'Inca.

Visitas Generales : campagnes d'inspection menées dans tout le vice-royaume pour contrôler le respect des lois imposées par la Couronne.

Vizcacha : gros rongeur des plaines de Bolivie, du Pérou, du Chili et d'Argentine.

Wara ou **taparrabo** : pagne porté par les hommes des Andes à l'époque préhispanique.

Wincha : fin bandeau porté par les femmes, qui servait à distinguer l'origine ethnique des populations.

Yacolla : cape ou châle porté par les hommes.

Yana ou **yanacona** : domestiques ou serviteurs personnels dans les familles Incas de rang social élevé, qui effectuaient également les travaux obligatoires (mita) à la place de leurs maîtres.

Wawa : en langue quechua, désigne l'enfant ou le bébé.

Termes techniques liés au tissage

Armure : loi de croisement des éléments d'un tissu.

Bordado : broderie du tissu faite à l'aiguille.

Chaîne : ensemble de fils parallèles tendus entre les deux barres du métier.

Doble cara : tissu qui présente deux faces résultant du tissage de deux toiles jointes ensemble.

Duite : partie du fil de trame comprise entre les deux lisières latérales.

Nappe de chaîne : ensemble des fils pairs ou impairs d'une chaîne.

Ourdissage : opération qui consiste à disposer et à tendre les fils de la chaîne entre les bâtons du métier, en vue de leur croisement par la trame.

Pushka : fusaïole permettant de filer les fibres.

Reps : tissu dont l'entrecroisement laisse paraître uniquement la chaîne ou la trame. Reps de trama : seule la trame est apparente; reps de urdimbre : seule la chaîne est apparente.

Tapiz : tissu dont les fils de trame recouvre entièrement la chaîne, par petits groupes.

Tela llana : toile simple à armure unie.

Tissu : produit de l'entrecroisement à angle droit de fils répartis en deux éléments au moins : une chaîne et une trame.

Trame supplémentaire ou trama flotante : insertion de fils de trame supplémentaires à la trame principale qui intervient au gré des besoins du tisserand pour composer ses motifs.

Trame : fil qui croise la chaîne perpendiculairement.

Tye-die : technique de teinture avec réserves, qui consiste à faire pénétrer la teinture uniquement sur certaines zones du tissu.

Terminologie utilisée dans l'analyse iconographique

Arrière-fond : rectangle bicolore qui constitue l'arrière-fond des unités iconographiques.

Combinaison de couleurs pour les arrière-fonds : modèle selon lequel les couleurs des arrière-fonds bicolores des unités iconographiques se répètent. Les arrière-fonds sont divisés horizontalement, chaque partie étant exprimée par une couleur; les couleurs s'alternent ou changent à chaque vignette (partie supérieure, partie inférieure) et forment des modèles précis selon le nombre de couleurs utilisées.

Combinaison de couleurs pour les languettes : modèle selon lequel les couleurs des languettes accolées aux unités iconographiques se répètent. Les couleurs des languettes s'alternent ou se répètent à chaque vignette, formant des modèles précis selon le nombre de couleurs utilisées.

Combinaison de couleurs pour les motifs : couleurs des différents éléments d'un motif, en général le corps du motif, le centre et l'arrière-fond.

Espace iconographique : surface globale de la pièce présentant une ou plusieurs zones iconographiques.

Languettes : petites formes rectangulaires accolées à certaines unités iconographiques, sur les parties supérieure et inférieure.

Schéma de distribution : modèle selon lequel les unités iconographiques, les vignettes, les frises ou les bandes de motifs se distribuent dans l'espace iconographique.

Unité iconographique : forme rectangulaire ou carrée à l'intérieur de laquelle apparaît un ou plusieurs motifs.

Vignette : ensemble composé d'un arrière-fond, d'une unité iconographique présentant un ou plusieurs motifs, et de languettes.

Zone iconographique : groupe d'éléments iconographiques (principalement des motifs) suivant une organisation spatiale particulière formant des groupes, se détachant sur un arrière-fond de couleur différente du reste de la pièce, ou étant séparés par un ensemble de lignes polychromes.

Zone iconographique principale : lorsque la pièce présente deux types d'organisation de l'espace iconographique, groupe(s) d'éléments qui occupe le plus de surface.

Zone iconographique secondaire : lorsque la pièce présente deux types d'organisation de l'espace, groupe(s) d'éléments qui occupe le moins de surface (exemple : bande intermédiaire de vignette ou bandes terminale de motifs).

VOLUME III

Analyse iconographique du corpus de travail



Textile 1. Cliché photographique : Tessier-Brusetti.

Textile 1

Identification

Lieu de conservation : Museo de la Universidad San Agustín, Arequipa, Perú.

N° d'inventaire : 000179.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : deux fragments; absence de bords sur les deux fragments.

Dimensions :

- fragment 1 : 53 x 47 cm.

- fragment 2 : 4 x 2.5 cm.

Couleurs : bordeaux, vert, rouge, bleu, blanc.

Techniques : *tapiz* et trame supplémentaire.

Etat de conservation : correct.

Fonction : robe ou châle.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

L'espace iconographique des deux fragments se compose de vignettes (six lignes de sept colonnes) parfaitement alignées (schéma de distribution A1). Les arrière-fonds bicolores sont tissés en *tapiz*, et les motifs tissés en trame supplémentaire.

Les motifs sont insérés dans une unité iconographique de forme carrée, dans laquelle ils se répètent en trois couleurs différentes (jaune, vert ou blanc).

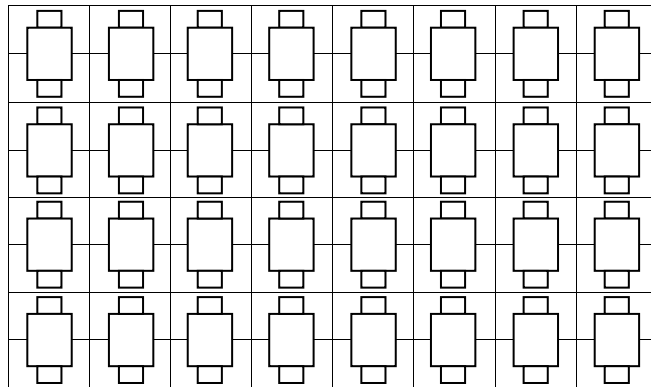
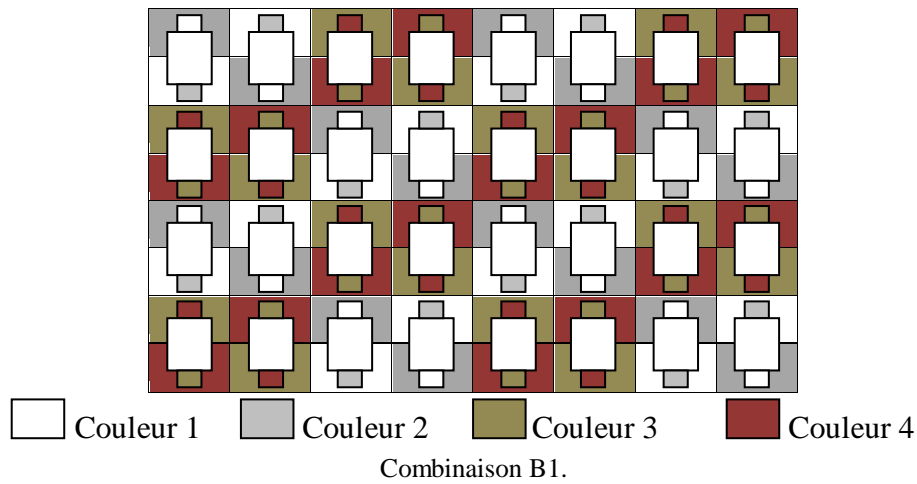
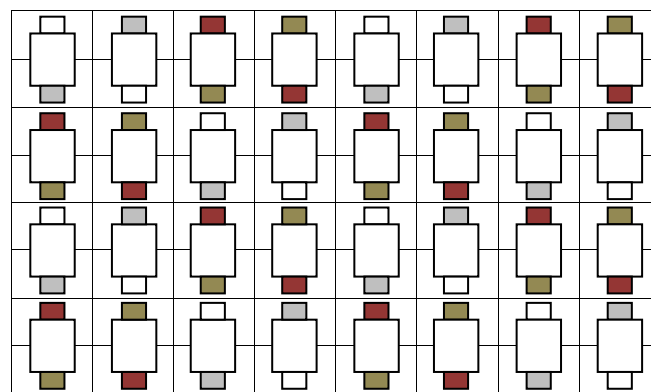


Schéma de distribution des vignettes en alignement parfait
(schéma de distribution A1).

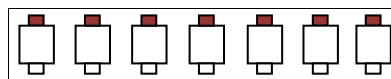
Les arrière-fonds des unités iconographiques utilisent une combinaison de quatre couleurs : rouge, bordeaux, bleu et vert. Deux mêmes couleurs sont utilisées pour deux vignettes successives, les parties supérieure et inférieure des arrière-fonds échangeant leurs couleurs entre elles (combinaison de couleurs B1).



Deux languettes se détachent de l'unité iconographique sur les parties supérieure et inférieure; leur couleur est inversée à celle des arrière-fonds (combinaison C1).



Sur la partie inférieure du même fragment (en dessous de la dernière ligne de vignettes), on remarque une série de plusieurs lignes polychromes, suivies de plusieurs languettes ainsi que le haut des unités iconographiques correspondantes. Plus petites que celles du haut du fragment, ces unités iconographiques ne suivent pas non plus le même schéma de distribution : elles se répartissent sur un fond uni bleu. Toutes les languettes supérieures sont rouges (combinaison D1).



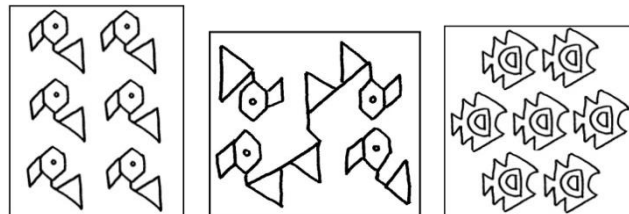
Motifs :

Les deux fragments présentent au total trois motifs différents : deux motifs ornithomorphes, et un motif piscimorphe. Ils sont tous bordés d'un liseré rouge et se détachent sur un fond bleu. Notons que les motifs des deux première lignes du fragment 1 sont tissés à l'envers.

Le premier motif ornithomorphe (motif 1) est un oiseau à large bec représenté de profil. Le corps est matérialisé par un triangle; la tête, de forme hexagonale, présente un petit cercle en son milieu, figurant l'œil de l'oiseau. Le corps et la tête sont d'une seule couleur, différente de celle de l'œil. Six motifs se distribuent dans une unité iconographique, répétés verticalement, en deux colonnes.

Le second motif ornithomorphe (motif 2) reprend la même forme basique que le motif 1 : il s'agit d'un oiseau de profil, présentant un large bec et un œil central. Son corps est également représenté par un triangle, mais à la différence du premier motif, un second triangle est inséré à côté du premier. Le motif se répète à l'intérieur de l'unité iconographique, effectuant une rotation à 90° vers la droite, les deux extrémités reliées entre elles.

Le motif piscimorphe (motif 3) est composé d'un losange dont les parties supérieure et inférieure présentent deux triangles chacune; la queue est matérialisée par un triangle sur la partie latérale gauche. La bouche du poisson est représentée par une ouverture sur la partie droite du losange, et l'œil par un demi-cercle. Cinq à sept motifs de poisson se répètent verticalement, sur deux ou trois lignes.



Motifs 1, 2 et 3.



Textile 2. Cliché photographique : Tessier-Brusetti.

Textile 2

Identification

Lieu de conservation : Museo de la Universidad San Agustín, Arequipa, Perú.

N° d'inventaire : 000810.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : deux fragments, dont l'un possède deux bords latéraux.

Dimensions :

- fragment 1 : 37 x 24 cm.

- fragment 2 : 20 x 24 cm.

Couleurs : jaune, vert, bleu, rouge, blanc.

Techniques : *tapiz* et trame supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration partielle.

Fonction : probablement un sac.

Attributs : l'un des deux bords latéraux du fragment 2 présente des franges.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

L'espace iconographique des deux fragments se compose de vignettes (quatre lignes de quatre à cinq colonnes pour les deux fragments) alignées, en décalage d'une ligne à l'autre (schéma de distribution A2). Les arrière-fonds bicolores des unités iconographiques sont tissés en *tapiz* tandis que les motifs sont insérés en trame supplémentaire, en vert, blanc ou jaune.

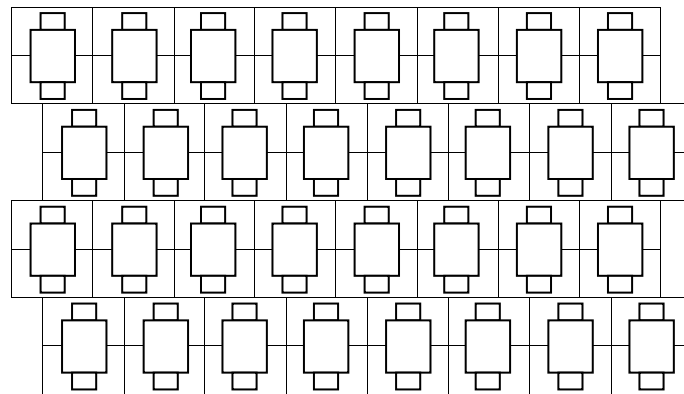
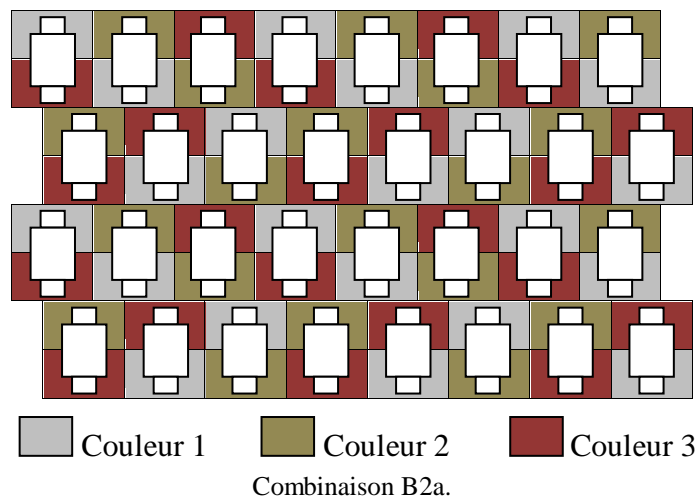
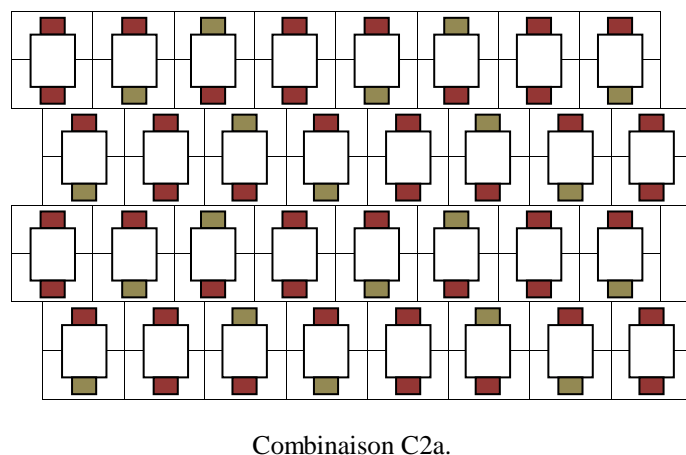


Schéma de distribution A2.

Les arrière-fonds des unités iconographiques utilisent une combinaison de trois couleurs : rouge, jaune et bleu. L'une des trois couleurs est utilisée pour deux vignettes successives, les parties supérieure et inférieure des arrière-fonds échangeant leur couleur entre elles (combinaison B2a).



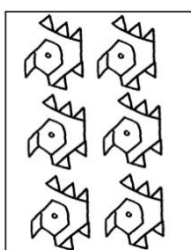
Les deux languettes qui se détachent des unités iconographiques utilisent uniquement deux couleurs (rouge et vert); deux vignettes successives présentent des languettes rouges et vertes qui s'inversent d'une vignette à l'autre, tandis que les languettes de la vignette suivante sont toutes les deux rouges (combinaison C2a).



Motifs :

Les deux fragments présentent un seul et unique motif.

Il s'agit d'un motif ornithomorphe (motif 4) dont l'oiseau est, tout comme les deux précédents, représenté de profil avec une tête de forme hexagonale, un large bec et un œil circulaire. A la différence des deux premiers motifs d'oiseau, celui-ci présente un corps composé de deux triangles ainsi qu'une ligne brisée et trois triangles, qui surplombent la tête. Six motifs se distribuent à l'intérieur d'une unité iconographique, répétés verticalement, en deux colonnes.



Motif 4.



Textile 3. Cliché photographique : Tessier-Brusetti.

Textile 3

Identification

Lieu de conservation : Museo de la Universidad San Agustín, Arequipa, Perú.

N° d'inventaire : 000827.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : deux fragments; le fragment 2 présente un bord sur la partie latérale droite.

Dimensions :

- fragment 1 : 67.5 x 51 cm.

- fragment 2 : 30 x 30 cm.

Couleurs : rouge, bleu, vert, blanc, marron, jaune. Le textile présente une couche de résidus terreux ou sablonneux.

Techniques : *tapiz* et trame supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration avancée.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

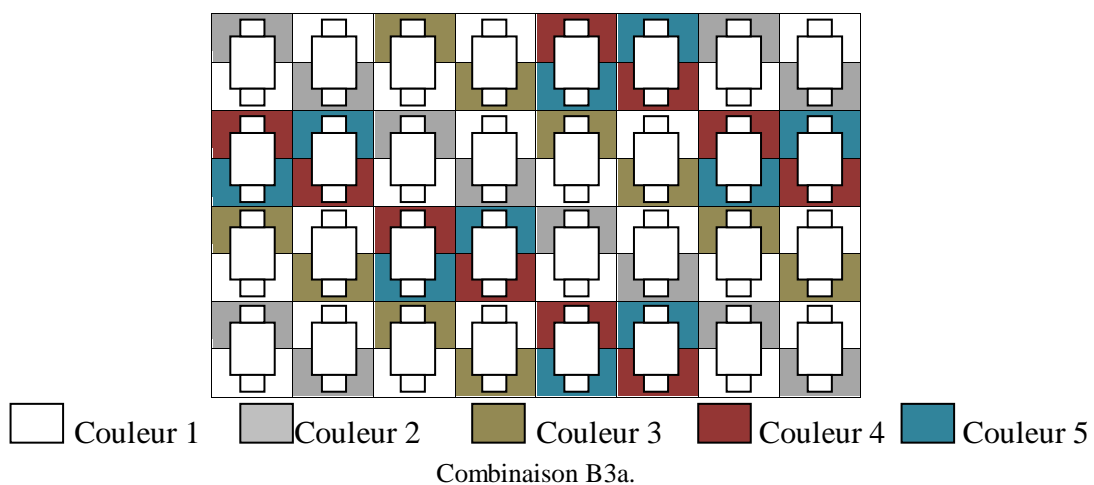
Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

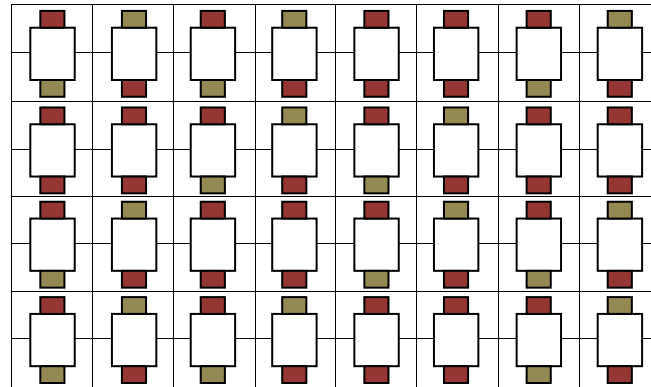
Structure générale de l'espace iconographique :

L'espace iconographique des deux fragments se compose de vignettes parfaitement alignées et suivent le schéma de distribution A1 (onze lignes de huit colonnes pour le fragment 1 et cinq lignes de quatre colonnes pour le fragment 2). Les arrière-fonds bicolores des unités iconographiques sont tissés en *tapiz* tandis que les motifs sont insérés en trame supplémentaire, en vert, blanc, ou jaune bleu.

Les arrière-fonds des unités iconographiques utilisent une combinaison de cinq couleurs : marron, bleu, rouge, blanc et vert. Deux mêmes couleurs sont utilisées pour deux vignettes successives, les parties supérieure et inférieure des arrière-fonds échangeant leurs couleurs entre elles. Les couleurs des arrière-fonds se répètent donc en diagonales (combinaison B3a).



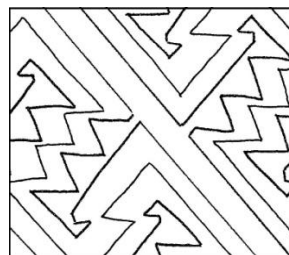
Les deux languettes qui se détachent des unités iconographiques utilisent uniquement deux couleurs (rouge et vert); quatre vignettes successives présentent des languettes rouges et vertes qui s'inversent d'une vignette à l'autre, tandis que les languettes des deux vignettes suivantes sont toutes les deux rouges (combinaison C2b).



Combinaison C2b.

Motifs :

Les deux fragments présentent trois motifs : les deux motifs ornithomorphes 1 et 2, ainsi qu'un motif géométrique composé d'une diagonale principale de laquelle s'échappent des branches présentant trois triangles (motif 5). Les motifs 1 et 2 sont de couleur verte, blanche ou jaune, tandis que le motif 5 est bleu.



Motif 5.

Le fragment 2 présente entre les lignes 4 et 5 une petite frise composée de plusieurs motifs 1 juxtaposés, insérés à l'unité (schéma de distribution D2).

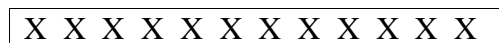


Schéma de distribution D2 (les X représentant les motifs).



Textile 4. Cliché photographique : Tessier-Brusetti.

Textile 4

Identification

Lieu de conservation : Museo de la Universidad San Agustín, Arequipa, Perú.

N° d'inventaire : 0001085.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant un bord terminal en sa partie supérieure.

Dimensions : 78 x45 cm.

Couleurs : rouge, bordeaux, vert, jaune, bleu, blanc.

Techniques : *tapiz* et trame supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration partielle.

Fonction : tunique/poncho.

Attributs : couture beige sur la partie inférieure gauche.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

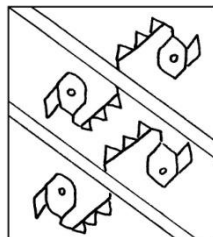
L'espace iconographique du fragment se compose de vignettes parfaitement alignées selon le schéma de distribution A1 (cinq lignes de onze colonnes). Les arrière-fonds bicolores des unités iconographiques sont tissés en *tapiz* tandis que les motifs sont insérés en trame supplémentaire, en vert, blanc ou jaune.

Les arrière-fonds des unités iconographiques utilisent la combinaison de quatre couleurs B1 : rouge, bordeaux, bleu et vert.

La couleur des languettes est inversée à celle des arrière-fonds (combinaison de quatre couleurs C1).

Motifs :

Le fragment présente deux motifs différents de couleur jaune, blanche ou verte : le motif 2, et un nouveau motif ornithomorphe qui, tout comme le motif 2, propose deux oiseaux reliés par la queue, l'un orienté à l'inverse de l'autre, cette fois-ci séparés par une diagonale de la même couleur que les oiseaux (motif 6). Deux diagonales de deux oiseaux sont présentes dans une unité iconographique.



Motif 6.



Textile 5. Cliché photographique : Tessier-Brusetti.

Textile 5

Identification

Lieu de conservation : Museo de la Universidad San Agustín, Arequipa, Perú.

N° d'inventaire : 0001322.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment.

Dimensions : 43 x 28 cm.

Couleurs : rouge, bleu, vert, jaune, blanc. Le textile présente une couche de résidus terreux ou sablonneux.

Techniques : *tapiz* et trame supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration avancée.

Fonction : robe ou châle.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

L'espace iconographique du fragment se compose de vignettes qui suivent le schéma de distribution A2 (quatre lignes de quatre colonnes), bien qu'une frise d'unités iconographiques sépare les lignes 1 et 2. Ces dernières suivent un schéma de distribution différent; elles se détachent sur un arrière-fond uni bleu, et leurs languettes vertes et rouges alternent leurs couleurs d'une unité iconographique à l'autre (schéma de distribution D3).

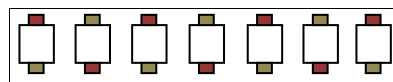


Schéma de distribution D3.

Les arrière-fonds des unités iconographiques utilisent la combinaison de trois couleurs : rouge, bleu et vert (combinaison B2a).

Les languettes suivent une combinaison de deux couleurs (bleu et rouge), et ne sont pas toutes accolées aux unités iconographiques (combinaison C2a).

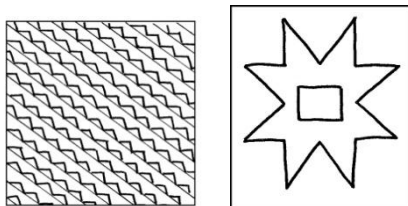
Les arrière-fonds bicolores des unités iconographiques sont tissés en *tapiz* tandis que les motifs sont insérés en trame supplémentaire, en vert, blanc, jaune ou bleu.

Motifs :

Le fragment présente quatre motifs différents : les motifs 2, 3 et 4 et deux nouveaux motifs. Le premier, très géométrique, est composé de plusieurs diagonales de triangles (à partir de maintenant motif 7).

Le second est un motif d'étoile, présentant un centre carré et huit branches anguleuses, le tout se détachant sur un fond uni (à partir de maintenant motif 8). Ce motif est, à l'inverse des autres, tissé en *tapiz* et non en trame supplémentaire.

Les motifs 2, 3, 4 et 7, tissés en trame supplémentaire sont jaunes, verts ou blancs, tandis que les étoiles sont tissées en *tapiz* et suivent deux combinaisons de couleurs : branches rouges, centre et arrière-fond bleus (combinaison 8a), ou branches bleues, centre et arrière-fond rouges (combinaison 8b).



Motifs 7 et 8.



Textile 6. Cliché photographique : Tessier-Brusetti.

Textile 6

Identification

Lieu de conservation : Museo de la Universidad San Agustín, Arequipa, Perú.

N° d'inventaire : S/N.

Informations contextuelles : aucune indication sur le site archéologique d'où provient la pièce. Ce textile a cependant récemment été acquis par le musée (2009), et fait partie de la donation de la collection Walter Garay Cocheo. Cette collection regroupe principalement des céramiques et des vanneries préhispaniques de la côte sud.

Caractéristiques formelles :

Statut : plusieurs fragments cousus ensemble. Présence de deux bords latéraux.

Dimensions : 58 x 37 cm.

Couleurs : rouge, bleu, vert, jaune, blanc.

Techniques : *tapiz* et trame supplémentaire.

Etat de conservation : correct.

Fonction : probablement un pagne.

Attributs : fragments de cordonnets ou de franges sur les coins supérieur gauche et inférieur droit, ainsi qu'une dizaine de cordons se terminant par des petits glands, composés de bois et recouverts de fils polychromes.

Particularités : pièce ayant été reconstituée (traces de coutures nouvelles et de colle). L'assemblage de fragments semble être incorrect.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

L'espace iconographique de ce fragment se compose d'unités iconographiques (six lignes de quatre colonnes), sans languettes et sans arrière-fonds : toutes les unités se juxtaposent en parfait alignement (schéma de distribution A3). Les bords latéraux sont ornés de motifs insérés dans des bandes verticales.

Les motifs sont tissés en trame supplémentaire (jaune, vert, blanc), ou en *tapiz* (rouge, vert, jaune, bleu, blanc).

Schéma de distribution A3.

Motifs :

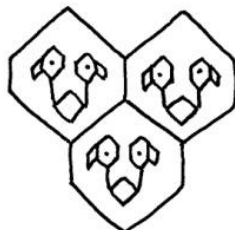
Il est possible de distinguer trois types de motifs : le motif 4, le motif 8 et un nouveau motif ornithomorphe.

Le motif 4 est tissé en trame supplémentaire de trois couleurs différentes (jaune, vert ou blanc).

Le motif 8, tissé en *tapiz*, suit trois combinaisons de couleurs :

- branches rouges, centre vert, arrière-fond jaune (combinaison 8c)
- branches rouges, centre jaune, arrière-fond vert (combinaison 8d)
- branches blanches, centre rouge, arrière-fond bleu (combinaison 8e)

Le nouveau motif ornithomorphe (motif 9) est uniquement présent dans les bandes verticales des bords latéraux. Deux oiseaux du type motif 1 sont accolés, l'un orienté vers la droite et l'autre vers la gauche; ils sont insérés dans des alvéoles hexagonales, juxtaposées les unes aux autres. Les oiseaux d'une même alvéole sont de la même couleur, jaune ou vert.



Motif 9.



Textile 7. Cliché photographique : Tessier-Brusetti.

Textile 7

Identification

Lieu de conservation : Museo de la Universidad San Agustín, Arequipa, Perú.

N° d'inventaire : 000732.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : grand fragment qui présente un unique bord terminal sur sa partie supérieure.

Dimensions : 84 x 54 cm.

Couleurs : rouge, jaune, bleu, vert, blanc.

Techniques : *tapiz* et trame supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration partielle. La partie de droite a conservé des couleurs lumineuses mais présente de nombreux espaces manquants, tandis que les couleurs de la partie de gauche sont plus ternes mais mieux conservées.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment présente deux zones iconographiques, composées toutes deux de la même manière : une très grande unité iconographique à languette occupe une position centrale tandis que plusieurs lignes de petites unités iconographiques à languettes se distribuent en alignement alterné (treize lignes de six à onze unités iconographiques; schéma de distribution A4).

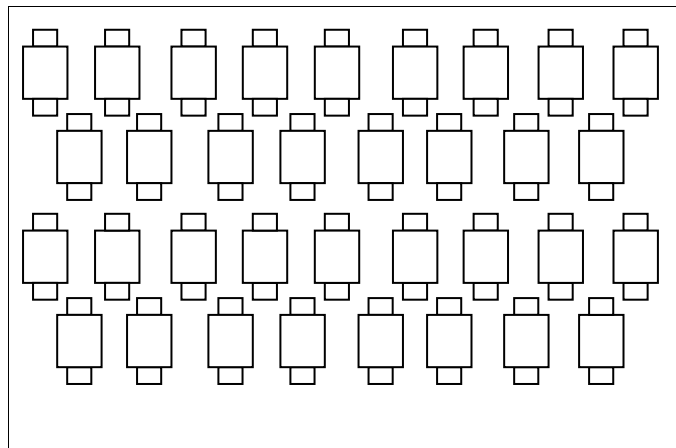


Schéma de distribution A4.

Les deux zones iconographiques, dont l'arrière-fond est jaune et tissé en *tapiz*, sont encadrées en haut, en bas et sur les côtés par des bandes unies rouges.

Les languettes de deux couleurs -rouges ou bleues- se succèdent d'une unité iconographique à l'autre (schéma de distribution C2b). Parfois les unités iconographiques ont été remplacées par un ou deux petits rectangles rouges ou bleus.

Motifs :

Les grandes unités iconographiques centrales présentent uniquement le motif 5; leurs languettes sont également investies par ce même motif. Les petites unités iconographiques présentent les motifs 1, 3 et 5. Tous les motifs sont tissés en trame supplémentaire.



Textile 8. Cliché photographique : Tessier-Brusetti.

Textile 8

Identification

Lieu de conservation : Museo de la Universidad San Agustín, Arequipa, Perú.

N° d'inventaire : S/N.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : pièce complète présentant quatre bords terminaux.

Dimensions : 68.5 x 10 cm.

Couleurs : rouge, rose, jaune, noir, marron.

Techniques : reps à trame apparente et trame supplémentaire.

Etat de conservation : excellent état.

Fonction : ceinture.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

L'espace iconographique de la ceinture se compose de deux zones iconographiques : la première concerne la quasi-totalité de la pièce et présente plusieurs diagonales de motifs; la seconde concerne le bord latéral gauche qui présente une série de lignes verticales polychromes ainsi que deux lignes verticales de triangles.

La distribution des motifs ne laisse de place à aucun arrière-fond.

Motifs :

La première zone iconographique présente deux types de motifs, qui se distribuent sur la quasi-totalité de la pièce : un motif ornithomorphe et un motif géométrique en forme de vague.

L'oiseau (motif 10) est représenté de profil, avec un large bec - cette fois-ci ouvert- et un œil matérialisé par deux petits cercles concentriques. Le reste du corps est schématisé par une diagonale présentant trois triangles. L'oiseau est orienté vers la droite, et se décline en trois couleurs : rouge, noir ou jaune.

Les motifs d'oiseau sont insérés dans des diagonales qui parcourent l'ensemble de l'espace du textile, chaque motif étant imbriqué dans un autre, formant ainsi une "paire". L'un des oiseaux est placé à l'endroit (c'est-à-dire la tête vers le haut), tandis que l'autre (à l'envers, tête vers le bas) vient s'insérer dans l'espace qui est laissé entre la tête et la queue du premier oiseau.



Motifs 10, 11 et 12.

Le motif géométrique (motif 11), semblable à une petite vague, reprend le même principe de distribution que les motifs d'oiseau : il est répété plusieurs fois pour composer une diagonale construite également à partir de deux séries de vagues imbriquées. Les vagues sont rouges, noires ou jaunes, et on peut compter dix huit motifs pour les diagonales les plus longues.

Les lignes de triangles (motif 12) de la seconde zone iconographique suivent également le principe d'imbrication : une ligne de triangles noirs vient s'insérer dans l'espace laissé entre les triangles jaunes de la deuxième ligne.

Les motifs de la première zone iconographique sont tissés en trame supplémentaire tandis que ceux de la seconde zone sont tissés en reps à trame apparente.



Textile 9. Cliché photographique : Tessier-Brusetti.

Textile 9

Identification

Lieu de conservation : Museo de la Universidad San Agustín, Arequipa, Perú.

N° d'inventaire : S/N.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : pièce complète.

Dimensions : 75 x 83 cm (franges comprises).

Couleurs : rouge, blanc, marron, bleu.

Techniques : reps à chaîne apparente et chaîne supplémentaire⁶⁴⁰.

Etat de conservation : excellent état.

Fonction : sac.

Attributs : de nombreuses franges bordent la partie inférieure; des coutures décoratives sur les parties latérales du sac.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Ce sac de forme trapézoïdale présente un espace iconographique composé de bandes verticales de motifs (onze lignes de quatre à cinq unités iconographiques) séparées entre elles par de larges bandes unies bordeaux (schéma de distribution A5).

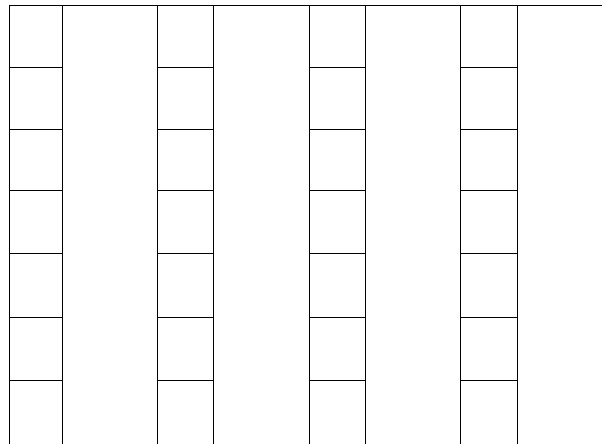


Schéma de distribution A5.

Les motifs sont insérés dans des unités iconographiques rectangulaires, et leur arrière-fond -uni ou bicolore- est bleu, blanc ou marron clair.

Les unités iconographiques ne présentent pas de languettes.

⁶⁴⁰ Avec cette technique, les fils de trame subissent une forte tension et se trouvent dissimulés par les fils de chaîne, moins tendus : « Sa chaîne et sa trame sont généralement faites de la même matière textile, mais la trame bien tendue aux duites peu rapprochées laisse la chaîne apparaître seule », Raoul d'Harcourt, *op. cit.*, p. 24. La technique de la chaîne supplémentaire est en tout point semblable à l'ajout de fils de trame supplémentaire, bien que, comme l'indique Raoul d'Harcourt, « [...] les produits ainsi tissés ont, en fait, un aspect différent de ceux qui portent une trame décorative, sans doute parce que les fils supplémentaires de chaîne sont le plus souvent de même nature et de même grosseur que ceux des nappes et que ces fils, quand ils apparaissent à l'endroit, sont incorporés au tissu en armure simple [...] ». *Ibidem*, p. 45.

Motifs :

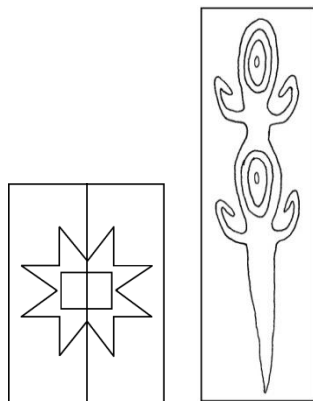
Deux motifs se distribuent sur la pièce : un motif d'étoile et un nouveau motif.

Le motif d'étoile est divisée en deux verticalement (motif 13), chaque partie suivant l'une des deux combinaisons de trois couleurs :

- partie droite blanche, se détachant sur un arrière-fond bleu; partie de gauche est bleue, se détachant sur un fond marron clair; centre marron clair et bleu (13a)

- partie de droite marron clair, se détachant sur un arrière-fond bleu; partie gauche bleue se détachant sur un arrière-fond blanc; centre blanc et bleu (13b).

Le second motif est un motif stylisé, composé de deux séries superposées de trois cercles ovalisés et imbriqués; ils présentent des lignes sinueuses recourbées qui, partant de la partie inférieure de chaque série de cercles, viennent se placer de part et d'autre de celles-ci. Le motif se termine en sa partie inférieure par une ligne verticale dont l'épaisseur se rétrécit progressivement (motif 14).



Motifs 13 et 14

Le motif suit quatre combinaisons de couleurs :

- motif bleu, arrière-fond marron clair (14a)

- motif marron clair, arrière-fond bleu (14b)

- motif blanc, arrière-fond bleu (14c)

- motif bleu, arrière-fond blanc (14d).

Les motifs et les arrière-fonds sont tissés en chaîne supplémentaire, tandis que les bandes unies en reps à chaîne apparente.



Textile 10. Cliché photographique : Tessier-Brusetti.

Textile 10

Identification

Lieu de conservation : Museo de la Universidad San Agustín, Arequipa, Perú.

N° d'inventaire : 000008; 000758.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : deux fragments; le fragment 1 présente deux bords terminaux sur les parties supérieure et inférieure, et le fragment 2 présente trois bords terminaux sur les parties supérieure, inférieure et latérale gauche.

Dimensions :

- fragment 1 : 25 x 3.5 cm.

- fragment 2 : 22.5 x 3.5 cm.

Couleurs : bordeaux, bleu, blanc, vert.

Techniques : tissu double⁶⁴¹.

Etat de conservation : bon état.

Fonction : fine ceinture ou turban.

Attributs : aucun.

Particularités : il s'agit de deux fragments conservés séparément mais qui, au vu de leurs caractéristiques formelles et iconographiques, semblent appartenir à la même pièce d'origine.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

L'espace iconographique des deux fragments est partagé en de petites unités iconographiques carrées, juxtaposées, dans lesquelles sont insérés des motifs (schéma de distribution A6).

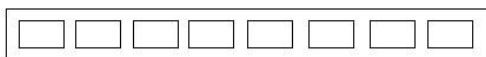
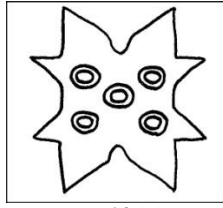


Schéma de distribution A6.

Motifs :

Les deux fragments ne présentent qu'un seul motif, répété dans toutes les unités rectangulaires. Il s'agit d'une étoile à huit branches dont le centre présente une série de cinq cercles disposés à la manière de la face 5 d'un dé (motif 15). Les branches supérieures et inférieures sont plus grandes et plus larges que les branches latérales, et forment un petit creux à l'endroit où elles se rejoignent.

⁶⁴¹ Cette technique permet de confectionner en même temps deux étoffes qui partagent la même chaîne et les mêmes trames, lesquelles passent d'un tissu à l'autre pour créer des motifs. Les deux faces présentent donc les mêmes motifs qui, du point de vue des couleurs, ont une valeur positive sur une face et négative sur l'autre. Au sujet de cette technique, Raoul d'Harcourt indique : « La méthode consiste d'abord à mener simultanément la confection de deux tissus I et II superposés, à armure unie, qui ne diffèrent l'un de l'autre que par la couleur, chacun d'eux ayant des éléments semblables et semblablement disposés. [...] il est loisible à l'ouvrière de faire croiser à volonté les nappes de deux chaînes et leur trame respective et de faire ainsi apparaître pour le nombre de fils de chaîne et pour le nombre de duites qu'elle désire, les éléments du tissu II dans le tissu I, tandis que les éléments correspondant du tissu I passent dans le tissu II. On tisse de cette manière une étoffe double à armure unie dont les deux faces visibles présentent un aspect semblable, un même décor, mais dont les valeurs sont symétriquement inversées quant à la couleur. », *Ibidem*, p. 47-48



Motif 15.

Le motif suit les deux combinaisons de trois couleurs (rouge, bleu et blanc) suivantes :

- branches inférieures et supérieures bleues, corps et branches latérales bordeaux, cercles intérieurs blancs, arrière-fond blanc (15a)
- branches et corps blancs, cercles intérieurs bordeaux, arrière-fond bleu pour les parties supérieure et inférieure et bordeaux pour la partie centrale (15b).



Textile 11. Cliché photographique : Tessier-Brusetti.

Textile 11

Identification

Lieu de conservation : Museo de la Universidad San Agustín, Arequipa, Perú.

N° d'inventaire : 0001098.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant uniquement les bords terminaux latéraux.

Dimensions : 240 x 3 cm.

Couleurs : rouge, bleu, jaune, blanc.

Techniques : tissage en tuyau à cavité vide, formant une étoffe double ou tubulaire⁶⁴².

Etat de conservation : détérioration avancée.

Fonction : turban ou fine ceinture.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose de plusieurs unités iconographiques rectangulaires, sans languettes, qui se distribuent en une seule ligne sur les deux faces de la pièce. Elles sont insérées sur un arrière-fond uni rouge (schéma de distribution A6).

Motifs :

Le fragment présente cinq motifs différents.

Le premier motif est une étoile à huit branches (motif 8) qui suit les combinaisons de couleurs suivantes :

- branches blanches, centre et arrière-fond bleu (8f)

- branches rouges, centre et arrière-fond jaune (8g).

Le second (motif 16) se compose de rectangles juxtaposés de deux couleurs qui, en s'alternant, forment un damier. Il suit les combinaisons de couleurs suivantes :

- damier bleu et blanc se détachant sur arrière-fond bleu (16a)

- damier rouge et jaune se détachant sur un arrière-fond jaune (16b).

Le troisième motif (motif 17) est constitué d'un centre ovale dans lequel sont insérés deux cercles concentriques, également de forme ovale. De part et d'autre du centre sont accolées deux lignes verticales épaisses, desquelles s'échappent quatre lignes horizontales et parallèles.

Il suit les combinaisons de couleurs suivantes :

- corps du motif blanc, centre extérieur rouge, centre intérieur jaune, arrière-fond bleu (17a).

- corps du motif rouge, centre extérieur bleu, centre intérieur jaune, arrière-fond bleu (17b).

Le quatrième motif (motif 18) se compose de deux séries de trois cercles concentriques ovalisés, placés sur une ligne horizontale dont l'épaisseur diminue en sa partie latérale gauche. A gauche des deux séries de cercles se trouvent une grecque (une ligne brisée à angles droits qui rentre sur elle-même). Le motif suit les combinaisons de couleurs suivantes :

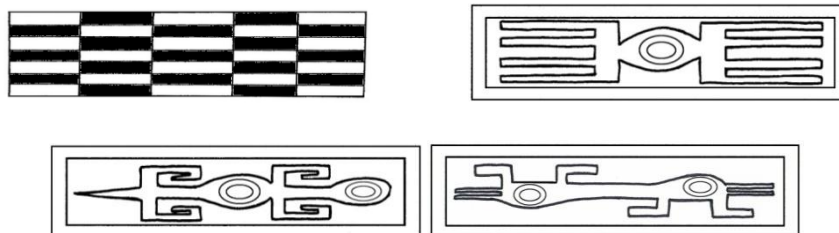
- corps du motif blanc, centre extérieur rouge, centre intérieur jaune, arrière-fond bleu (18a).

- corps du motif rouge, centre extérieur bleu, centre intérieur jaune, arrière-fond bleu (18b).

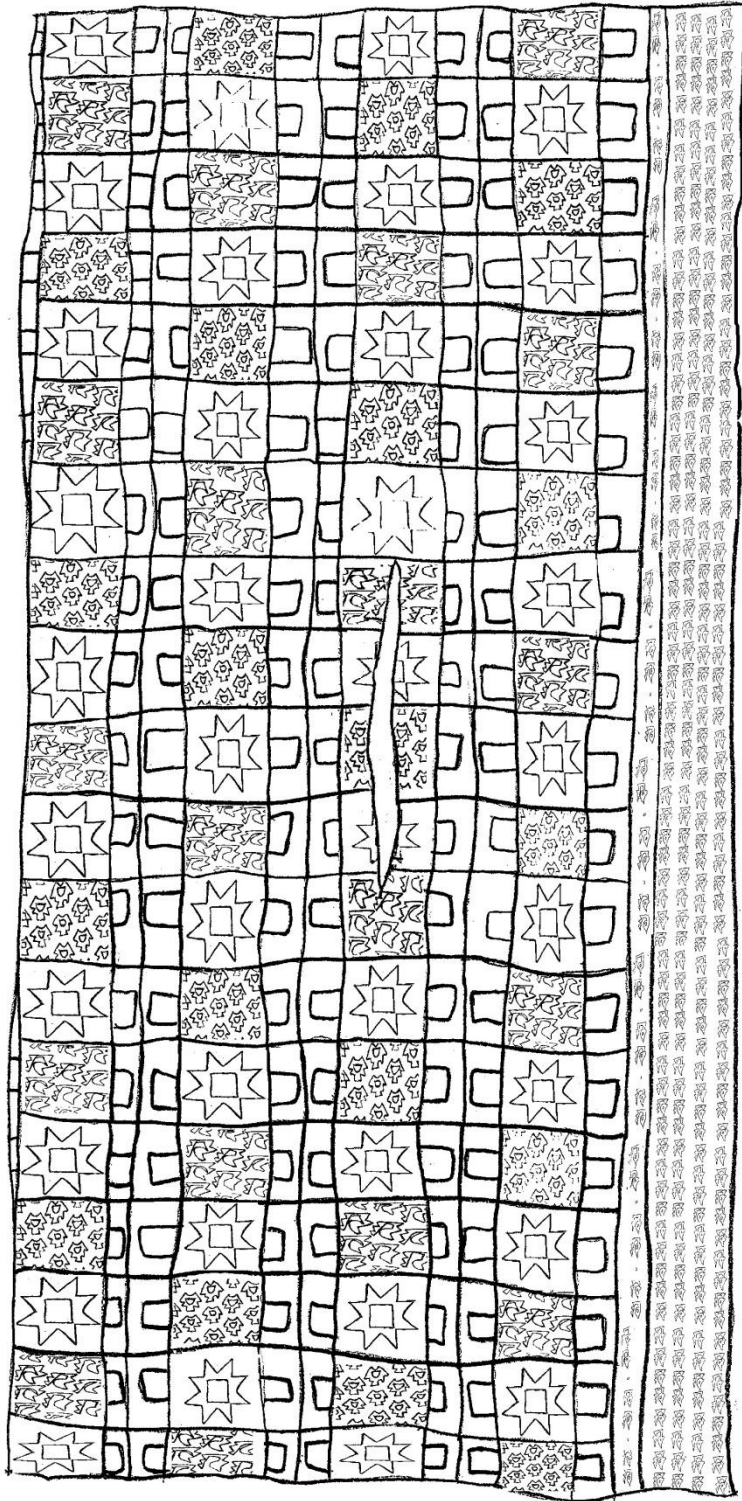
⁶⁴² Raoul d'Harcourt considère la technique du tissage en tuyau à cavité vide comme une variante du tissu double. *Ibidem*, p. 50.

Le cinquième motif (motif 19) est composé de deux parties exactement semblables, à l'exception de leur orientation, l'une ayant effectué une rotation à 180° par rapport à l'autre. Chaque partie est constituée par une forme ressemblant à une tête de profil, présentant en son extrémité deux lignes parallèles horizontales à la manière d'un bec ou d'une gueule allongée; deux cercles concentriques sont insérés à l'intérieur de la forme. En dessous/au dessus d'elle se trouvent deux lignes brisées à angle droit. Ce motif suit les combinaisons de couleurs suivantes :

- corps du motif blanc, centre extérieur rouge, centre intérieur jaune, arrière-fond bleu (19a).
- corps du motif rouge, centre extérieur bleu, centre intérieur jaune, arrière-fond bleu (19b).



Motifs 16, 17, 18 et 19.



Textile 12 (dessin : élaboration personnelle à partir de la photo publiée par Ann Rowe, *op. cit.*, fig. 39, p. 35).

Textile 12

Identification

Lieu de conservation : California Academy of Sciences, San Francisco, Etats-Unis.

N° d'inventaire : 389-2364.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant trois bords terminaux sur les parties supérieure et latérales.

Dimensions : 156 x 76 cm.

Couleurs : indéterminée (photo en noir et blanc).

Techniques : *tapiç* et trame supplémentaire.

Etat de conservation : bon état.

Fonction : robe ou châle.

Attributs : aucun.

Particularités : pièce transformée en poncho.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Ce fragment présente un espace iconographique divisé en vignettes parfaitement alignées (quatre lignes de dix-neuf colonnes); les unités iconographiques étant aussi larges que la vignette, l'arrière-fond se réduit alors à l'espace laissé autour des languettes (schéma de distribution A7).

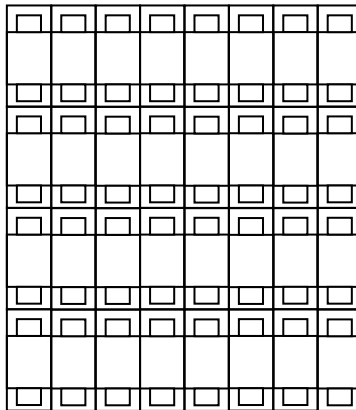


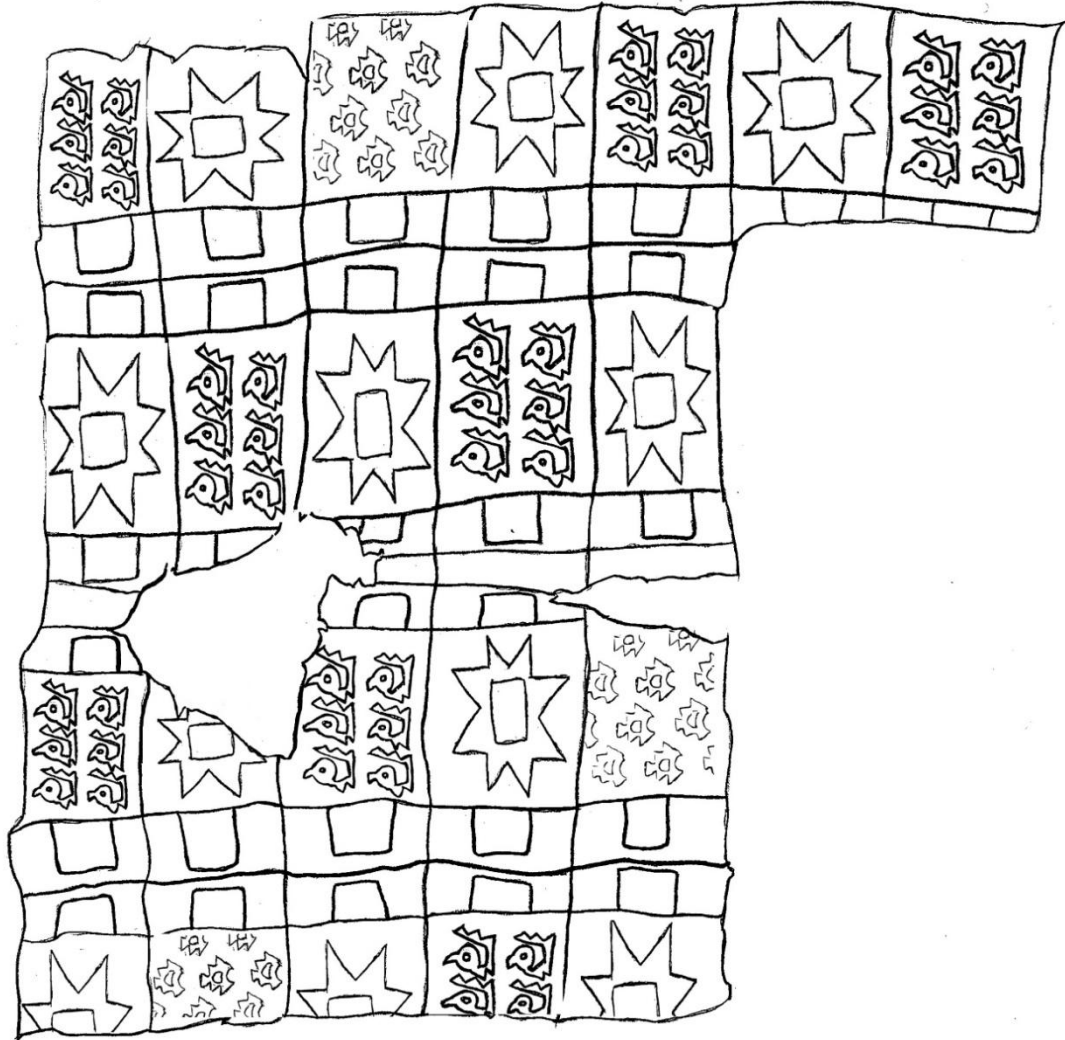
Schéma de distribution A7.

Les couleurs n'étant pas identifiables, il n'est pas possible de déterminer la combinaison de couleurs pour les arrière-fonds et les languettes.

Motifs :

Les motifs présents sur ce fragment sont les motifs 3, 4 et 8.

La partie latérale droite du fragment se termine par une frise de cinq lignes de motifs 4 (schéma de distribution D2).



Textile 13 (dessin : élaboration personnelle à partir de la phot publiée par Ann Rowe, *op. cit.*, fig. 40, p. 36).

Textile 13

Identification

Lieu de conservation : Textile Museum, Washington, Etats-Unis.

N° d'inventaire : 1961-37.9

Informations contextuelles : pièce provenant probablement de Ullujaya, Vallée de Ica⁶⁴³.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant un unique bord terminal sur la partie latérale gauche.

Dimensions : 32.5 x 32.5 cm.

Couleurs : indéterminées (photo en noir et blanc).

Techniques : *tapiz* et trame supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration partielle.

Fonction : probablement une robe ou un châle.

Attributs : aucun

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

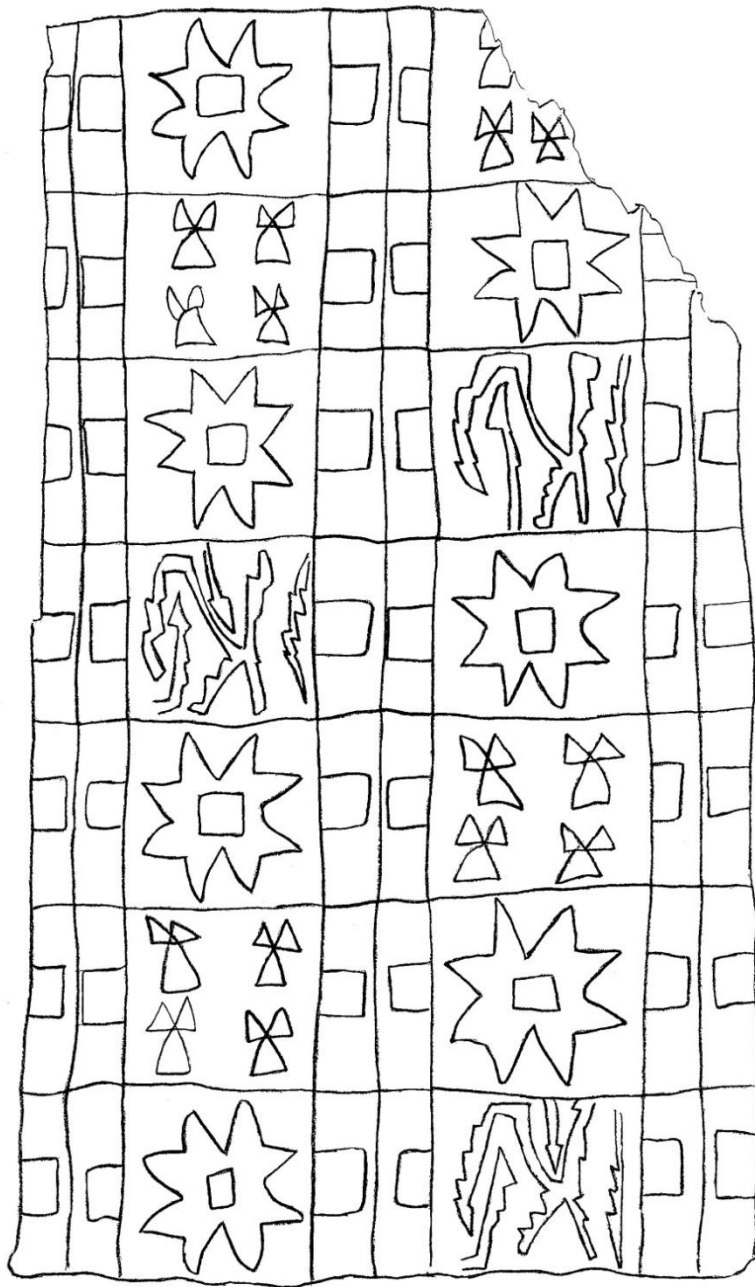
L'espace iconographique du fragment se compose de vignettes qui suivent le schéma de distribution A7 (quatre lignes de sept colonnes).

Les couleurs n'étant pas identifiables, il n'est pas possible de déterminer la combinaison de couleurs pour les arrière-fonds et les languettes.

Motifs :

Les motifs présents sur ce fragment sont les motifs 1, 3, 4 et 8.

⁶⁴³ Indication apportée par Ann Rowe, *op. cit.*, fig. 40, p. 36.



Textile 14 (dessin : élaboration personnelle à partir de la photo publiée par Ann Rowe, *op. cit.*, fig. 41, p. 36).

Textile 14

Identification

Lieu de conservation : Textile Museum, Washington, Etats-Unis.

N° d'inventaire : 91.43.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant un bord terminal sur la partie inférieure.

Dimensions : 20 x 34.5 cm.

Couleurs : indéterminée (photo en noir et blanc).

Techniques : *tapiz*.

Etat de conservation : bon état.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

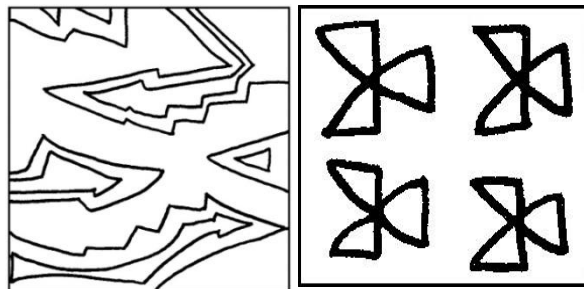
Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose de vignettes suivant le schéma de distribution A7 (deux lignes de sept colonnes). La photo en noir et blanc ne permet pas de déterminer les combinaisons de couleurs pour les arrière-fonds et les languettes.

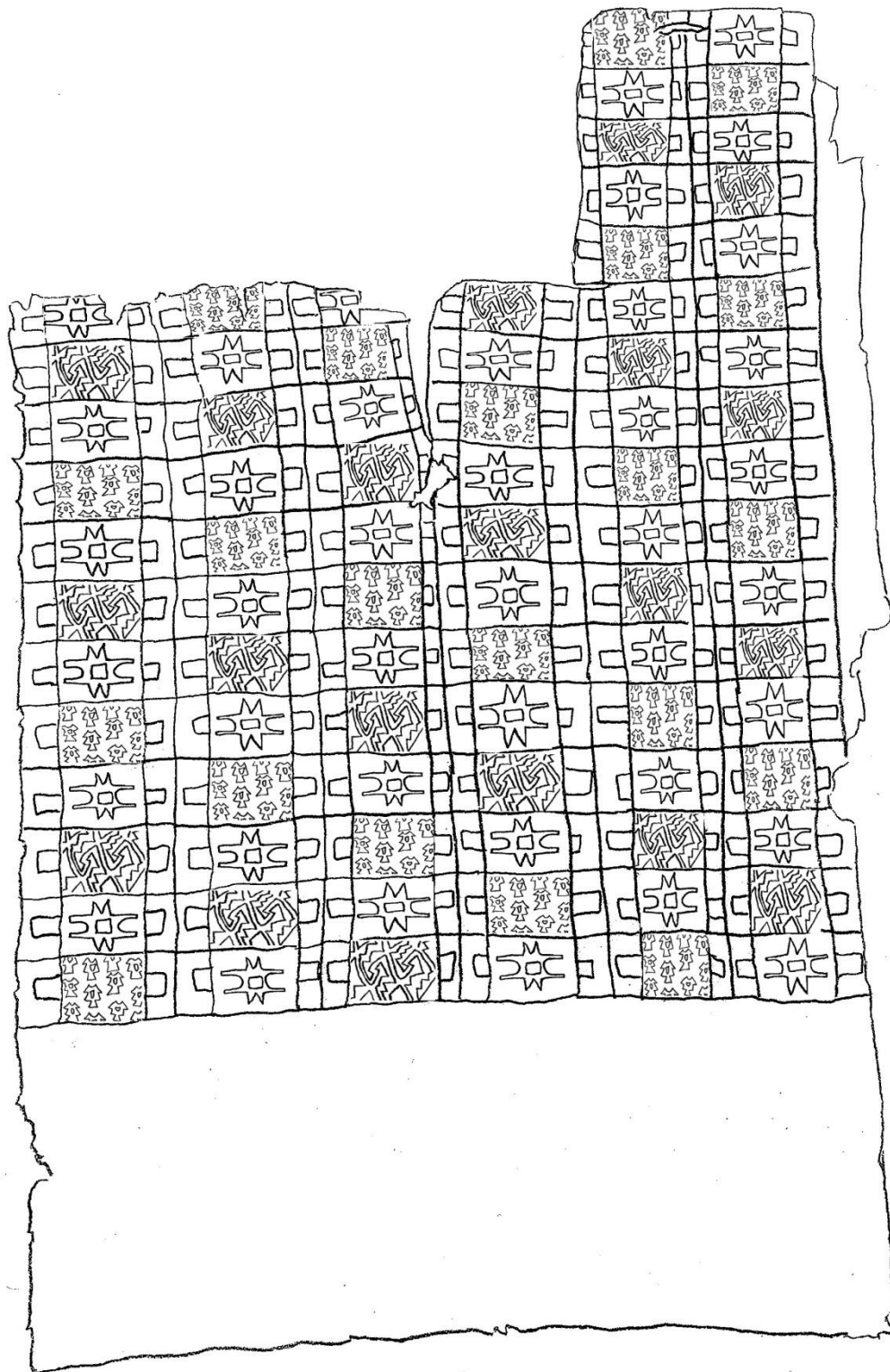
Motifs :

Le fragment présente les motifs 8 (combinaisons de couleurs indéterminées) et deux nouveaux motifs : le premier motif (motif 20), d'apparence géométrique, présente des lignes anguleuses, à la manière du motif 5, tandis que l'autre motif (21) présente quatre formes également géométriques, composées de triangles arrondis superposés en deux lignes de deux colonnes.

Les motifs semblent tous être tissés en *tapiz*.



Motifs 20 et 21.



Textile 15 (dessin : élaboration personnelle à partir de la photo publiée par Ann Rowe, *op. cit.*, fig. 42, p. 37).

Textile 15

Identification

Lieu de conservation : The University Museum, University of Pennsylvania, Philadelphia, Etats-Unis.

N° d'inventaire : CG920313-2462.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant deux bord terminaux sur les parties inférieure et latérale droite.

Dimensions : 124 x 76 cm.

Couleurs : indéterminée (photo en noir et blanc).

Techniques : *tapiz*.

Etat de conservation : bon état.

Fonction : tunique.

Attributs : aucun.

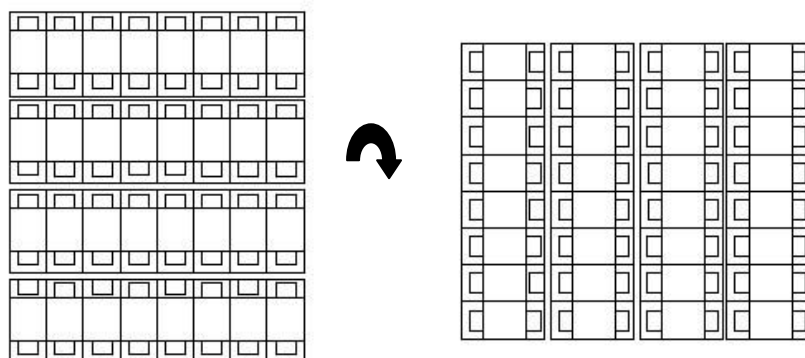
Particularités : fente verticale au centre de la pièce, signalant une ouverture pour la tête.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose de vignettes suivant le schéma de distribution A7 (six lignes de dix-sept colonnes). Une large bande unie sépare la zone iconographique de vignettes et le bord terminal inférieur.

L'ouverture verticale de l'encolure de la tunique ne respecte pas l'orientation initiale de la structure iconographique : lorsque la pièce était portée, les vignettes, les unités iconographiques et les languettes étaient orientées horizontalement (les lignes devenant des colonnes et les colonnes des lignes).



Modification de la lecture de la structure iconographique lorsque la pièce était portée (à gauche).

La photo en noir et blanc ne permet pas de déterminer les combinaisons de couleurs pour les arrière-fonds et les languettes.

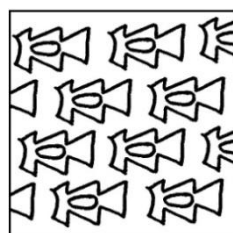
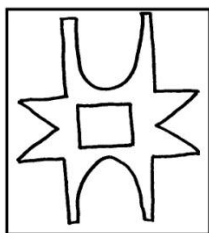
Motifs :

Le fragment présente trois motifs.

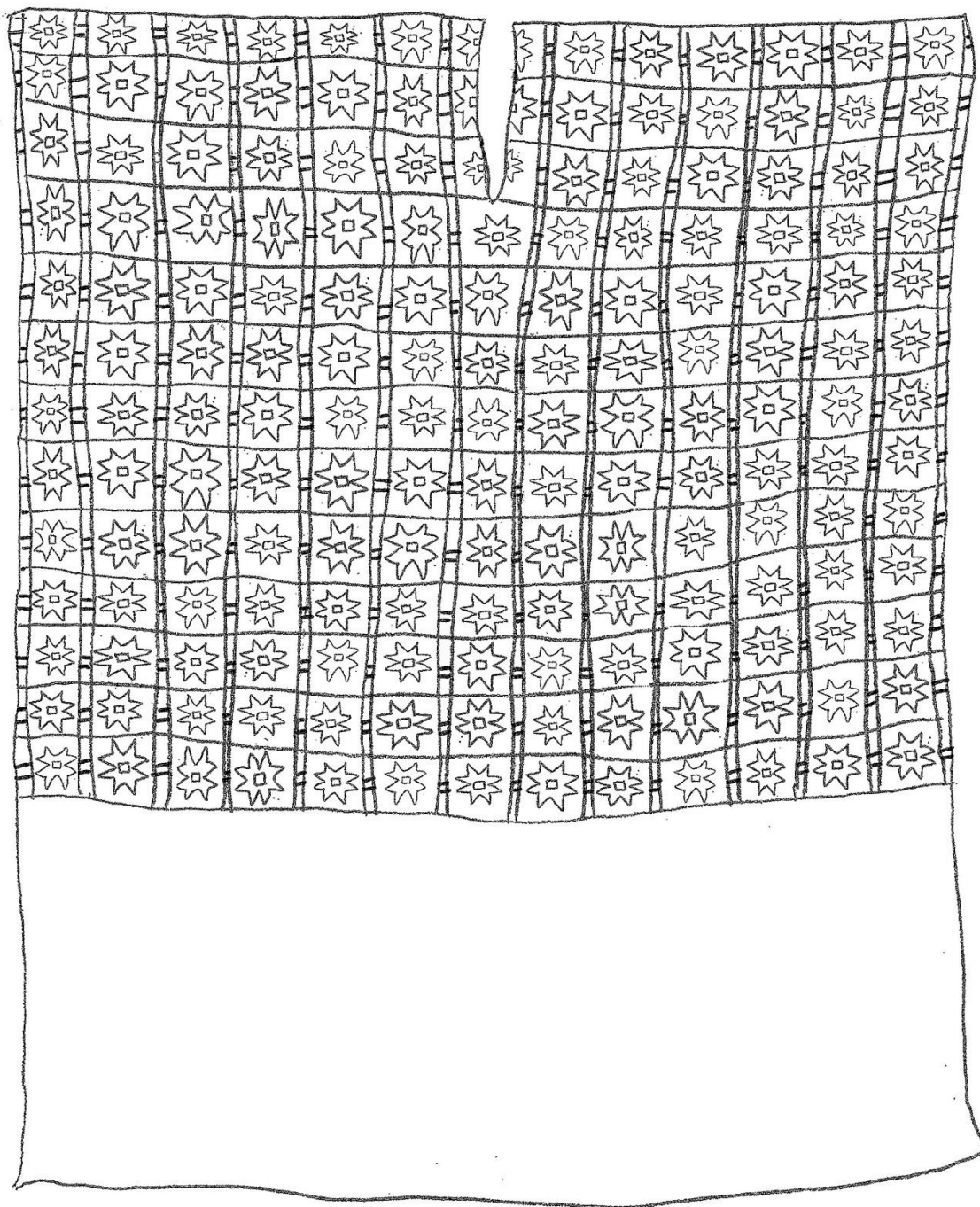
Le premier est un motif d'étoile dont les branches supérieures étoilées se terminent par de courtes lignes (motif 22, combinaisons de couleurs indéterminées).

Le second motif se compose de diagonales desquelles s'échappent des lignes anguleuses légèrement arrondies (motif 23).

Le troisième motif se présente sous l'aspect d'un poisson très schématisé (motif 24).
Il semblerait que les trois motifs soient tissés en *tapiz*.



Motifs 22, 23, 24.



Textile 16 (dessin : élaboration personnelle à partir de la phot publiée par Ann Rowe, *op. cit.*, fig. 43, p. 38).

Textile 16

Identification

Lieu de conservation : Los Angeles County Museum of Arts, Los Angeles, Etats-Unis.

N° d'inventaire : M72.68.10.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : pièce complète présentant quatre bords terminaux.

Dimensions : 91.5 x 80 cm.

Couleurs : indéterminée (phot en noir et blanc).

Techniques : *tapiz*.

Etat de conservation : excellent état.

Fonction : tunique.

Attributs : aucun.

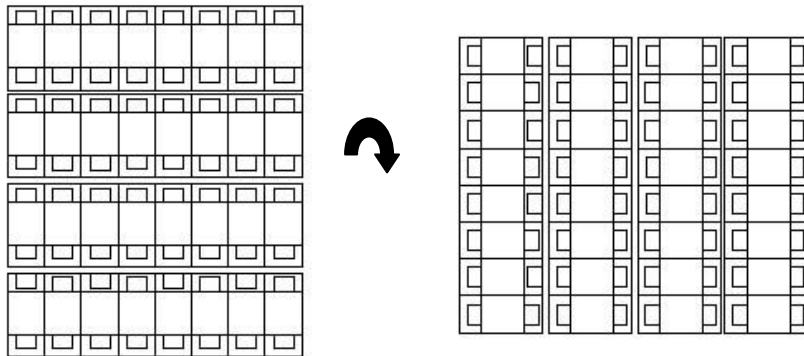
Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose de vignettes suivant le schéma de distribution A7 (treize lignes de treize colonnes). Une large bande unie sépare la zone iconographique de vignettes et le bord terminal inférieur.

L'ouverture verticale de l'encolure de la tunique ne respecte pas l'orientation initiale de la structure iconographique : lorsque la pièce était portée, les vignettes, les unités iconographiques et les languettes étaient orientées horizontalement (les lignes devenant des colonnes et les colonnes des lignes).

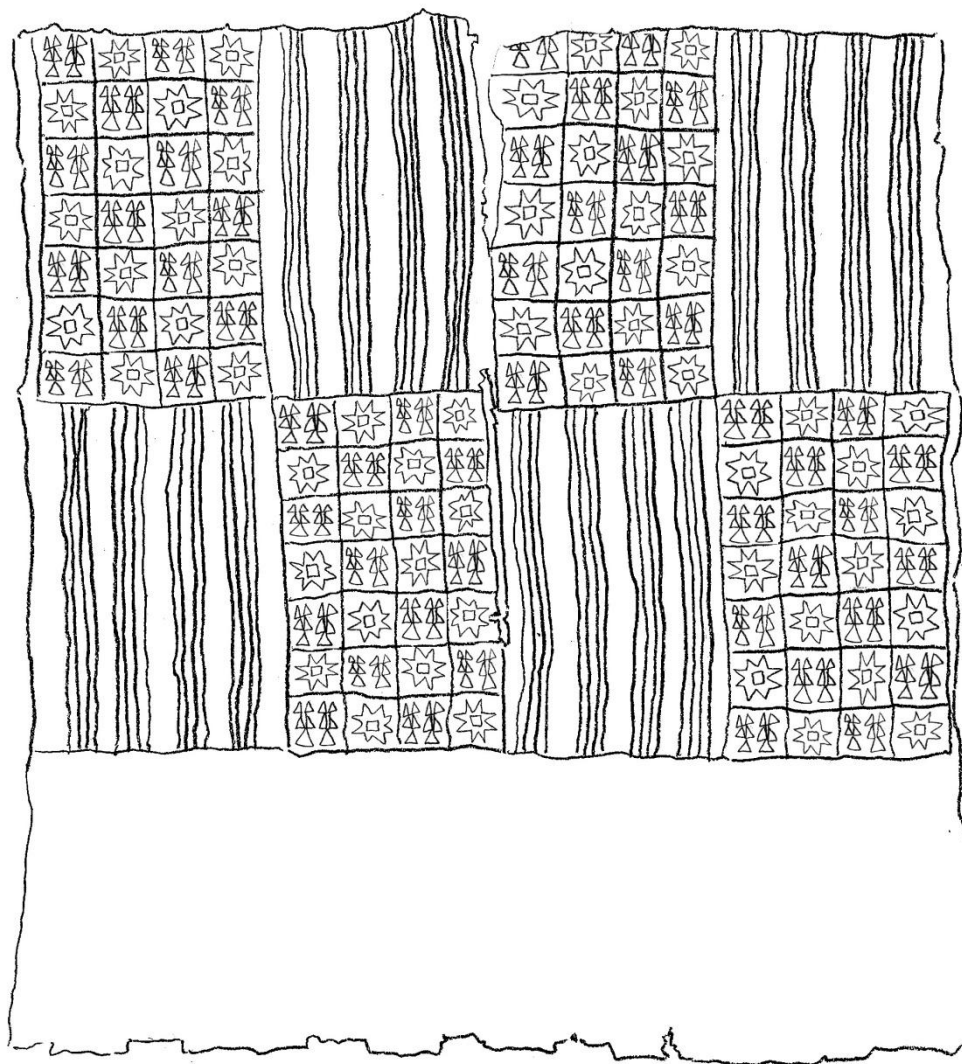


Modification de la lecture de la structure iconographique lorsque la pièce était portée (à gauche).

La photo en noir et blanc ne permet pas de déterminer les combinaison de couleurs pour les arrière-fonds et les languettes.

Motifs :

La tunique présente uniquement le motif 8 (combinaisons de couleurs indéterminées).



Textile 17 (dessin : élaboration personnelle à partir de la photo publiée par Ann Rowe, *op. cit.*, fig. 44, p. 39).

Textile 17

Identification

Lieu de conservation : Textile Museum, Washington, Etats-Unis.

N° d'inventaire : 91.816.

Informations contextuelles : pièce provenant probablement de Zamaca, Vallée de Ica⁶⁴⁴.

Caractéristiques formelles :

Statut : pièce complète présentant quatre bords terminaux.

Dimensions : 87 x 74 cm.

Couleurs : indéterminées (photo en noir et blanc).

Techniques : *tapiz*.

Etat de conservation : détérioration partielle.

Fonction : tunique.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

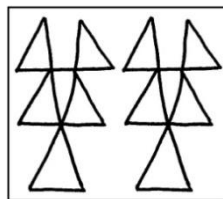
Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

L'espace iconographique de la tunique se divise en plusieurs zones iconographiques : les deux tiers de pièce sont occupés par des ensembles de sept lignes de quatre colonnes d'unités iconographiques accolées (schéma de distribution A3) ou par des ensembles de lignes polychromes. Chaque ensemble forme une zone iconographique; les ensembles d'unités iconographiques accolées alternent avec les ensembles de lignes polychromes. Le dernier tiers de la tunique (partie inférieure) ne présente aucun motif, et se compose d'une large bande unie séparant les zones iconographiques et le bord terminal inférieur.

Motifs :

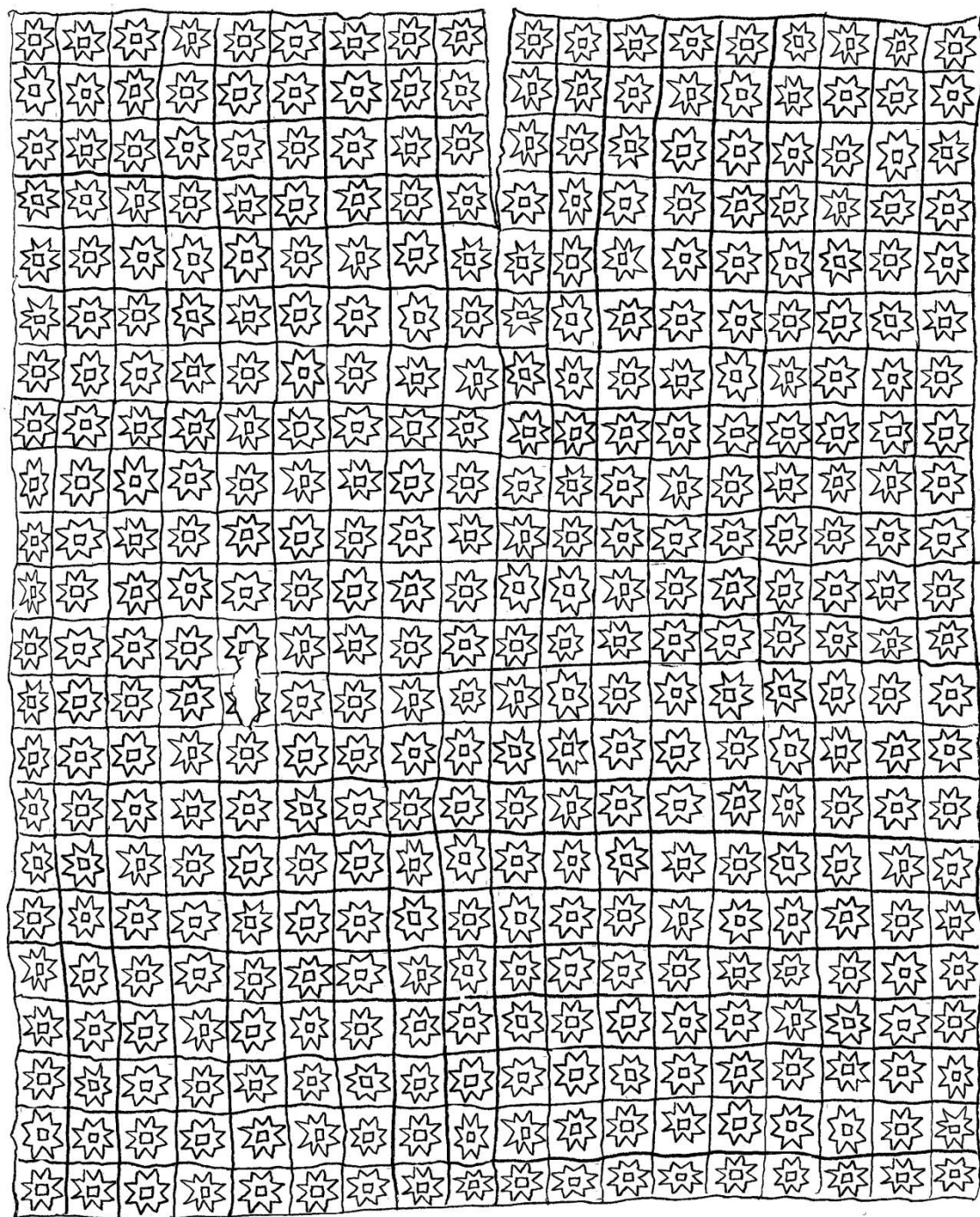
La tunique présente le motif 8 (combinaisons de couleurs indéterminées), ainsi qu'un autre motif (motif 25) composé de triangles superposés, répété en deux colonnes.



Motif 25.

Les deux motifs semblent être tissés en *tapiz*.

⁶⁴⁴ Indication apportée par Ann Rowe, *op. cit.*, fig. 44, p. 39.



Textile 18 (dessin : élaboration personnelle à partir de la photo publiée par Ann Rowe, *op. cit.*, fig. 45, p. 41).

Textile 18

Identification

Lieu de conservation : Textile Museum, Washington, Etats-Unis.

N° d'inventaire : 91.843.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : pièce complète présentant quatre bords terminaux.

Dimensions : 94 x 77 cm.

Couleurs : indéterminées (photo en noir et blanc).

Techniques : *tapiz*.

Etat de conservation : excellent état.

Fonction : tunique.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

La tunique se compose d'unités iconographiques accolées qui suivent le schéma de distribution A3 (vingt-deux lignes de dix-huit colonnes).

Motifs :

La tunique présente uniquement le motif 8 (combinaisons de couleurs indéterminées).



Textile 19. Cliché photographique : British Museum.

Textile 19

Identification

Lieu de conservation : British Museum, London, England.

N° d'inventaire : Am1954.05.591.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment ne présentant aucun bord terminal.

Dimensions : 48.5 x 57.5 cm.

Couleurs : bordeaux, rouge, vert, bleu, blanc.

Techniques : *tapiz* et trame supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration partielle.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

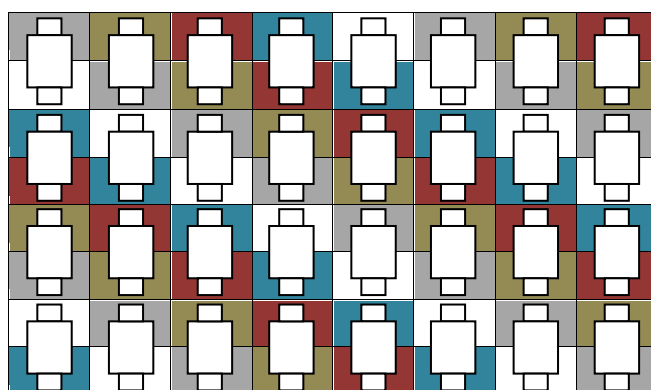
Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Ce fragment présente un espace iconographique divisé en vignettes parfaitement alignées, selon le schéma de distribution A1 (cinq lignes de dix colonnes).

Les arrière-fonds des unités iconographiques utilisent la combinaison de cinq couleurs : rouge, bordeaux, bleu, blanc et vert (combinaison B3b).



□ Couleur 1 □ Couleur 2 □ Couleur 3 □ Couleur 4 □ Couleur 5

Combinaison B3b.

Les languettes suivent une combinaison à quatre couleurs (combinaison C1) : vert, rouge, bordeaux, bleu.

Les arrière-fonds bicolores des unités iconographiques sont tissés en *tapiz* tandis que les motifs sont insérés en trame supplémentaire, en vert ou bleu.

Motifs :

Toutes les unités iconographiques du fragment présentent le motif 5.



Textile 20. Cliché photographique : Art Institute of Chicago.

Textile 20

Identification

Lieu de conservation : Art Institute of Chicago, Chicago, United-States.

N° d'inventaire : 1999.290.

Informations contextuelles : provient probablement de la Vallée de Ica⁶⁴⁵.

Caractéristiques formelles :

Statut : indéterminé.

Dimensions : 199.4 x 257.5cm.

Couleurs : rouge, bleu, jaune, vert, blanc.

Techniques : *tapiç* et trame supplémentaire.

Etat de conservation : excellent état.

Fonction : probablement une robe.

Attributs : une couture décorative est présente au centre de la pièce.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Cette pièce présente un espace iconographique divisé en vignettes alignées en décalage, selon le schéma de distribution A2 (huit lignes de quinze à seize colonnes).

Les arrière-fonds des unités iconographiques utilisent la combinaison de trois couleurs : rouge, bleu et jaune (combinaison B2a).

Les languettes suivent une combinaison de deux couleurs, vert et rouge (combinaison C2a).

Motifs :

Le fragment présente les motifs 2, 3, 4 et 6. Les unités iconographiques accueillent un nombre important de motifs (jusqu'à dix lignes et huit colonnes de motifs).

Les lignes 1, 3, 5 et 7 possèdent à chaque extrémité des vignettes plus petites, à l'intérieur desquelles les unités iconographiques comportent un petit nombre de motifs.

⁶⁴⁵ Indication provenant de la description de la pièce, sur le catalogue en ligne du musée.



Textile 21. Cliché photographique : Art Institute of Chicago.

Textile 21

Identification

Lieu de conservation : Art Institute of Chicago, Chicago, United-States.

N° d'inventaire : 1912.1714.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment ne présentant aucun bord terminal.

Dimensions : 9.5 x 11.7 cm.

Couleurs : bordeaux, vert, bleu, blanc.

Techniques : *tapiz* et trame supplémentaire.

Etat de conservation : bon état.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Ce petit fragment suit le schéma de distribution A1 (deux lignes de deux vignettes) : les vignettes sont parfaitement alignées, bien que nous n'observions qu'une vignette complète.

Le fragment n'est pas de taille suffisamment importante pour déterminer la combinaison de couleurs pour les arrière-fonds et les languettes.

Les arrière-fonds bicolores des unités iconographiques sont tissés en *tapiz* tandis que les motifs sont insérés en trame supplémentaire, en vert, bleu ou jaune.

Motifs :

Seuls deux motifs sont présents sur ce fragment : les motifs 2 et 5.



Textile 22. Cliché photographique : Peabody Museum of Archaeology and Ethnology.

Textile 22

Identification

Lieu de conservation : Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, United-States.

N° d'inventaire : 46-81-30/5543.

Informations contextuelles : pièce provenant d'un site près de Santa Isabel de Sigüas, Vallée de Majes⁶⁴⁶.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant deux bords terminaux sur les parties inférieure et latérale gauche.

Dimensions : 59.8 x 43.4 cm.

Couleurs : bordeaux, rouge, vert, bleu, blanc.

Techniques : indéterminées.

Etat de conservation : bon état.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se divise en vignettes parfaitement alignées (sept lignes de onze colonnes), suivant le schéma de distribution A1.

Les arrière-fonds suivent une combinaison de quatre couleurs (combinaison B1): bordeaux, rouge, vert, bleu.

La couleurs des languettes est inversée à celle des arrière-fonds (combinaison C1).

Les arrière-fonds bicolores des unités iconographiques sont tissés en *tapiz* tandis que les motifs sont insérés en trame supplémentaire, en vert, blanc ou jaune.

Motifs :

Seuls les motifs 4 et 5 sont présents sur le fragment.

⁶⁴⁶ Indication provenant de la description de la pièce, sur le catalogue en ligne du musée.



Textile 23. Cliché photographique : Peabody Museum of Archaeology and Ethnology.

Textile 23

Identification

Lieu de conservation : Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Cambridge, United-States.

N° d'inventaire : 15-41-30/86893.

Informations contextuelles : pièce provenant de Coyungo⁶⁴⁷.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment ne présentant aucun bord terminal.

Dimensions : 12.6 x 11.7 cm.

Couleurs : rouge, vert, bleu, blanc, jaune.

Techniques : *tapiz* et trame supplémentaire.

Etat de conservation : bon état.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Ce petit fragment (deux lignes de deux colonnes) suit le schéma de distribution A7 : les unités iconographiques sont aussi larges que les vignettes, l'arrière-fond se réduisant à l'espace autour des languettes.

Le fragment n'est pas suffisamment important pour identifier la combinaison de couleurs pour les arrière-fonds et les languettes.

Motifs :

Seuls les motifs 2 et 22 sont présents sur le fragment.

Le motif 22 suit les combinaisons de couleurs suivantes : branches rouges, centre vert, arrière-fond jaune (22a).

Les arrière-fonds sont tissés en *tapiz*, tout comme le motif 22, tandis que l'autre motif est inséré en trame supplémentaire, en vert, blanc et jaune.

⁶⁴⁷ Indication provenant de la description de la pièce, sur le catalogue en ligne du musée.



Textile 24. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 24

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 606.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment ne présentant aucun bord terminal.

Dimensions : 33.5 x 23 cm.

Couleurs : rouge, bleu, jaune, vert.

Techniques : *tapiz* et trame supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration partielle.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

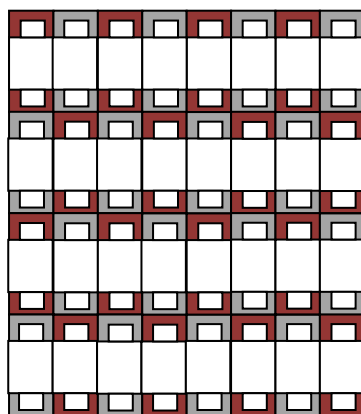
Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

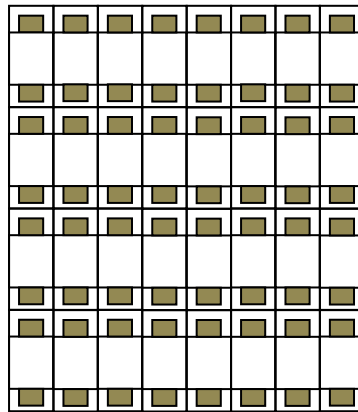
Le fragment se compose d'unités iconographiques qui suivent le schéma de distribution A7.

Les arrière-fonds sont exprimés de deux couleurs, rouge et bleu. Les deux parties de l'arrière-fond (supérieure et inférieure) d'une même unité sont de la même couleur; les couleurs se succèdent d'une unité iconographique à l'autre (combinaison B4a).



Combinaison B4a.

Les languettes sont d'une seule et unique couleur : bleue (combinaison C3).



Combinaison C3.

Un épais liséré bleu sépare les unités iconographiques des languettes.

Motifs :

Le fragment présente les motifs 4, 5, 6 et 22.

Le motif 22 suit les combinaisons de couleurs suivantes :

- branches jaunes, centre bleu, arrière-fond rouge (22b)
- branches bleues, centre rouge, arrière-fond jaune (22c)
- branches rouges, centre jaune, arrière-fond bleu (22d).

Les motifs 22 sont tissés en *tapiz*, tout comme les arrière-fonds, tandis que les autres motifs sont insérés en trame supplémentaire (jaune, vert, blanc).



Textile 25. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 25

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 1089.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : pièce complète présentant quatre bords terminaux.

Dimensions : 94 x 78 cm.

Couleurs : bordeaux, jaune, vert, blanc, orange.

Techniques : *tapiz*.

Etat de conservation : excellent état.

Fonction : poncho ou *unku*.

Attributs : aucun.

Particularités : la pièce présente une ouverture centrale ainsi que des coutures sur les parties latérales supérieures.

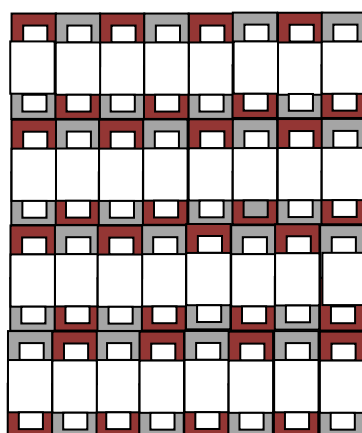
Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le *unku* se compose de vignettes suivant le schéma de distribution A7 (douze lignes de douze vignettes). Une large bande unie sépare la zone iconographique de vignettes et le bord terminal inférieur.

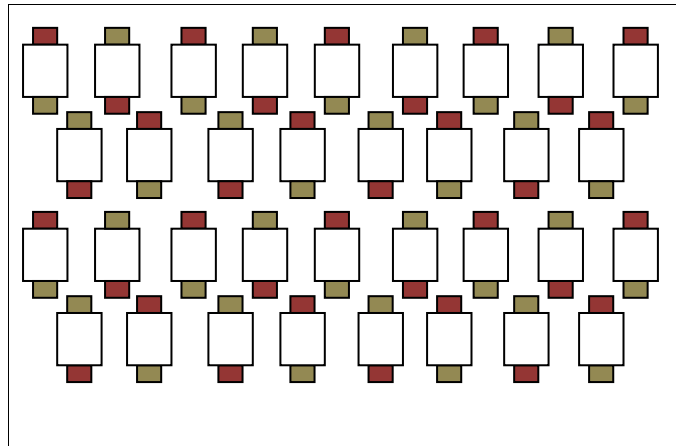
L'ouverture verticale de l'encolure de la tunique ne respecte pas l'orientation initiale de la structure iconographique : lorsque la pièce était portée, les vignettes, les unités iconographiques et les languettes étaient orientées horizontalement (les lignes devenant des colonnes et les colonnes des lignes).

Les arrière-fonds sont bicolores -jaune et bordeaux-, et se succèdent d'une vignette à l'autre, combinaison B4b).



Combinaison B4b.

Les languettes sont vertes et marron, et leurs couleurs se succèdent d'une vignette à l'autre (combinaison C2c).



Combinaisons C2c.

Motifs :

La pièce présente les motifs 21 (jaunes, verts et blancs) et 8. Les étoiles suivent différentes combinaisons de couleurs :

- branches oranges, centre et fond vert (combinaison 8h)
- branches blanches, centre vert et fond bordeaux (combinaison 8i)
- branches bordeaux, centre blanc et fond vert (combinaison 8j)
- branches vertes, centre bordeaux et fond jaune (combinaison 8k).

Les motifs sont tous tissés en *tapiz*.



Textile 26. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 26

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 3509.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment ne présentant aucun bord terminal.

Dimensions : 29 x 47.

Couleurs : bordeaux, jaune, marron, bleu, jaune, blanc.

Techniques : *tapiz*.

Etat de conservation : bon état.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment présente trois zones iconographiques, toutes composées de deux lignes de dix à quatorze unités iconographiques, accolées sans arrière-fond. Les trois zones iconographiques sont séparées par de larges bandes unies bordeaux (schéma de distribution A5).

Chaque zone iconographique se sous-divise en groupes de quatre unités iconographiques (deux lignes, de deux colonnes), réunies ensemble dans un carré. D'épaisses lignes blanches, marron, bleues ou orange délimitent les bords des unités iconographiques.

Motifs :

Le fragment présente quatre motifs tissés en *tapiz*. Le premier est une étoile à six branches; les branches latérales sont anguleuses tandis que les branches supérieures et inférieures sont formées par une ligne verticale. Ces étoiles (motif 26) suivent plusieurs combinaisons de couleurs :

- branches blanches, centre orange, fond bordeaux (26a)
- branches bordeaux, centre orange, fond orange (26b)
- branches orange, centre bordeaux, fond marron (26c)
- branches blanches, centre bleu, fond bordeaux (26d)
- branches oranges, centre bordeaux, fond bleu (26e)
- branches vertes, centre blanc, fond orange (26f)
- branches bleues, centre blanc, fond orange (26g)
- branches blanches, centre marron, fond bordeaux (26h)

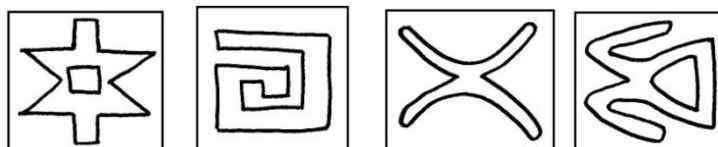
Le second motif (motif 27) est une grecque de couleur blanche, prenant la forme d'un -g majuscule, se détachant sur un arrière-fond bordeaux.

Le troisième motif est composé de deux courbes verticales formant un -x majuscule (motif 28), également de couleur blanche sur un arrière-fond bordeaux.

Le quatrième est un triangle dont le sommet se terminer par deux courbes (motif 29); ce motif est orienté vers la gauche ou vers la droite, et suit deux combinaisons de couleurs :

- motif blanc, centre bleu, fond bordeaux (29a)

- motif blanc, centre orange, fond bleu (29b).



Motifs 16, 27, 28 et 29.



Textile 27. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 27

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 3735.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment ne présentant aucun bord terminal.

Dimensions : 39 x 30.5 cm.

Couleurs : rouge, bleu, vert, jaune, blanc.

Techniques : *tapiz* et trame supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration avancée.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

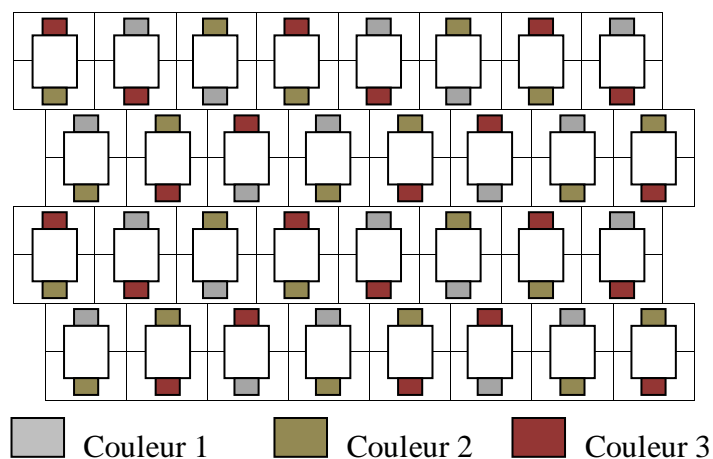
Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment suit le schéma de distribution A2, où les vignettes sont alignées en alternance (quatre lignes de quatre à cinq colonnes).

Les arrière-fonds suivent une combinaison de trois couleurs (rouge, jaune, bleu, combinaison B2a).

Les languettes suivent une combinaison de trois couleurs, dont l'une est différente des arrière-fond : rouge, vert, jaune (combinaison C4).

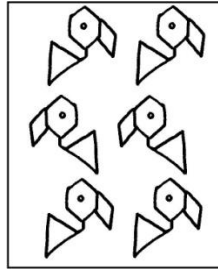


Combinaison C4..

Motifs :

Le fragment présente trois motifs : le motif 3, 8 (8d, 8e), et une variante du motif 1 : les oiseaux d'une même unité iconographique ne sont pas orientés dans le même sens d'une ligne à l'autre -les uns vers la droite, les autres vers la gauche- (motif 30).

Les motifs 3 et 30 sont insérés en trame supplémentaire tandis que le troisième est tissé en *tapiz*.



Motif 30.



Textile 28. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 28

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 10547.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant un unique bord terminal sur la partie latérale droite.

Dimensions : 33 x 16 cm.

Couleurs : bordeaux, marron, blanc, bleu.

Techniques : Reps à chaîne apparente et chaîne supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration partielle.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

L'espace iconographique du fragment se compose de bandes verticales de motifs insérés dans des unités iconographiques rectangulaires sans languettes (trois bandes de trois unités iconographiques, schéma de distribution A5).

Motifs :

Le fragment présente trois motifs : 13, et deux nouveaux motifs.

Le motif d'étoile 13 est exprimé de trois couleurs (blanc, bleu et marron clair). Divisé verticalement, il suit les combinaisons de couleurs suivantes :

- partie de droite marron clair se détachant sur un arrière-fond bleu, partie de gauche bleue se détachant sur un arrière-fond blanc, centre blanc et bleu (13 c)

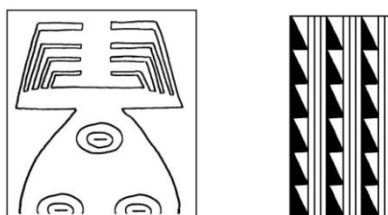
- branches bleues, centre blanc, arrière-fond blanc et marron clair (13d)

- partie de droite blanche se détachant sur un arrière-fond bleu, partie de gauche marron clair se détachant sur un arrière-fond bleu, centre bleu (13e)

- branches bleues, centre bleu et marron, arrière-fond bleu et marron (13f).

Le second motif (motif 31) n'est pas visible dans sa globalité, le textile étant sectionné; on ne distingue que la partie supérieure, qui se compose d'un demi-cercle ovalisé dont la partie supérieure présente deux séries de lignes anguleuses (quatre à gauche, quatre à droite). Le motif est exprimé de trois couleurs (blanc, bleu, marron clair), mais il n'est pas possible de déterminer les différentes combinaisons de couleurs.

Le troisième motif (motif 32) présente trois série de lignes verticales de triangles, séparées par des lignes verticales polychromes. Il est constitué de quatre couleurs : marron clair, bleu, blanc et bordeaux.



Motifs 31 et 32.



Textile 29. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 29

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 10550.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant deux bords terminaux sur les parties latérales.

Dimensions : 45 x 12 cm.

Couleurs : bordeaux, marron, blanc, bleu.

Techniques : Reps à chaîne apparente et chaîne supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration avancée.

Fonction : indéterminée. Il est possible d'envisager la pièce comme une ceinture, au vue de l'étroitesse du fragment.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

L'espace iconographique du fragment se compose de bandes verticales de motifs insérés dans des unités iconographiques rectangulaires sans languettes (trois bandes de trois unités iconographiques, schéma de distribution A5).

Motifs :

Le fragment présente les motifs 13 (combinaisons d et e) et 32.



Textile 30. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 30

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 13704.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant un bord terminal en sa partie latérale gauche.

Dimensions : 54 x 23 cm.

Couleurs : rouge, bordeaux, bleu, blanc, vert, jaune.

Techniques : *tapiz* et trame supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration partielle.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

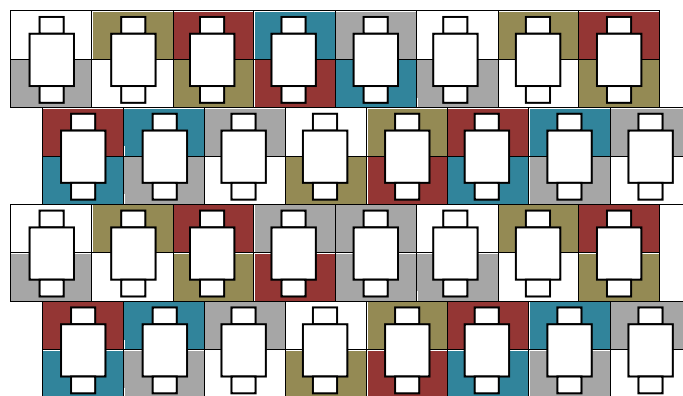
Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Ce fragment présente un espace iconographique divisé en vignettes (5 lignes de trois à quatre colonnes) qui suivent le schéma de distribution A2, puisqu'elles sont alignées en décalage.

Les arrière-fonds, de cinq couleurs (rouge, bordeaux, vert, bleu, blanc), suivent la combinaison de couleurs B3c : les couleurs des parties supérieure et inférieure ne se succèdent pas régulièrement d'une vignette à l'autre.



□ Couleur 1 □ Couleur 2 □ Couleur 3 □ Couleur 4 □ Couleur 5

Combinaison B3c pour les arrière-fonds.

Les languettes suivent une combinaison de quatre couleurs, mais le fragment ne présente pas assez de vignettes pour pouvoir reconstruire la combinaison.

On remarque que les lignes 1, 3 et 5 commencent par une vignette de taille inférieure, dans laquelle est insérée une unité iconographique vide (c'est-à-dire sans motifs).

Les arrière-fonds bicolores des unités iconographiques sont tissés en *tapiz* tandis que les motifs sont insérés en trame supplémentaire, en vert, blanc ou jaune.

Motifs :

Le fragment présente deux motifs : 2 et 5.



Textile 31. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 31

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 19803.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment ne présentant aucun bord terminal.

Dimensions : 40 x 32 cm.

Couleurs : rouge, bleu, jaune, vert, blanc.

Techniques : *tapiz* et trame supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration avancée.

Fonction : probablement une robe ou un châle.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose de quatre lignes de cinq colonnes de vignettes. Les unités iconographiques des trois premières lignes suivent le schéma de distribution A7, tandis que la quatrième ligne suit le schéma de distribution A2.

Les arrière-fonds sont de trois couleurs (bleu, rouge, jaune), tout comme les languettes. Cependant, il n'est pas possible de déterminer les combinaisons de couleurs pour les arrière-fonds et les languettes :

- la couleur est la même pour les parties supérieure et inférieure de tous les arrière-fonds d'une même vignette (combinaison B4a), excepté pour les vignettes 1 et 3 de la ligne 1 (arrière-fonds bicolores : jaune et rouge; rouge et bleu)

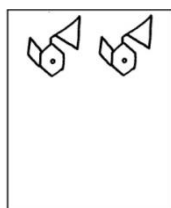
- les languettes sont de la même couleur au sein d'une même vignette, excepté pour les vignettes 1 et 3 de la ligne 3 (languettes bicolores : rouge et verte; verte et jaune).

Le fragment ne propose pas suffisamment de vignettes pour pouvoir reconstruire les combinaisons de couleurs des arrière-fonds et des languettes.

Les arrière-fonds bicolores des unités iconographiques sont tissés en *tapiz*, tout comme les étoiles, tandis que les autres motifs sont insérés en trame supplémentaire. Les motifs sont verts, blancs, jaunes, bleus ou blancs.

Motifs :

Le fragment présente les motifs 2, 4, 8 et une variante du motif 1 (motif 33) : les oiseaux sont insérés « tête à l'envers ». La vignette n'étant pas complète, nous ne pouvons pas déterminer si la totalité des oiseaux de l'unité iconographique étaient orientés dans le même sens.



Motif 33.

Le motif 8 suit les combinaisons de couleurs 8c, 8d et 8e.



Textile 32. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 32

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 13806.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment ne présentant aucun bord terminal.

Dimensions : 30 x 19 cm.

Couleurs : rouge, bordeaux, bleu, vert, jaune, blanc.

Techniques : *tapiz*, trame supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration avancée.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment est composé de vignettes (quatre lignes de cinq colonnes) selon le schéma de distribution A1. Les arrière-fonds suivent une combinaison de quatre couleurs (rouge, bordeaux, vert, bleu, combinaison B1).

La pièce est trop détériorée pour identifier la combinaison de couleurs de languettes.

Les arrière-fonds bicolores des unités iconographiques sont tissés en *tapiz* tandis que les motifs sont insérés en trame supplémentaire, en vert, blanc ou jaune.

Motifs :

Le fragment, en état de détérioration avancée, ne permet d'identifier que le motif 2.



Textile 33. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 33

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 13807.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant un bord terminal sur sa partie latérale droite.

Dimensions : 26 x 21 cm.

Couleurs : bordeaux, blanc et autres couleurs (oxydation des fibres).

Techniques : *tapiz*, trame supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration avancée du fragment, ne permettant pas l'identification de toutes les couleurs.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment présente une composition en vignettes (quatre lignes de trois colonnes) suivant le schéma de distribution A1.

Les couleurs, ternies par l'oxydation des fibres et des pigments, ne sont pas identifiables dans leur totalité, ne permettant pas de déterminer les combinaisons de couleurs pour les arrière-fonds et les languettes.

Les arrière-fonds bicolores des unités iconographiques sont tissés en *tapiz* tandis que les motifs sont insérés en trame supplémentaire.

Motifs :

Le fragment présente les motifs 2 et 5.



Textile 34. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 34

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 19811.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant un bord terminal sur la partie supérieure.

Dimensions : 24 x 24 cm.

Couleurs : rouge, jaune, vert, blanc, bleu.

Techniques : *tapiz* et trame supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration avancée; les couleurs ont terni.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose de vignettes qui suivent le schéma de distribution A7 (deux lignes de trois colonnes), les unités iconographiques, aussi larges que les vignettes, ne laissant d'espace aux arrière-fonds qu'autour des languettes.

Les arrière-fonds semblent d'être de deux couleurs (rouge et bleue, combinaison B4a?), tout comme les languettes (vertes et rouges, combinaison C2a?); l'oxydation a rendu les couleurs ternes et ne permet de déterminer avec certitude les combinaisons de couleurs.

Motifs :

Le fragment présente les motifs 4 et 8. Le motif d'étoile 8 suit les combinaisons 8l (branches rouges, centre bleu, arrière-fond jaune) et 8m (branches rouges, centre bleu et arrière-fond vert).

Les arrière-fonds bicolores des unités iconographiques ainsi que les motifs d'étoiles sont tissés en *tapiz* tandis que les motifs sont insérés en trame supplémentaire, en vert, blanc ou jaune.



Textile 35. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 35

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 15641.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant deux bords terminaux sur les parties inférieure et latérale gauche.

Dimensions : 68 x 31 cm.

Couleurs : vert, marron, bordeaux, bleu, blanc.

Techniques : Reps à chaîne apparente et chaîne supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration avancée.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

L'espace iconographique du fragment se compose de deux bandes verticales de motifs insérées dans des unités iconographiques rectangulaires sans languettes, séparées par des lignes polychromes (schéma de distribution A8).

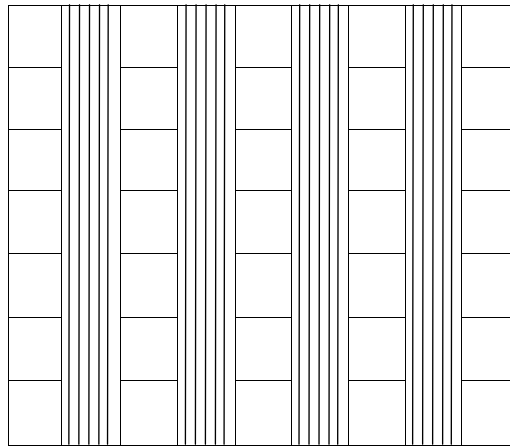


Schéma de distribution A8.

Motifs :

Le fragment présente uniquement le motif 13 qui suit les combinaisons de couleurs suivantes :

- partie de gauche bordeaux se détachant sur un arrière-fond blanc, partie de droite bleue se détachant sur un arrière-fond marron clair, centre blanc et marron clair (13g)
- partie de gauche blanche se détachant sur un arrière-fond bordeaux, partie de droite marron clair se détachant sur un arrière-fond bleu, centre bordeaux et bleu (13h).



Textile 36. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 36

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 16059.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment ne présentant aucun bord terminal.

Dimensions : 72 x 36 cm.

Couleurs : bordeaux, vert, bleu, blanc, marron.

Techniques : Reps à chaîne apparente et chaîne supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration avancée.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose de bandes verticales de motifs insérés dans des unités iconographiques accolées sans languettes (quatre bandes de deux unités iconographiques).

Chaque bande est séparée par des lignes polychromes ou de larges bandes unies bordeaux ou vertes (schéma de distribution A9).

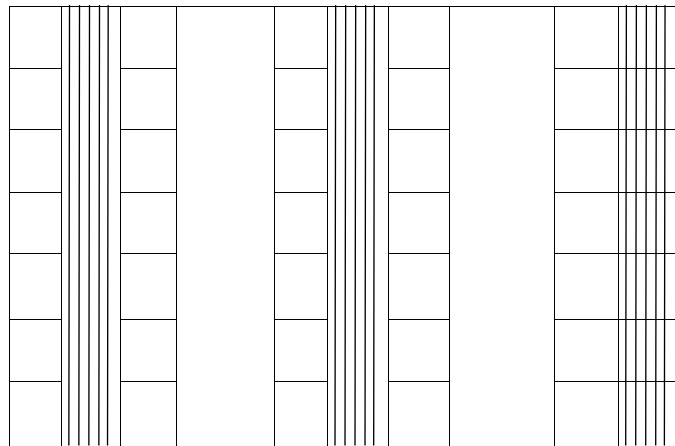
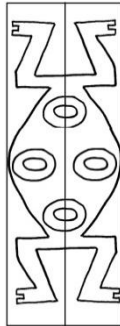


Schéma de distribution A9.

Motifs :

Le fragment présente deux motifs, dont le motif 13 qui suit la combinaison de couleur 13b.

Le second motif (motif 34) est composé d'une forme centrale ovale qui présente en son intérieur quatre séries de cercles concentriques. En haut et en bas de la forme centrale se trouvent deux séries de lignes diagonales.



Motif 34.

Le motif 34 est divisé verticalement, et exprimé de trois couleurs; il suit les combinaisons suivantes :

- partie de droite bleue se détachant sur un arrière-fond marron, partie de gauche blanche se détachant sur un arrière-fond bleu (34a).



Textile 37. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 37

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 16190.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant deux bords terminaux sur les parties supérieure et inférieure.

Dimensions : 87 x77 cm.

Couleurs : bordeaux, bleu, marron, blanc.

Techniques : Reps à chaîne apparente et chaîne supplémentaire.

Etat de conservation : bon état.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose de trois bandes de deux lignes de motifs, insérés dans des unités iconographiques accolées, sans vignettes (onze unités iconographiques par ligne). Chaque bande de motifs est séparée par deux larges bandes unies bleues et bordeaux (schéma de distribution A5).

Motifs :

Le fragment présent uniquement des étoiles (motif 15), qui suit les combinaisons de couleurs suivantes :

- branches bleues, centre et arrière-fond marron (15c)
- branches bleues, centre et arrière-fond blanc (15d)
- branches marron, centre et arrière-fond bleu (15e)
- branches blanches, centre et arrière-fond bleu (15f).



Textile 38. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 38

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 16288.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : pièce complète présentant quatre bords terminaux.

Dimensions : 216 x 60 cm.

Couleurs : rouge, bordeaux, bleu, blanc.

Techniques : Reps à chaîne apparente et chaîne supplémentaire.

Etat de conservation : excellent état.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

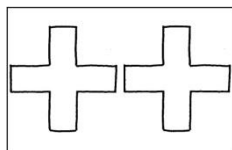
Le fragment se compose de six bandes de motifs insérés dans des unités iconographiques accolées, sans languettes. Les bandes de motifs sont séparées par des bandes unies bordeaux ou des lignes polychromes (schéma de distribution A5).

Motifs :

Le fragment présente deux motifs, dont l'étoile correspondant au motif 13, suivant les combinaisons suivantes :

- partie de droite bordeaux se détachant sur un arrière-fond bleu, partie de gauche bleue détachant sur un arrière-fond blanc, centre bleu et blanc (13i).
- partie de droite bleue se détachant sur un arrière-fond bordeaux, partie de gauche blanche se détachant sur un arrière-fond bleu, centre bleu et bordeaux (13j).

Le second motif prend la forme d'une croix, laquelle se répète deux fois dans une même unité iconographique (motif 35).



Motif 35.

Les motifs observent les combinaisons de couleurs suivantes :

- motif de gauche bleu se détachant sur un arrière-fond blanc, motif de droite bordeaux se détachant sur un arrière-fond bleu (35a)
- motif de gauche blanc se détachant sur un arrière-fond bleu, motif de droite bleu se détachant sur un arrière-fond bordeaux (35b).



Textile 39. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 39

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 16453.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment ne présentant aucun bord terminal.

Dimensions : 33 x 9

Couleurs : rouge, bordeaux, vert, bleu, blanc.

Techniques : *tapiz* et trame supplémentaire.

Etat de conservation : correct.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment (deux lignes de cinq colonnes), présente des vignettes suivant le schéma de distribution A1.

Les arrière-fonds suivent une combinaison de quatre couleurs (rouge, bordeaux, vert, bleu, combinaison B1).

La couleur des languettes est inverse à celle de l'arrière-fond sur lequel elles se détachent (combinaison C1).

Les arrière-fonds bicolores des unités iconographiques sont tissés en *tapiz* tandis que les motifs sont insérés en trame supplémentaire, en vert, blanc ou jaune.

Motifs :

Le fragment présente les motifs 2 et 5.



Textile 40. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 40

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 16796.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant un bord terminal sur la partie latérale droite.

Dimensions : 83 x 59 cm.

Couleurs : bordeaux, marron, bleu, blanc.

Techniques : Reps à chaîne apparente et chaîne supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration partielle.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose de bandes verticales de motifs insérés dans des unités iconographiques accolées sans vignettes (sept à des unités iconographiques par bandes de motifs). Les bandes de motifs sont séparées par de larges bandes unies marron clair et bordeaux ou par des lignes polychromes (schéma de distribution A9).

Motifs :

Le fragment présente les motifs 35 et 13.

Le motif 13 suit les combinaisons de couleur 13a et une nouvelle combinaison de couleurs (13k) où la partie de droite bleue se détache sur un arrière-fond marron clair, la partie de gauche blanche se détache sur un arrière-fond bleu, et le centre est bleu et marron clair.

Le motif 35 suit les combinaisons de couleurs suivantes :

- motif de gauche bleu se détachant sur un arrière-fond blanc, motif de droite marron clair se détachant sur un arrière-fond bleu (35c)
- motif de droite marron clair se détachant sur un arrière-fond bleu, motif de droite bleu se détachant sur un arrière-fond blanc (35d).



Textile 41. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 41

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 18258.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant un bord terminal sur la partie latérale droite.

Dimensions : 6 x 5 cm.

Couleurs : rouge, kaki, jaune, bleu, blanc.

Techniques : *tapiz*.

Etat de conservation : détérioration partielle.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose d'unités iconographiques accolées, sans arrière-fond (deux lignes de deux colonnes, schéma distribution A3). Les unités iconographiques sont bordées par une épaisse ligne blanche ou marron.

Motifs :

Le fragment présente uniquement le motif 26, suivant les combinaisons d, e, h et i (branches bordeaux, centre marron, fond orange).



Textile 42. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 42

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Pérou.

N° d'inventaire : 19309.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment ne présentant aucun bord terminal.

Dimensions : 21 x 13.5 cm.

Couleurs : rouge, bleu, jaune, vert, blanc.

Techniques : *tapiz* et trame supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration partielle.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

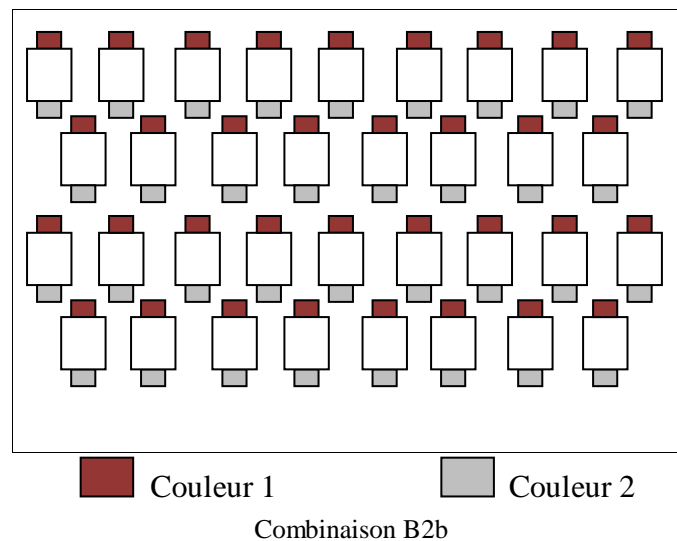
Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose de vignettes (deux lignes de trois colonnes) qui suivent le schéma de distribution A1, en parfait alignement.

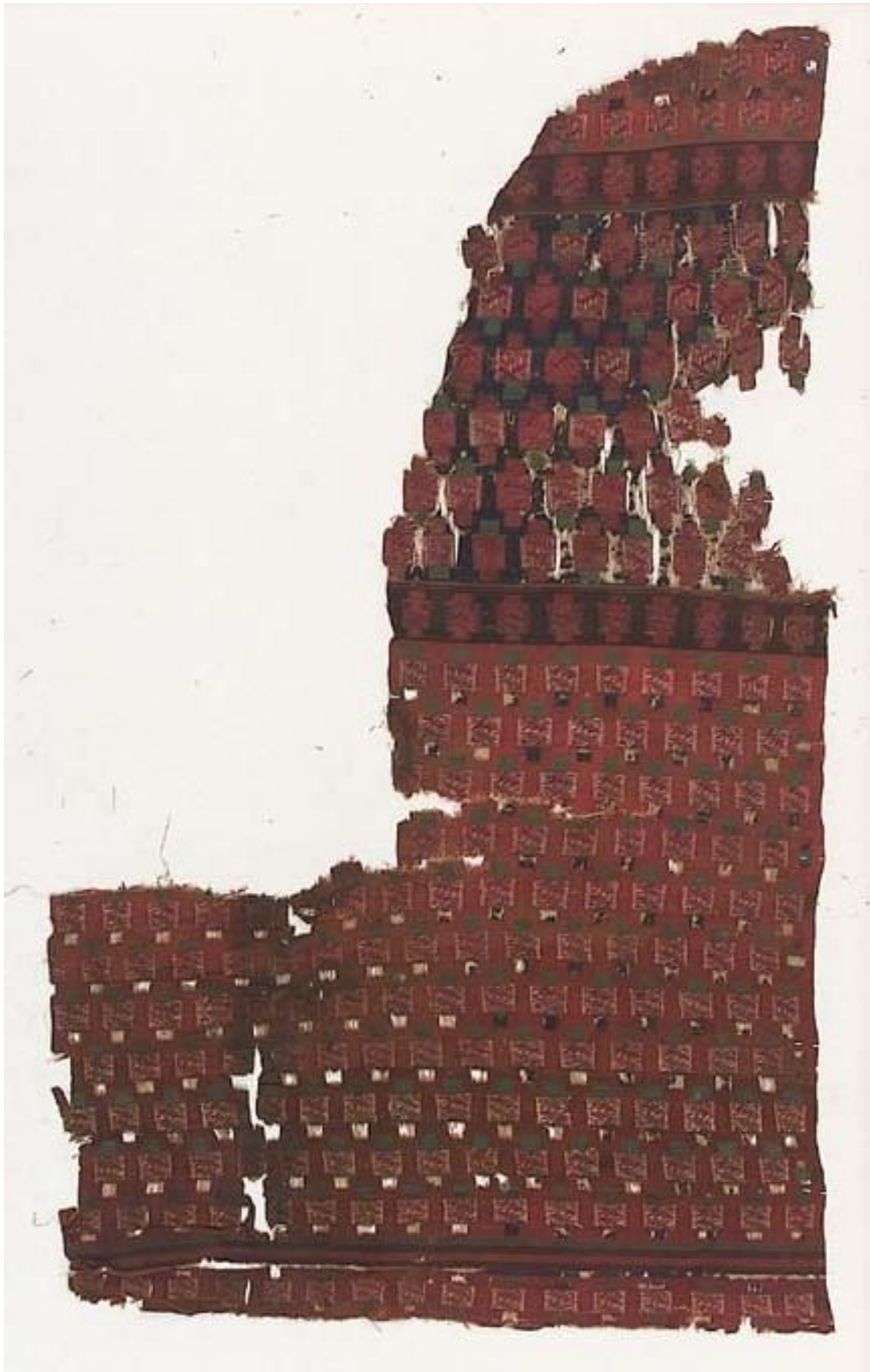
Les arrière-fonds suivent une combinaison de trois couleurs (rouge, jaune, bleu, combinaison B2b), tout comme les languettes (jaune, bleu, vert, combinaison C4).



Les arrière-fonds bicolores des unités iconographiques sont tissés en *tapiz* tandis que les motifs sont insérés en trame supplémentaire, en vert, blanc ou jaune.

Motifs :

Les motifs présents sur le fragment sont les motifs 2 et 5.



Textile 43. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 43

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 20340.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant un bord terminal sur la partie latérale droite.

Dimensions : 145 x 83.5 cm.

Couleurs : rouge, bordeaux, bleu, vert, blanc.

Techniques : indéterminées.

Etat de conservation : détérioration partielle.

Fonction : probablement une robe ou un châle.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Ce grand fragment présente des unités iconographiques qui ne sont pas insérées dans des vignettes, mais qui se distribuent sur un arrière-fond commun et uni (schéma de distribution A4).

Il se compose de six zones iconographiques (de bas en haut): deux zones de plusieurs lignes d'unités iconographiques placées sur un arrière-fond rouge, séparées entre elles par des lignes polychromes; une ligne d'unités iconographiques placées sur un arrière-fond bordeaux (frise); une zone de plusieurs lignes d'unités iconographiques insérées sur un arrière-fond bleu; une ligne d'unités iconographiques placées sur un arrière-fond bordeaux (frise); une zone de plusieurs lignes d'unités iconographiques insérées sur un arrière-fond rouge.

Les languettes des deux frises sont toutes de la même couleur : rouge (combinaison D4).

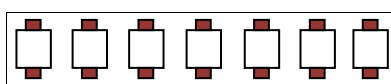
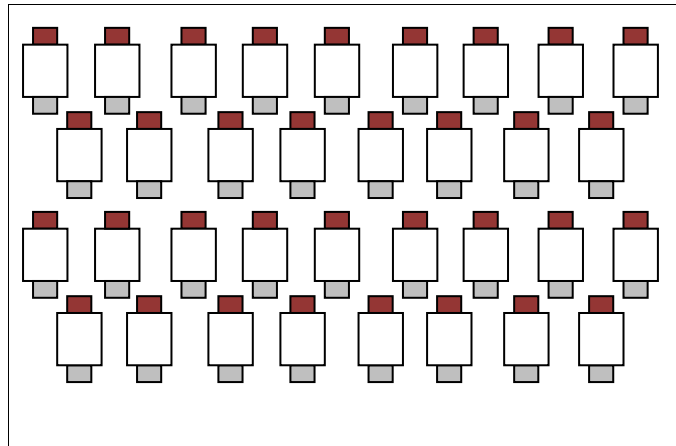


Schéma de distribution D4.

Les languettes de la zone de plusieurs lignes d'unités iconographiques insérées sur un arrière-fond bleu sont vertes et rouges (combinaison C2a).

Les languettes des trois zones de plusieurs lignes d'unités iconographiques insérées sur un arrière-fond rouge sont vertes et bleues (combinaison C2d).



Combinaison C2d.

Motifs :

La photo ne permet pas d'identifier les motifs.



Textile 44. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 44

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 20897.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant trois bords terminaux sur les parties latérales et supérieure.

Dimensions : 134 x 80 cm.

Couleurs : bordeaux, vert, marron, bleu, blanc.

Techniques : Reps à chaîne apparente et chaîne supplémentaire.

Etat de conservation : bon état.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose de quatre bandes verticales de motifs insérés dans des unités iconographiques accolées, sans languettes (bandes de neuf unités iconographiques). Chaque bande de motifs est séparée par de larges bandes unies vertes ou bordeaux (schéma de distribution A5).

Motifs :

Le fragment présente trois motifs.

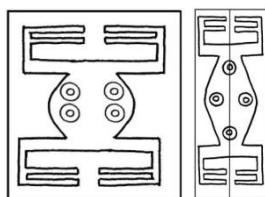
Le motif 8, où l'étoile observe la combinaison de trois couleurs 8f et les combinaisons suivantes :

- branches bleues, centre et arrière-fond marron clair (8o)
- branches bleues, centre et arrière-fond blanc (8p)
- branches blanches, centre et arrière-fond marron clair (8n).

Le second motif (motif 36) est composé d'une forme centrale ovale, à l'intérieur de laquelle sont insérées deux séries de cercles concentriques. En haut et en bas de la forme ovale sont insérées deux séries de lignes brisées. Le motif est de trois couleurs suivant les combinaisons suivantes :

- motif blanc sur arrière-fond bleu, cercles intérieurs bleus (36a)
- motif marron clair sur arrière-fond bleu, cercles intérieurs bleus (36b).

Le troisième motif (motif 37) est composé d'une forme centrale en losange, à laquelle sont accolées deux séries de lignes brisées (en haut et en bas). Quatre série de cercles concentriques sont placés à l'intérieur de la forme centrale. Le motif, divisé en deux verticalement, est de trois couleurs : partie de gauche marron clair sur arrière-fond bleu, partie de droite blanche sur arrière-fond bleu (37a).



Motifs 36 et 37.



Textile 45. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 45

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 20932.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant deux bords terminaux sur les parties latérales.

Dimensions : 204 x 84 cm.

Couleurs : bordeaux, marron, blanc, bleu.

Techniques : Reps à chaîne apparente et chaîne supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration partielle.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose de bandes verticales de motifs insérés dans des unités iconographiques accolées sans languettes (dix bandes de sept unités iconographiques).

Chaque bande est séparée par de larges bandes unies bordeaux (schéma de distribution A5).

Motifs :

Deux motifs sont présents sur ce fragment : le motif 32 et l'étoile 13, qui suit la combinaison de couleur 13c et 13k.



Textile 46. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 46

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 21531.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment ne présentant aucun bord terminal.

Dimensions : 20 x 18 cm.

Couleurs : rouge, bordeaux, marron, bleu, vert, blanc.

Techniques : *tapiz* et trame supplémentaire.

Etat de conservation : bon état.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

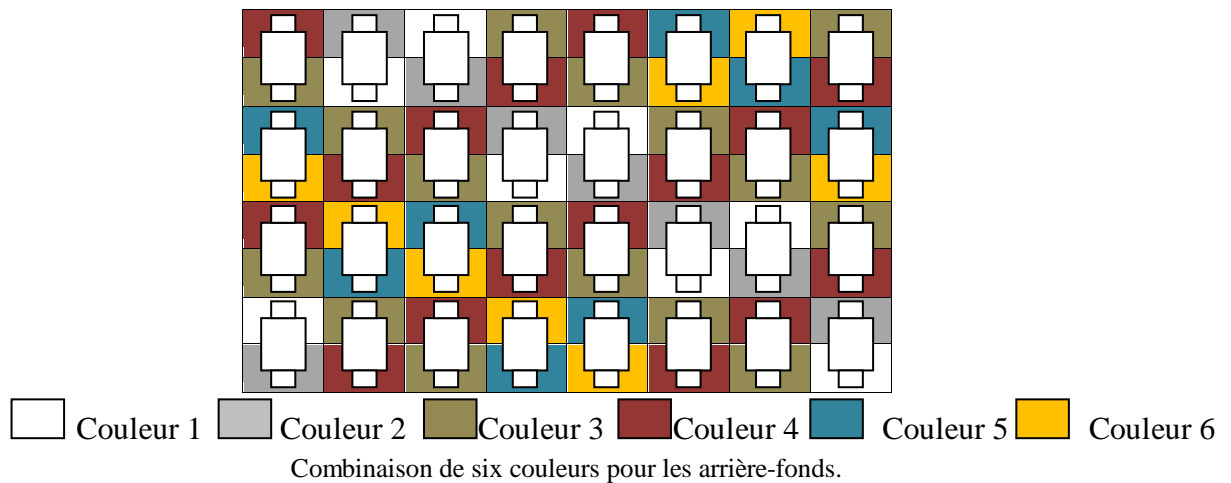
Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose de vignettes qui suivent le schéma de distribution A1 (trois lignes de trois colonnes).

Les arrière-fonds suivent une combinaison de six couleurs : rouge, bordeaux, marron, bleu, vert, blanc (combinaison B5).



Les languettes semblent suivre une combinaison de quatre couleurs (combinaison C1).

Les arrière-fonds bicolores des unités iconographiques sont tissés en *tapiz* tandis que les motifs sont insérés en trame supplémentaire, en vert, blanc ou jaune.

Motifs :

Le fragment présente les motifs 2 et 5.



Textile 47. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 47

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 21604.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant deux bords terminaux sur les parties inférieure et latérale droite.

Dimensions : 43 x 27 cm.

Couleurs : rouge, bleu, vert, jaune, blanc.

Techniques : *tapiz* et trame supplémentaire.

Etat de conservation : bon état.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

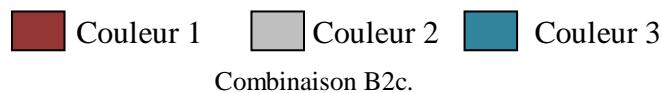
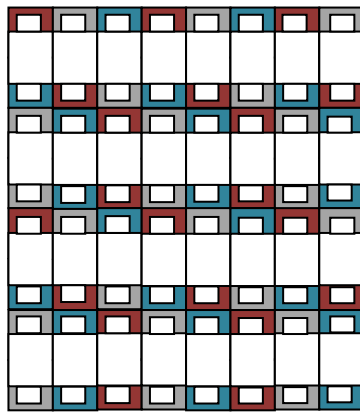
Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

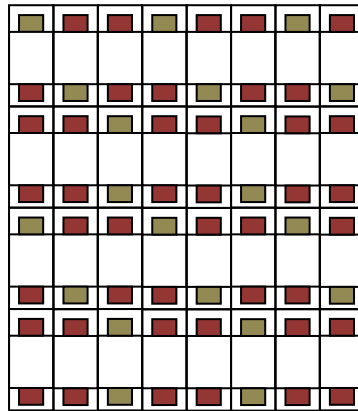
Structure générale de l'espace iconographique :

Ce fragment présente des vignettes (quatre lignes de cinq colonnes) suivant le schéma de distribution A7 : les arrière-fonds sont réduits à l'espace laissé autour des languettes.

Les arrière-fonds sont de trois couleurs (bleu, rouge, jaune) : une ligne sur trois présente des vignettes dont les arrière-fonds sont bicolores, alors que les autres lignes possèdent des vignettes dont les arrière-fonds sont d'une seule couleur (combinaison B2c).



Les languettes sont de deux couleurs (rouge et vert); une ligne sur trois présente des languettes bicolores (vert en haut, rouge en bas, et inversement) tandis que les autres lignes présentent des languettes d'une seule couleur (rouge ou vert en bas et en haut; combinaison de C2e).



Combinaison C2e.

Motifs :

Le fragment présente les motifs 2, 3, 4, 7 et 8. Les étoiles correspondent à la combinaison de couleurs 8c, 8d et 8e.

Les arrière-fonds bicolores des unités iconographiques sont tissés en *tapiz*, tout comme les étoiles, tandis que les autres motifs sont insérés en trame supplémentaire, en vert, blanc ou jaune.



Textile 48. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 48

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 21606.

Informations contextuelles :

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant un bord terminal sur la partie latérale gauche.

Dimensions : 52 x26 cm.

Couleurs : rouge, bleu, jaune, vert, blanc.

Techniques : *tapiz*, trame supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration avancée.

Fonction : probablement une robe ou un châle.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose de deux zones iconographiques : une zone supérieure où des unités iconographiques se distribuent, en une ligne, sur un arrière-fond uni bleu, et une zone inférieure où trois lignes d'unités iconographiques se distribuent sur un arrière-fond uni jaune.

La zone supérieure semble correspondre à une frise (unités iconographiques plus petites).

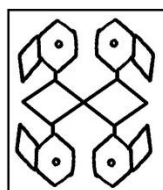
La zone inférieure suit le schéma de distribution A4 (alignement en alternance sur un arrière-fond uni).

Les languettes des unités de la frise sont toutes jaunes (combinaison D4), tandis que celles de la zone iconographique inférieure sont rouges et bleues et alternent leurs couleurs d'une unité à l'autre (combinaison C2c).

La zone iconographique inférieure présente sur la partie gauche une unité iconographique plus petite que les autres; l'espace disponible pour les motifs étant réduit, les motifs qui y sont insérés sont également plus petits.

Motifs :

Le fragment présente les motifs 2, 3 et un nouveau motif (motif 38) : quatre oiseaux du type 1 sont insérés dans des orientations différentes (gauche/droite et tête en haut/bas), et sont reliés en leur centre. Ce motif est uniquement inséré dans la petite unité iconographique présente sur la partie gauche du fragment.



Motif 38.



Textile 49. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 49

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 23197.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment ne présentant aucun bord terminal.

Dimensions : 18 x 18 cm.

Couleurs : rouge, bleu, blanc, jaune, vert.

Techniques : *tapiz* et trame supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration partielle.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose de vignettes (deux lignes de trois colonnes) suivant le schéma de distribution A2 (alignement en décalage).

Le fragment ne présente pas suffisamment de vignettes pour déterminer la combinaison de couleurs pour les arrière-fonds et les languettes.

Les arrière-fonds bicolores des unités iconographiques sont tissés en *tapiz* tandis que les motifs sont insérés en trame supplémentaire, en vert, blanc ou jaune.

Motifs :

Le fragment présente les motifs 1 et 30.



Textile 50. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 50

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 23380.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : pièce complète présentant quatre bords terminaux.

Dimensions : 97 x 67.

Couleurs : bordeaux, marron, bleu, blanc.

Techniques : Reps à chaîne apparente et chaîne supplémentaire.

Etat de conservation : excellent état.

Fonction : tunique.

Attributs : aucun.

Particularités : ouvertures arrondies pour les bras.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose de bandes verticales de motifs insérés dans des unités iconographiques accolées sans vignettes (neuf bandes de cinq unités). Chaque bande de motifs est séparée par une large bande unie bordeaux (schéma de distribution A5).

Motifs :

Le fragment présente les motifs 13 (combinaisons de couleurs 13b et 13k) et 37, qui suit les combinaisons de couleurs suivantes :

- partie de gauche bleue se détachant sur un arrière-fond marron, partie de droite blanche se détachant sur un arrière-fond bleu (37b)
- partie de gauche marron se détachant sur un arrière-fond bleu, partie de droite bleue se détachant sur un arrière-fond blanc (37c).



Textile 51. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 51

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 23711.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment ne présentant aucun bord terminal.

Dimensions : 61 x 41 cm.

Couleurs : bordeaux, bleu, blanc.

Techniques : Reps à chaîne apparente et chaîne supplémentaire.

Etat de conservation : bon état.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment de compose de bandes verticales de motifs insérés dans des unités iconographiques accolées sans languettes (huit bandes de cinq à six unités). Chaque bande de motifs est séparée par de larges bandes unies bordeaux ou des lignes polychromes (schéma de distribution A9).

Motifs :

Le fragment présente les motif 8 et 34.

Le motif 8 suit les combinaisons de couleurs 8p et 8f.

Le motif 34 n'est pas divisé verticalement, et suit les combinaisons de couleurs suivantes :

- motif blanc sur arrière-fond bleu (34b)
- motif bleu sur arrière-fond blanc (34c).



Textile 52. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 52

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 23872.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant un bord terminal sur la partie latérale gauche.

Dimensions : 20 x 16 cm.

Couleurs : rouge, bleu, jaune, vert, marron.

Techniques : *tapiz*.

Etat de conservation : détérioration partielle.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

L'espace iconographique du fragment se compose de vignettes suivant le schéma de distribution A7 (trois lignes de trois colonnes).

Les arrière-fonds sont marron, verts, jaunes, rouges et bleus, et les languettes bleues, vertes, jaunes et rouges. Le fragment ne présente pas suffisamment de vignettes pour pouvoir identifier les combinaisons de couleurs pour les arrière-fonds et les languettes.

Motifs :

Le fragment présente les motifs 8 (branches jaunes, centre bleu, fond rouge, 8q) et 20.



Textile 53. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 53

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 29877.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment ne présentant aucun bord terminal.

Dimensions : 38 x 16 cm.

Couleurs : rouge, violet, jaune, vert, blanc.

Techniques : *tapiz*.

Etat de conservation : détérioration avancée.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose de vignettes suivant le schéma de distribution A7 (deux lignes de cinq colonnes).

Les arrière-fonds sont de quatre couleurs (jaune, vert, violet, rouge), mais le fragment est sectionné (partie supérieure des vignettes) et ne permet pas de déterminer avec exactitude la combinaison de couleurs.

Les languettes sont de quatre couleurs également (rouge, violet, vert, jaune); il n'est pas possible de déterminer la combinaison de couleur.

Motifs :

Le fragment ne présente que le motif 8, qui suit les combinaisons de couleurs suivantes :

- Branches blanches, centre rouge, fond violet (8r)
- Branches jaunes, centre vert, fond rouge (8s)
- Branches jaunes, centre et fond rouge (8t).



Textile 54. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 54

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 24381.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment ne présentant aucun bord terminal.

Dimensions : 32 x 23 cm.

Couleurs : rouge, vert, bleu, jaune, blanc.

Techniques : *tapiz*.

Etat de conservation : détérioration partielle.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

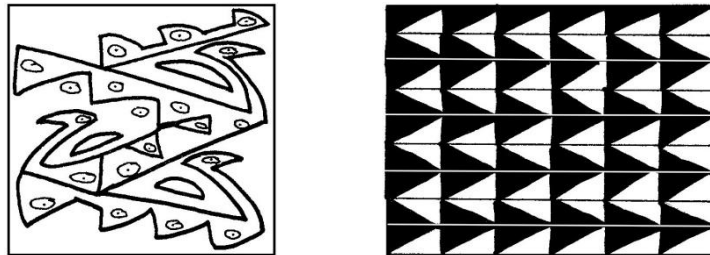
Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose d'unités iconographiques accolées (quatre lignes de quatre colonnes), sans arrière-fonds, suivant le schéma de distribution A3.

Motifs :

Le fragment comporte trois motifs : l'étoile 8 (combinaisons d, e et u - branches vertes centre jaune et arrière-fond rouge), un motif ornithomorphe très stylisé, aux courbes arrondies (motif 39), et un motif très géométrique présente des lignes horizontales de triangles bicolores (motif 40).

Les motifs sont tous tissés en *tapiz*.



Motifs 39 et 40.



Textile 55. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 55

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 24580.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant un bord terminal sur la partie inférieure.

Dimensions : 15 x 16 cm.

Couleurs : marron clair, marron foncé, bleu, vert, blanc.

Techniques : *tapiz*.

Etat de conservation : détérioration partielle.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose d'unités iconographiques accolées (trois lignes de trois colonnes), sans arrière-fond, suivant le schéma de distribution A3.

Motifs :

Un seul motif est présent sur le fragment : l'étoile 8. Il suit les combinaisons de couleurs suivantes :

- branches bleues, centre et arrière-fond marron clair (8o)
- branches vertes, centre et arrière-fond marron clair (8v)
- branches blanches, centre marron clair et arrière-fond marron foncé (8w).



Textile 56. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 56

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 24583.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment ne présentant aucun bord terminal.

Dimensions : 22 x 12.5 cm.

Couleurs : rouge, bleu, jaune, vert, blanc.

Techniques : *tapiz* et trame supplémentaire.

Etat de conservation : bon état.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose de vignettes parfaitement alignées, suivant le schéma de distribution A1 (trois lignes de trois colonnes).

Les arrière-fonds suivent une combinaison de trois couleurs (rouge, jaune, bleu, combinaison B2b).

Le fragment ne présente pas suffisamment de vignettes pour pouvoir déterminer la combinaison de couleurs des languettes, qui semblent toute fois être exprimées en trois couleurs (jaune, bleu, vert).

Les arrière-fonds bicolores des unités iconographiques sont tissés en *tapiz* tandis que les motifs sont insérés en trame supplémentaire, en vert, blanc ou jaune.

Motifs :

Le fragment présente les motifs 2 et 5.



Textile 57. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 57

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 24855.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant un bord terminal sur la partie inférieure.

Dimensions : 31 x 25 cm.

Couleurs : rouge, bleu, jaune, vert, blanc.

Techniques : *tapiz* et trame supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration partielle.

Fonction : probablement une robe ou un châle.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

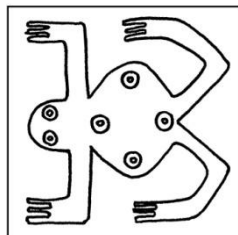
Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose de deux zones iconographiques présentant deux lignes d'unités iconographiques séparées par quatre lignes polychromes. Les unités sont insérées sur un arrière-fond uni jaune (schéma de distribution A4).

Les languettes sont de deux couleurs (vertes et bleues), et se succèdent d'une unité iconographique à l'autre (combinaison C2c).

Motifs :

Le fragment présente les motifs 3, 4, 6, 8 (combinaison de couleurs indéterminée), et un nouveau motif (motif 39). Il s'agit d'une forme zoomorphe, présentant quatre pattes ramenées près de la tête et du corps, qui présentent tous deux de petits cercles en leur centre. Le motif suit deux combinaisons de couleurs : corps rouge sur arrière-fond vert (39a) et corps vert sur arrière-fond rouge (39b).



Motif 41.

L'arrière-fond des unités iconographiques est tissé en *tapiz*, tout comme les motifs 8 et 39, tandis que les autres motifs sont insérés en trame supplémentaire, en vert, blanc ou jaune.



Textile 58. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 58

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 26856.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant un bord terminal sur la partie latérale droite.

Dimensions : 35 x28 cm.

Couleurs : rouge, bleu, jaune, vert, blanc.

Techniques : *tapiz* et trame supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration partielle.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose des vignettes alignées en alternance suivant le schéma de distribution A2 (cinq lignes de cinq colonnes).

Les arrière-fonds suivent une combinaison de trois couleurs (jaune, rouge, bleu, combinaison B2a).

Les languettes suivent une combinaison de deux couleurs (rouge et vert, combinaison C2a).

Les arrière-fonds bicolores des unités iconographiques sont tissés en *tapiz* tandis que les motifs sont insérés en trame supplémentaire, en vert, blanc ou jaune.

Motifs :

Le fragment présente les motifs 2 et 3.



Textile 59. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 59

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 24859.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant un bord terminal sur la partie inférieure.

Dimensions : 87 x 21 cm.

Couleurs : rouge, bleu, jaune, vert, blanc.

Techniques : *tapiz* et trame supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration partielle.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : couture décorative sur le bord inférieur.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose de vignettes (deux lignes de douze colonnes) parfaitement alignées selon le schéma de distribution A1.

Les arrière-fonds suivent une combinaison de trois couleurs (jaune, rouge, bleu, combinaison B2b).

Les vignettes suivent une combinaison de trois couleurs (bleu, jaune et vert, combinaison C4).

Les arrière-fonds bicolores des unités iconographiques sont tissés en *tapiz* tandis que les motifs sont insérés en trame supplémentaire, en vert, blanc ou jaune.

Motifs :

Le fragment présente les motifs 2 et 5.



Textile 60. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 60

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 25096.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : pièce complète présentant quatre bords terminaux.

Dimensions : 55 x 31 cm.

Couleurs : rouge, jaune, bleu, blanc.

Techniques : Reps à chaîne apparente et chaîne supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration partielle.

Fonction : sac.

Attributs : présence de franges sur la partie inférieure de la pièce.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le sac présente un espace iconographique composé de bandes de motifs insérés dans des unités iconographiques accolées sans languettes (quatre bandes de quatre unités). Chaque bande de motif est séparée par une large bande unie bordeaux (schéma de distribution A5).

Motifs :

Le sac ne présente que le motif 13, qui suit les combinaisons de couleurs 13a et 13l.



Textile 61. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 61

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 25017.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant un bord terminal sur la partie inférieure.

Dimensions : 56 x 51 cm.

Couleurs : rouge, orange, vert marron, bleu, blanc.

Techniques : *tapiz*.

Etat de conservation : détérioration avancée.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment présente trois zones iconographiques, toutes composées de deux lignes de dix à quatorze unités iconographiques, accolées sans arrière-fond. Les trois zones iconographiques sont séparées par de larges bandes unies bordeaux (schéma de distribution A5).

Chaque zone iconographique est subdivisée en groupes de quatre unités iconographiques (deux lignes, de deux colonnes), réunies ensemble dans un carré. D'épaisses lignes blanches, marron, bleues ou orange délimitent les bords des unités iconographiques.

Motifs :

Le fragment présente les motifs 26, 28 et 29.

Les motifs 26 d'étoile présentent les combinaisons de couleurs a, c, d, e, h, i, ainsi que les nouvelles combinaisons suivantes :

- branches blanches, centre bordeaux, fond bleu (26j)
- branches blanches, centre bleu, fond bordeaux (26k)
- branches blanches, centre bordeaux, fond marron (26l)
- branches blanches centre bordeaux, fond orange (26m)
- branches blanches, centre bordeaux, fond bordeaux (26n)
- branches bordeaux, centre vert, fond orange (26 o)
- branches bleues, centre bordeaux, fond orange (26p).

Le motif 28 présente les combinaisons a et b (motif marron, fond blanc).

Le motif 29 présente les combinaisons a et c (motif blanc, centre rouge, fond bleu).



Textile 62. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 62

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 26134.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant aucun bord terminal.

Dimensions : 41 x 38 cm.

Couleurs : rouge, orange, vert, bleu, blanc.

Techniques : Reps à chaîne apparente et chaîne supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration partielle.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose de bandes de motifs insérés dans des unités iconographiques accolées sans languettes (cinq bandes de cinq unités iconographiques). Chaque bande est séparée par une large bande unie verte et bordeaux ou des lignes polychromes (schéma de distribution A9).

Motifs :

Le fragment ne présente que le motif 13, qui suit les combinaisons de couleurs 13a, 13b, 13k et 13l.



Textile 63. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 63

Identification

Lieu de conservation : Museo National de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 30193.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant deux bords terminaux sur les parties latérale droite et inférieure.

Dimensions : 93 x 45 cm.

Couleurs : rouge, blanc, bleu, marron.

Techniques : Reps à chaîne apparente et chaîne supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration avancée.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose de bandes verticales de motifs insérés dans des unités iconographiques accolées, sans languettes (cinq bandes de quatre unités iconographiques).

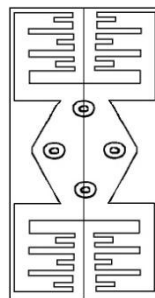
Chaque bande est séparée par de larges bandes unies bordeaux ou des lignes polychromes (schéma de distribution A9).

Motifs :

Le fragment présente deux motifs.

Le motif d'étoile 13 suit les combinaisons de couleurs 13a et 13l.

Le second motif (motif 42) se compose d'une forme centrale en losange, à l'intérieur de laquelle sont insérées quatre séries de cercles concentriques. En haut et en bas de la forme centrale de trouvent deux séries de trois lignes brisées qui se terminent par de courtes et fines lignes.



Motif 42.

Le motif 41 est divisé en deux verticalement; il est de trois couleurs : partie gauche marron se détachant sur un arrière-fond bleu, partie droite bleue se détachant sur un arrière-fond blanc.



Textile 64. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 64

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 30522.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : pièce complète présentant quatre bords terminaux.

Dimensions : 205 x 125.

Couleurs : rouge, blanc, bleu, marron.

Techniques : Reps à chaîne apparente et chaîne supplémentaire.

Etat de conservation : détérioration avancée.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

La pièce se compose de bandes verticales de motifs insérés dans des unités iconographiques accolées, sans languettes (quatorze bandes de quatorze unités iconographiques).

Chaque bande est séparée par de larges bandes unies bordeaux ou des lignes polychromes (schéma de distribution A9).

Motifs :

Le fragment ne présente que l'étoile du motif 8, suivant les combinaisons de couleurs 8j, 8k et 8n.



Textile 65. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 65

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 30770.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : indéterminé.

Dimensions : 454 x 4.

Couleurs : rouge, vert, blanc, bleu.

Techniques : tissage en tuyau à cavité vide, formant une étoffe double ou tubulaire.

Etat de conservation : détérioration partielle.

Fonction : turban ou fine ceinture.

Attributs : la pièce présente à l'une de ses extrémités une série de dix franges tressées.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

La pièce se compose de plusieurs unités iconographiques rectangulaires sans languettes qui se distribuent en une seule ligne sur les deux faces du textile. Elles sont insérées sans arrière-fond (schéma de distribution A6).

Motifs :

Le textile présente le motif d'étoile à huit branche 15, suivant les combinaisons de couleurs suivantes :

- étoile blanche, cercles intérieurs rouges, arrière-fond bleu (15g)
- étoile verte, cercles intérieurs bleus, arrière-fond rouge (15h).



Textile 66. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 66

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 30793.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : pièce complète présentant quatre bords terminaux.

Dimensions : 16.5 x 24.5 cm.

Couleurs : rouge, marron clair, blanc.

Techniques : *tapiz*.

Etat de conservation : bon état; des tâches parsèment la pièce.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : des coutures décoratives sont présentes sur les parties supérieure et inférieure.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose d'unités iconographiques (trois lignes de quatre colonnes) accolées sans arrière-fond (schéma de distribution A3).

Motifs :

Le fragment présente un uniquement motif, 8; la pièce est tachée et ne permet pas d'identifier la combinaison de couleurs pour les motifs.



Textile 67. Cliché photographique : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Textile 67

Identification

Lieu de conservation : Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima, Perú.

N° d'inventaire : 30809.

Informations contextuelles : aucune.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant deux bords terminaux latéraux.

Dimensions : 50 x 5.5 cm.

Couleurs : rouge, bleu, vert, jaune, blanc.

Techniques : indéterminées.

Etat de conservation : bon état.

Fonction : ceinture.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

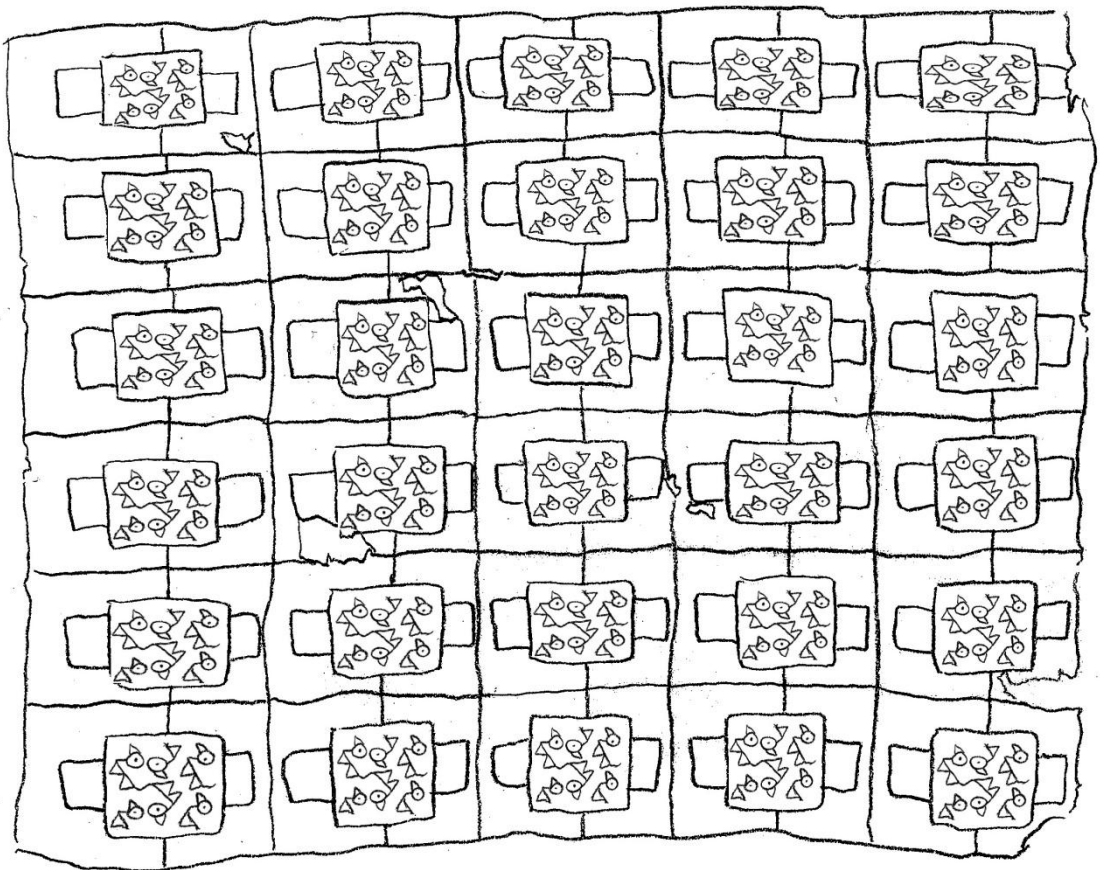
Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment présente des unités iconographiques sans languettes, insérées verticalement sur un fond uni rouge (schéma de distribution A6).

Motifs :

Le fragment présente uniquement le motif 4, qui se répète en quatre lignes de quatre colonnes, de couleur verte, jaune ou blanche.



Textile 68 (dessin : élaboration personnelle à partir de la photo du catalogue en ligne du Musée du Quai Branly).

Textile 68

Identification

Lieu de conservation : Musée du Quai Branly, Paris, France.

N° d'inventaire : 75.13868

Informations contextuelles : Ica⁶⁴⁸.

Caractéristiques formelles :

Statut : fragment présentant trois bords terminaux sur les parties inférieure, supérieure et latérale gauche.

Dimensions : 48 x 58.2 cm.

Couleurs : rouge, bordeaux, bleu, jaune, vert blanc.

Techniques : indéterminées.

Etat de conservation : bon état.

Fonction : indéterminée.

Attributs : aucun.

Particularités : aucune.

Caractéristiques iconographiques :

Structure générale de l'espace iconographique :

Le fragment se compose de vignettes (cinq lignes de six colonnes) parfaitement alignées qui suivent le schéma de distribution A1.

Les arrière-fonds suivent une combinaison de quatre couleurs (rouge, bordeaux, vert, bleu, combinaison B1).

Les languettes présentent des couleurs inversées à celles des arrière-fonds (combinaison C1).

Les arrière-fonds bicolores des unités iconographiques sont tissés en *tapiz* tandis que les motifs sont insérés en trame supplémentaire, en vert, blanc ou jaune.

Motifs :

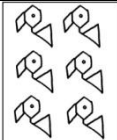
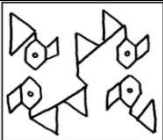
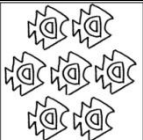
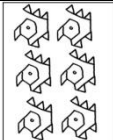

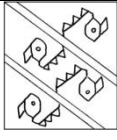
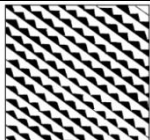
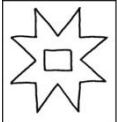




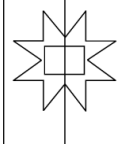

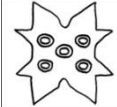



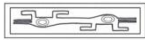

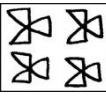
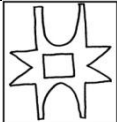

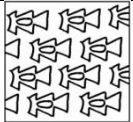
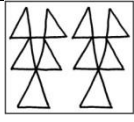
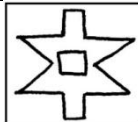
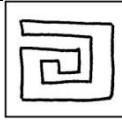
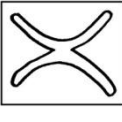

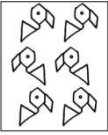


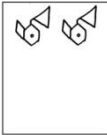

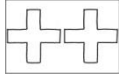
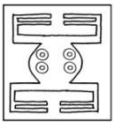
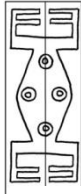
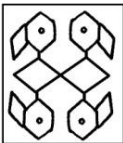

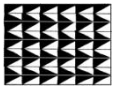
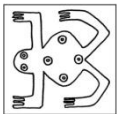
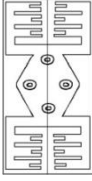
Le fragment présente uniquement le motif 2.

⁶⁴⁸ Indication provenant de la description de la pièce, sur le catalogue en ligne du musée.

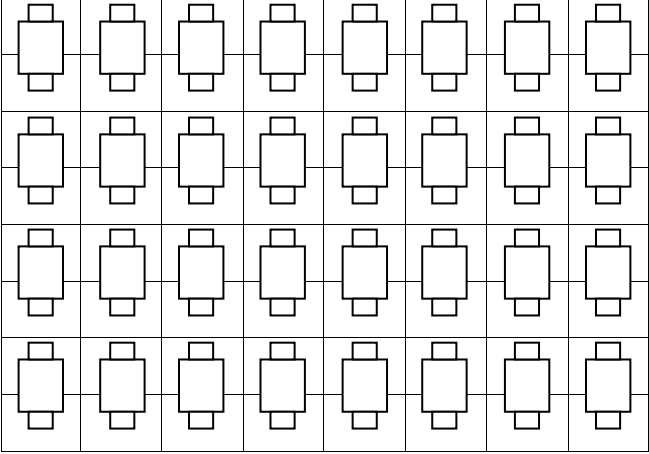
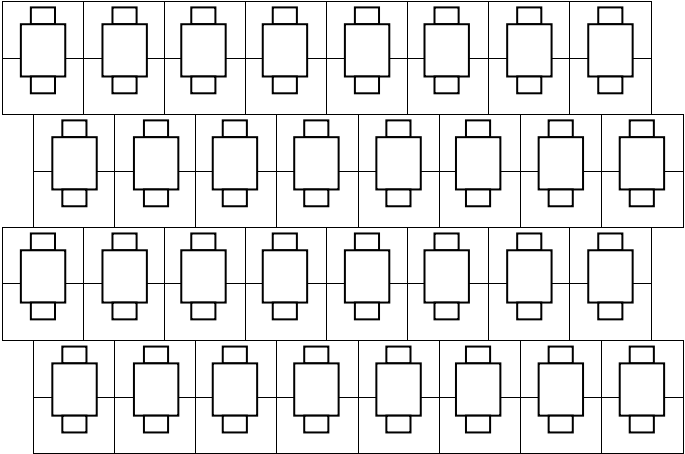
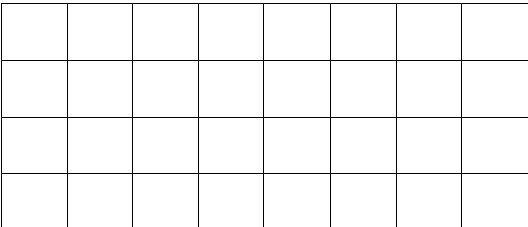
Notice récapitulative des différents éléments iconographiques

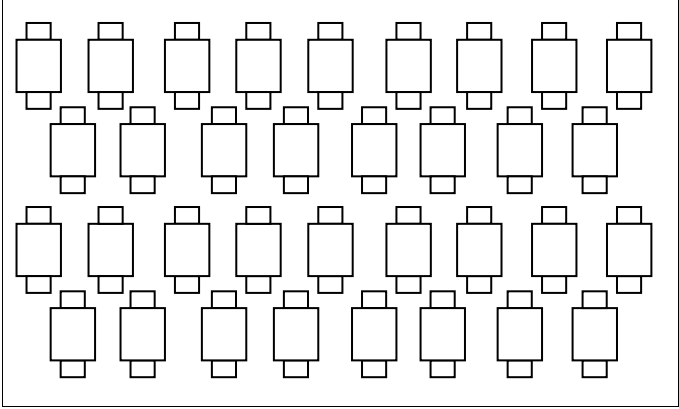
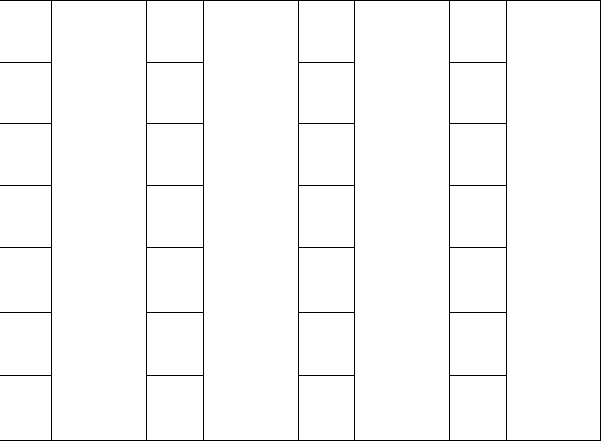
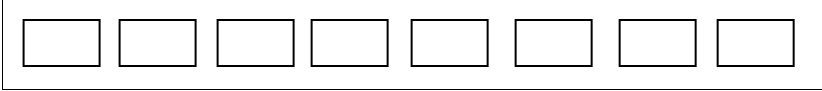
des textiles composant la base de données

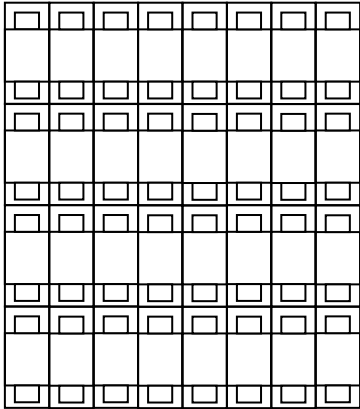
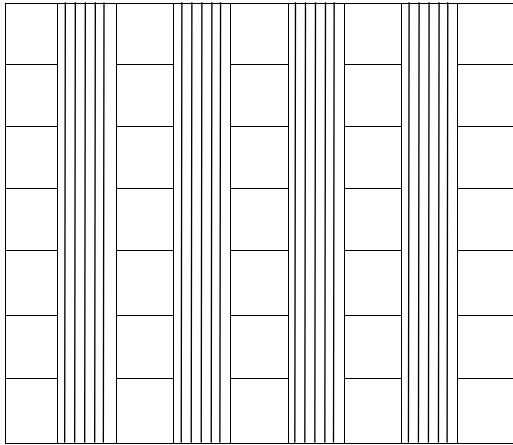
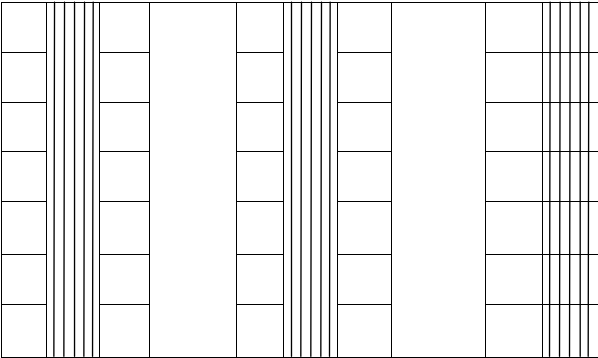
Motifs

						
1	2	3	4	5	6	7
						
8	9	10	11	12	13	14
						
15	16	17	18	19	20	21
						
22	23	24	25	26	27	28
						
29	30	31	32	33	34	35
						
36	37	38	39	40	41	42

Schémas de distribution des zones iconographiques principales

Désignation des schémas de distribution	Représentation des schémas de distribution
A1	<p>Vignettes en parfait alignement</p> 
A2	<p>Vignettes alignées en décalage</p> 
A3	<p>Unités iconographiques juxtaposées sans arrière-fond</p> 

Désignation des schémas de distribution	Représentation des schémas de distribution
A4	<p data-bbox="507 309 1086 338">Vignettes en décalage sur un arrière-fond uni</p> 
A5	<p data-bbox="507 880 1198 909">Unités iconographiques séparées par des bandes unies</p> 
A6	<p data-bbox="507 1473 1238 1536">Unités iconographiques distribuées sur une seule ligne et insérées sur un arrière-fond uni</p> 

Désignation des schémas de distribution	Représentation des schémas de distribution
A7	<p data-bbox="504 304 1329 376">Unités iconographiques aussi larges que les vignettes, ne laissant d'espace pour les arrière-fonds qu'autour des languettes</p> 
A8	<p data-bbox="504 853 1329 891">Unités iconographiques séparées par des lignes polychromes</p> 
A9	<p data-bbox="504 1442 1329 1514">Unités iconographiques séparées par des bandes unies et des lignes polychromes</p> 

Schémas de distribution des zones iconographiques secondaires

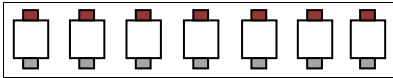
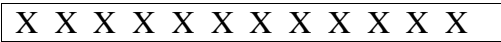
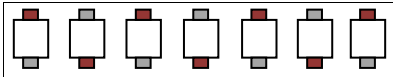
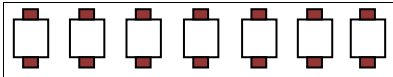
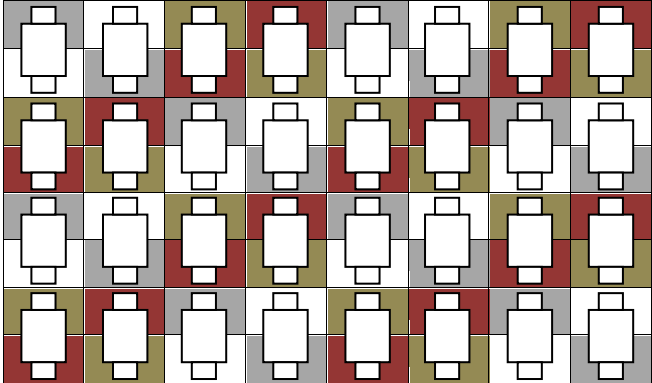
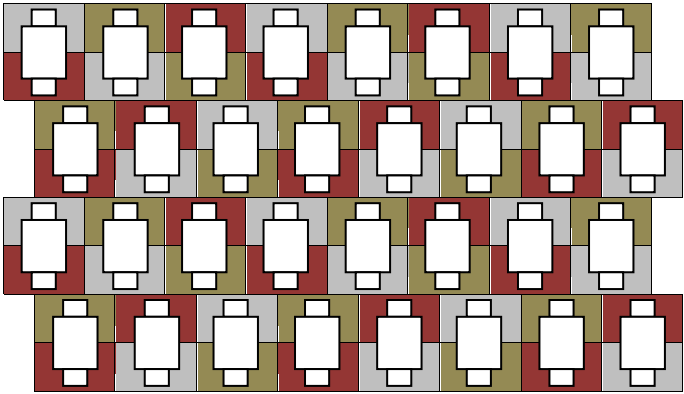
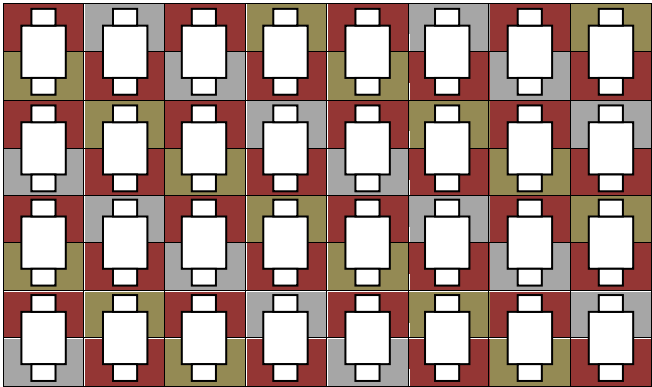
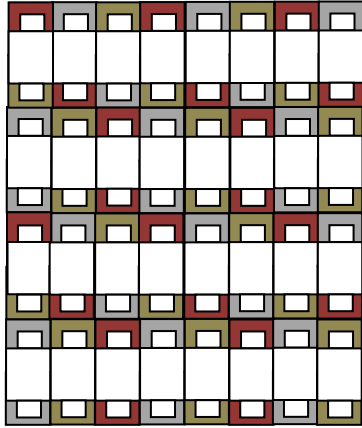
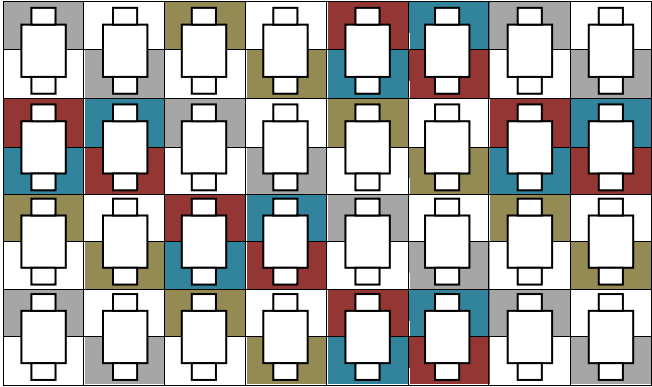
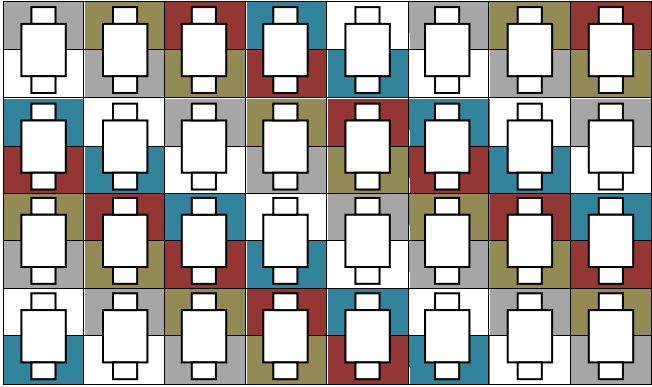
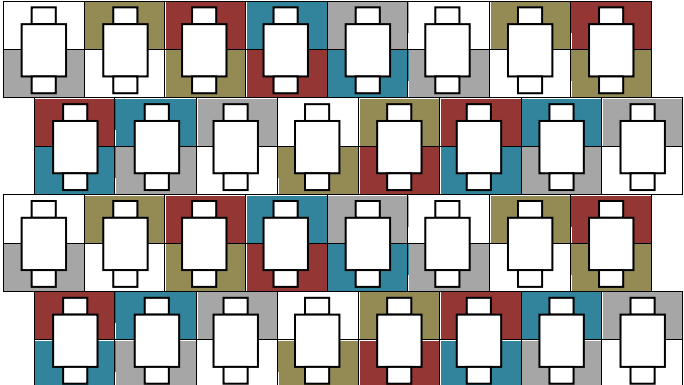
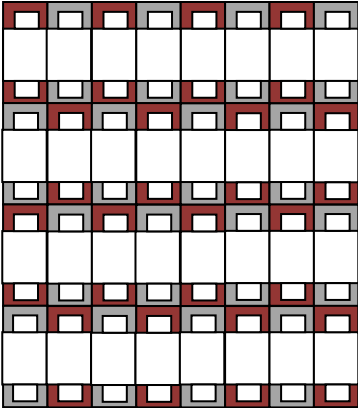
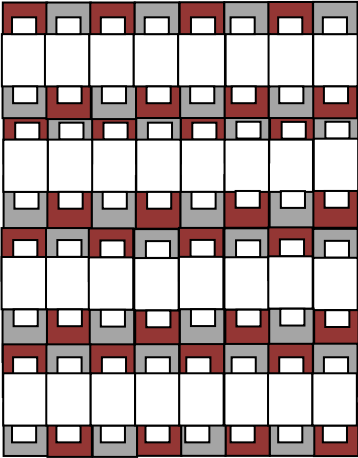
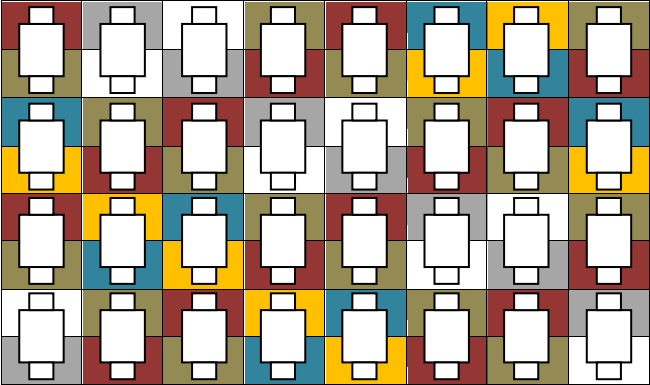
Désignation	Schéma de distribution bandes de vignettes intermédiaires ou des bandes terminales de motifs
D1	
D2	
D3	
D4	

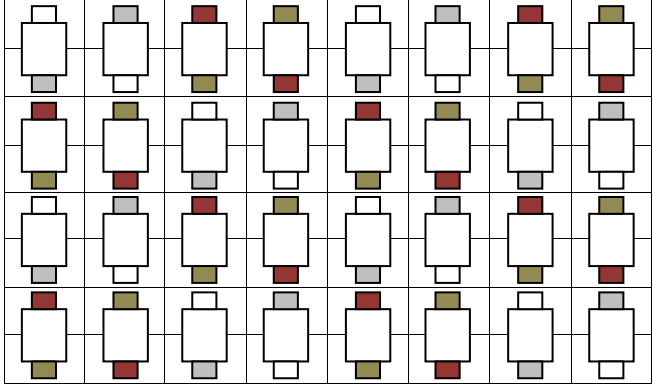
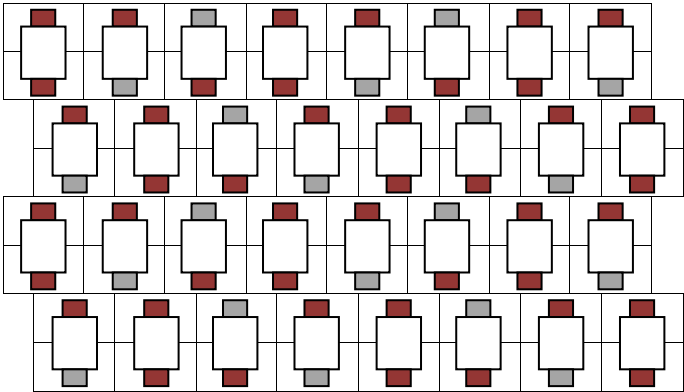
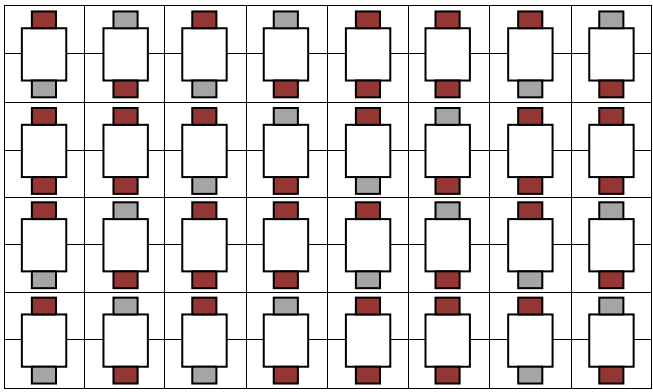
Schéma de combinaisons de couleurs des arrière-fonds

Désignation	Combinaison de couleurs pour les arrière-fonds
<p>B1 (4 couleurs)</p>	
<p>B2 (3 couleurs)</p>	<p>a</p>  <p>b</p> 

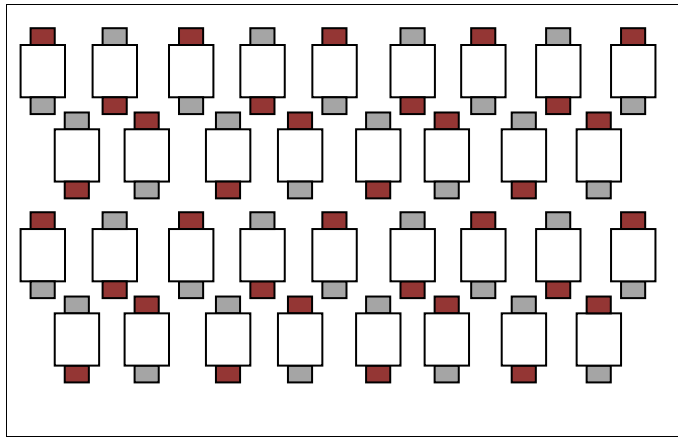
	<p>c</p> 
<p>B3 (5 couleurs)</p>	<p>a</p>  <p>b</p>  <p>c</p> 

<p>B4 (2 couleurs)</p>	<p>a</p>  <p>b</p> 
<p>B5 (6 couleurs)</p>	

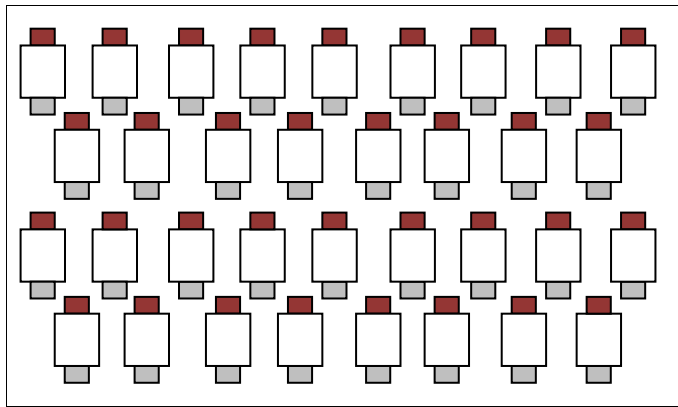
Schémas de combinaisons de couleurs des languettes

Désignation	Schéma de combinaison et distribution couleurs des languettes
<p>C1 (4 couleurs)</p>	
<p>C2 (2 couleurs)</p>	<p>a</p>  <p>b</p> 

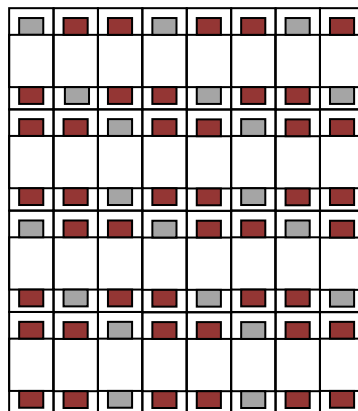
c

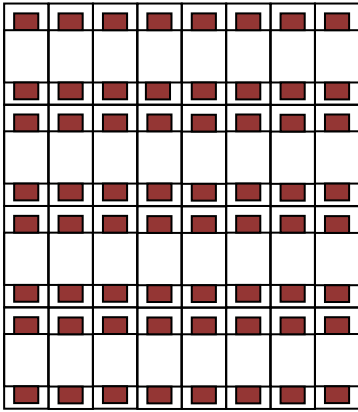
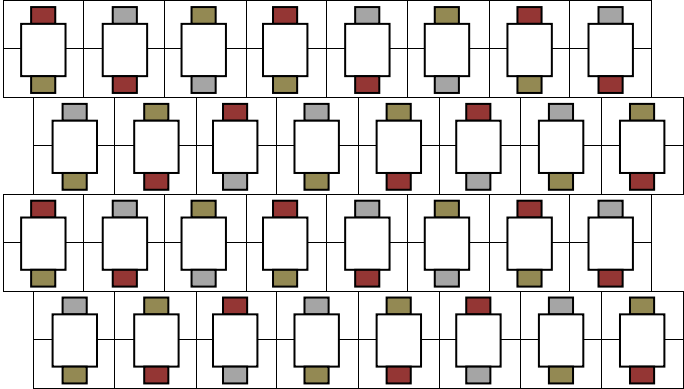


d



e



<p>C3 (1 couleur)</p>	 <p>A 10x10 grid where the squares at positions (row, column) where both row and column are odd (1,1), (1,3), (1,5), (1,7), (1,9), (3,1), (3,3), (3,5), (3,7), (3,9), (5,1), (5,3), (5,5), (5,7), (5,9), (7,1), (7,3), (7,5), (7,7), (7,9), (9,1), (9,3), (9,5), (9,7), (9,9) are filled with red. All other squares are white.</p>
<p>C4 (3 couleurs)</p>	 <p>A 4x8 grid of white squares. Each white square has a small colored square at its top-left, top-right, bottom-left, and bottom-right corners. The colors of these corner squares are: top-left is red, top-right is grey, bottom-left is green, and bottom-right is red. This pattern repeats for every white square in the grid.</p>

Schémas de combinaisons des couleurs des motifs

Désignation du motif	Combinaisons de couleurs
8a	branches rouges, centre et arrière-fond bleus
8b	branches bleues, centre et arrière-fond rouges
8c	branches rouges, centre vert, arrière-fond jaune
8d	branches rouges, centre jaune, arrière-fond vert
8e	branches blanches, centre rouge, arrière-fond bleu
8f	branches blanches, centre et arrière-fond bleu
8g	branches rouges, centre et arrière-fond jaune
8h	branches oranges, centre et fond vert
8i	branches blanches, centre vert et fond bordeaux
8j	branches bordeaux, centre blanc et fond vert
8k	branches vertes, centre bordeaux et fond jaune
8l	branches rouges, centre bleu, arrière-fond jaune
8m	branches rouges, centre bleu et arrière-fond vert
8n	branches blanches, centre et arrière-fond marron clair
8o	branches bleues, centre et arrière-fond marron clair
8p	branches bleues, centre et arrière-fond blanc
8q	branches jaunes, centre bleu, fond rouge
8r	branches blanches, centre rouge, fond violet
8s	branches jaunes, centre vert, fond rouge
8t	branches jaunes, centre et fond rouge
8u	branches vertes, centre jaune et arrière-fond rouge
8v	branches vertes, centre et arrière-fond marron clair
8w	branches blanches, centre marron clair et arrière-fond marron foncé
13a	partie droite blanche, se détachant sur un fond bleu; partie de gauche est bleue, se détachant sur un fond marron clair; centre marron clair et bleu
13b	partie de droite marron clair, se détachant sur un arrière-fond bleu; partie gauche bleue se détachant sur un arrière-fond blanc; centre blanc et bleu
13c	partie de droite marron clair se détachant sur un arrière-fond bleu, partie de gauche bleue se détachant sur un arrière-fond blanc, centre blanc et bleu
13d	branches bleues, centre blanc, arrière-fond blanc et marron clair
13e	partie de droite blanche se détachant sur un arrière-fond bleu, partie de gauche marron clair se détachant sur un arrière-fond bleu, centre bleu
13f	branches bleues, centre bleu et marron, arrière-fond bleu et marron
13g	partie de droite bleue se détachant sur un arrière-fond marron clair, partie de gauche bordeaux se

	détachant sur un arrière-fond blanc, centre blanc et marron clair
13h	partie de droite marron clair se détachant sur un arrière-fond bleu, partie de gauche blanche se détachant sur un arrière-fond bordeaux, centre bordeaux et bleu
13i	partie de droite bordeaux se détachant sur un arrière-fond bleu, partie de gauche bleue détachant sur un arrière-fond blanc, centre bleu et blanc
13j	partie de droite bleue se détachant sur un arrière-fond bordeaux, partie de gauche blanches se détachant sur un arrière-fond bleu, centre bleu et bordeaux
13k	partie de droite bleue se détachant sur un arrière-fond marron clair, partie de gauche blanches se détachant sur un arrière-fond bleu, centre blanc et marron
13l	partie de droite bleue se détachant sur un arrière-fond blanc, partie de gauche marron se détachant sur un arrière-fond bleu, centre bleu et blanc
14a	motif bleu, arrière-fond marron clair
14b	motif marron clair, arrière-fond bleu
14c	motif blanc, arrière-fond bleu
14d	motif bleu, arrière-fond blanc
15a	branches inférieures et supérieures bleues, corps et branches latérales bordeaux, cercles intérieurs blancs, arrière-fond blanc
15b	branches et corps blanc, cercles intérieurs bordeaux, arrière-fond bleu pour les parties supérieure et inférieure et bordeaux pour la partie centrale
15c	branches bleues, centre et arrière-fond marron
15d	branches bleues, centre et arrière-fond blanc
15e	branches marron, centre et arrière-fond bleu
15f	branches blanches, centre et arrière-fond bleu
15g	branches blanches, cercles intérieurs rouge, arrière-fond bleu
15h	branches vertes, cercles intérieurs bleus, arrière-fond rouge
16a	damier bleu et blanc se détachant sur arrière-fond bleu
16b	damier rouge et jaune se détachant sur un arrière-fond jaune
17a	corps du motif blanc, centre extérieur rouge, centre intérieur jaune, arrière-fond bleu
17b	corps du motif rouge, centre extérieur bleu, centre intérieur jaune, arrière-fond bleu
18a	corps du motif blanc, centre extérieur rouge, centre intérieur jaune, arrière-fond bleu
18b	corps du motif rouge, centre extérieur bleu, centre intérieur jaune, arrière-fond bleu
19a	corps du motif blanc, centre extérieur rouge, centre intérieur jaune, arrière-fond bleu
19b	corps du motif rouge, centre extérieur bleu, centre intérieur jaune, arrière-fond bleu

22a	branches rouges, centre vert, arrière-fond jaune
22b	branches jaunes, centre bleu, arrière-fond rouge
22c	branches bleues, centre rouge, arrière-fond jaune
22d	branches rouges, centre jaune, arrière-fond bleu
26a	branches blanches, centre orange, fond bordeaux
26b	branches bordeaux, centre orange, fond orange
26c	branches orange, centre bordeaux, fond marron
26d	branches blanches, centre bleu, fond bordeaux
26e	branches oranges, centre bordeaux, fond bleu
26f	branches vertes, centre blanc, fond orange
26g	branches bleues, centre blanc, fond orange
26h	branches blanches, centre marron, fond bordeaux
26i	branches bordeaux, centre marron, fond orange
26j	branches blanches, centre bordeaux, fond bleu
26k	branches blanches, centre bleu, fond bordeaux
26l	branches blanches, centre bordeaux, fond marron
26m	branches blanches centre bordeaux, fond orange
26n	branches blanches, centre bordeaux, fond bordeaux
26o	branches bordeaux, centre vert, fond orange
26p	branches bleues, centre bordeaux, fond orange
28a	motif blanc, arrière-fond bleu
28b	motif marron, arrière-fond blanc
29a	motif blanc, centre bleu, fond bordeaux
29b	motif blanc, centre orange, fond bleu
29c	motif blanc, centre bleu, arrière-fond bordeaux
34a	partie de droite bleue se détachant sur un arrière-fond marron, partie de gauche blanche se détachant sur un arrière-fond
34b	motif blanc sur arrière-fond bleu
34c	motif bleu sur arrière-fond blanc
35a	motif de gauche bleu se détachant sur un arrière-fond blanc, motif de droite bordeaux se détachant sur un arrière-fond bleu
35b	motif de gauche blanc se détachant sur un arrière-fond bleu, motif de droite bleu se détachant sur un arrière-fond bordeaux
35c	motif de gauche bleu se détachant sur un arrière-fond blanc, motif de droite marron clair se détachant sur un arrière-fond bleu
35d	motif de droite marron clair se détachant sur un arrière-fond bleu, motif de droite bleu se détachant sur un arrière-fond blanc
36a	motif blanc sur arrière-fond bleu, cercles intérieurs bleus
36b	motif marron clair sur arrière-fond bleu, cercles intérieurs bleus

37a	partie de gauche marron clair sur arrière-fond bleu, partie de droite blanche sur arrière-fond bleu
37b	partie de gauche bleue se détachant sur un arrière-fond marron, partie de droite blanche se détachant sur un arrière-fond bleu
37c	partie de gauche marron se détachant sur un arrière-fond bleu, partie de droite bleue se détachant sur un arrière-fond blanc
41a	corps rouge sur arrière-fond vert
41b	corps vert sur arrière-fond rouge

Titre : Les textiles préhispaniques de la côte sud du Pérou : Signes, Discours et Interprétations. Le cas des textiles Chuquibamba.

Résumé :

La côte sud du Pérou a été marquée, dans son histoire préhispanique tardive (Horizon Intermédiaire Tardif, 1000-1450 apr. J.-C) par le développement de plusieurs cultures régionales, dont celle de Chuquibamba. L'objet de notre recherche est d'étudier dans leur globalité les textiles produits par la culture Chuquibamba de façon à proposer des données nouvelles sur ces tissus et la culture Chuquibamba elle-même. A partir de l'analyse iconographique des tissus composant le corpus de travail, nous proposons de mener une étude comparative avec un corpus de référence et de redéfinir le style des textiles Chuquibamba. Cette première étape nous permet également d'identifier, dans le corpus de travail, des variations stylistiques qui matérialisent les interférences culturelles entre Chuquibamba et d'autres cultures de l'Horizon Intermédiaire Tardif et de l'Horizon Tardif. Considérant l'iconographie andine et particulièrement celle des textiles comme un langage plastique, un code visuel transcrivant les concepts profonds de la dialectique andine, nous pensons que l'interprétation du contenu symbolique de l'iconographie de ces textiles peut par ailleurs constituer une source d'informations complémentaire à la reconstruction de l'identité de la culture Chuquibamba. Bien que notre étude soit fondamentalement ancrée dans le champ de l'Histoire, les documents analysés ici -les textiles- diffèrent de ceux habituellement examinés par les historiens. Ils constituent à notre sens un matériel documentaire de choix pour reconstruire une histoire différente de celle traditionnellement proposée par les historiens et les archéologues au sujet de la culture Chuquibamba.

Mots-clés : Chuquibamba / textiles / culture / côte sud du Pérou / iconographie / style / discours / interprétation.

Title : Prehispanic Textiles of south coast of Peru : Signs, Discourses and Interpretations. The case of Chuquibamba Textiles.

Abstract :

The south coast of Peru was marked, in the late prehispanic history (Late Intermediate Horizon, 1000-1450 AD), by the development of several regional cultures, one of these being Chuquibamba. The subject of this research is to examine in their entirety the textiles produced by the Chuquibamba culture in order to suggest new elements about these textiles and the Chuquibamba culture it-self. From an iconographic analyse of textiles which make up the working corpus, we propose to conduct a comparative study with a reference corpus and define the style of Chuquibamba textiles. This first stage allows us to identify, in the working corpus, stylistic variations that materialize cultural interferences between Chuquibamba and others cultures of Late Intermediate Horizon and Late Horizon. Considering andean iconography and particularly textile iconography like a plastic language, visual code transcribing profound concepts of andean dialectic, we think that the interpretation of symbolic content of the iconography of these textiles could be moreover a complementary information source for the reconstruction of the identity of the Chuquibamba culture. Although our study is basically rooted in History, the documents we analyse -textiles- differ from those usually examined by historians. They form, in our view, a usefull documentary material to reconstruct a different history from one offered by historians and archaeologists about the Chuquibamba culture.

Discipline : Langues, littératures et civilisations romanes

Keywords : Chuquibamba / textiles / culture / south coast of Peru / iconography / discourse / interpretation.

Laboratoire CRINI EA 1162
UFR de Lettres et Sciences Humaines
Faculté des Langues et Cultures Étrangères
Chemin de la Censive du Tertre
BP 81227
44312 NANTES Cedex 3