

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES MOTIFS ANTHROPOMORPHES À TIWANAKU

MÉTHODOLOGIE POUR UNE EXPLORATION DES CONVENTIONS PICTURALES
DANS UNE CULTURE PRÉCOLOMBIENNE DE BOLIVIE
AU 1^{ER} MILLÉNAIRE APRÈS J.-C.

PAR
MATHIEU VIAU-COURVILLE

MÉMOIRE DE MAÎTRISE DÉPOSÉ AU
DÉPARTEMENT D'HISTOIRE DE L'ART

UQÀM
Décembre 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES FIGURES	v
LISTE DES TABLEAUX	vii
LISTE DES GRAPHIQUES.....	viii
RÉSUMÉ	ix
ABSTRACT	x
LISTE DES ABRÉVIATIONS	xi
GLOSSAIRE	xxii
REMERCIEMENTS	xiv
INTRODUCTION.....	1
La Porte du Soleil à Tiwanaku.....	7
Séquences chronologiques tiahuanaco.....	9
CHAPITRE 1.	
LA VARIABILITÉ DANS LES FIGURES ANTHROPOMORPHES À TIWANAKU	12
Méthode d'analyse.....	26
CHAPITRE 2.	
INVENTAIRE ET DESCRIPTION DES MOTIFS ANTHROPOMORPHES À TIWANAKU	29
2.1. Mobilier tiahuanaco	30
2.1.1. <i>Constats généraux – Mobilier</i>	74
2.2. Sculptures.....	76
2.2.1 <i>Constats généraux – sculptures</i>	98
2.3. Ornementations architecturales	99
2.4. Observations générales à propos de la grille d'analyse.....	115
CHAPITRE 3.	
LES FIGURES AUX DEUX BÂTONS EN VUE FRONTALE À TIWANAKU.	
THÉMATIQUE OU CONVENTION PICTURALE?.....	116
3.1. Deux cents ans de diffusion	117
3.2. Le calendrier de Tiwanaku.....	121
3.3. Les conventions picturales à Tiwanaku.	1137
3.4. Conclusions.....	141

CHAPITRE 4.

CLASSIFICATION DES MOTIFS ANTHROPOMORPHES À TIWANAKU.....	143
4.1. Classification des figures humaines.....	144
4.1.1. Représentations figuratives.....	144
4.1.2. Représentations schématiques.....	154
4.1.3. Représentations géométriques.....	161
4.2. Conclusions générales de la catégorisation.....	167

CHAPITRE 5.

COSMOVISION ET PERCEPTION COGNITIVE.....	168
5.1. Analyse et identification des ordres cosmologiques aymara.....	170
5.1.1. <i>Viracocha</i>	170
5.1.2. <i>Tunupa</i>	172
5.1.3. <i>Achachilas</i>	173
5.2. Conclusions.....	176
5.3. <i>Alajpacha</i>	178
5.4. <i>Akapacha</i>	181
5.5. <i>Mankapacha</i>	183
5.6. Conclusions : Interprétation possible de la classification des motifs anthropomorphes.....	186

CONCLUSION.....	191
-----------------	-----

BIBLIOGRAPHIE.....	197
--------------------	-----

ANNEXES.....	204
--------------	-----

ANNEXE I

TROIS TYPES DE CÉRAMIQUES (CÉRÉMONIELLES, CIVIQUES OU PUBLIQUES, DOMESTIQUES)(ALCONINI-MUJICA 1995).....	205
--	-----

ANNEXE II

LA PYRAMIDE AKAPANA DE TIWANAKU.....	207
--------------------------------------	-----

ANNEXE III

RECONSTITUTION IDÉALE DE LA PYRAMIDE AKAPANA PROPOSÉE PAR LE DINAAR (DESSIN DE JAVIER ESCALANTE, DIRECTEUR DU DINAAR).....	210
--	-----

ANNEXE IV

LE TEMPLE DE KALASASAYA.....	212
------------------------------	-----

ANNEXE V

EXEMPLES DE MOTIFS « INTERLOCKING » ET EN « ESCALIER » (GIRAULT 1990),.....	215
---	-----

ANNEXE VI

VUE D'UN MONOLITHE SITUÉ À PUMA-PUNKU SUR LEQUEL FIGURENT DES MOTIFS GÉOMÉTRIQUES « COMPLEXES ».....	217
--	-----

ANNEXE VII	
DÉTAIL DU MONOLITHE À PUMA-PUNKA	219
ANNEXE VIII	
LE MONOLITHE PONCE (SITUÉ AU CENTRE DU TEMPLE DE KALASASAYA) SUR LEQUEL FIGURENT DES MOTIFS GÉOMÉTRIQUES « COMPLEXES ».....	221
ANNEXE IX	
DÉTAIL DU MONOLITHE PONCE : MOTIF GÉOMÉTRIQUE « COMPLEXE » SIMILAIRE À CEUX RETROUVÉS SUR LA FRISE DE LA PORTE DU SOLEIL.....	223
ANNEXE X	
CORRÉLATION ENTRE LA PARTIE ARRIÈRE DE LA PORTE DU SOLEIL ET LES PARTIES ARRIÈRES DE CERTAINS MONOLITHES À PUMA-PUNKU.	225
ANNEXE XI	
LE TEMPLE SEMI-SOUTERRAIN À TIWANAKU	227

LISTE DES FIGURES

Fig.1. Le monolithe de La Porte du Soleil à Tiwanaku (Image de l'auteur).....	7
Fig.1.1. Formes principales des <i>keru</i> à Tiwanaku (Girault 1990, fig.17, page 84).....	13
Fig.1.2. <i>Keru</i> de la période classique (IV) avec motifs iconographiques en cloisonné (MRT).	14
Fig.1.3. (a) Dessin de la figure anthropomorphe au centre de la Porte du Soleil (Makowski 2001, Fig.9A, page 350) (b) Exemple d'une des têtes-tenons qui ornent les murs du temple semi-souterrain.	17
Fig.1.4. Exemples de figures anthropomorphes dans les céramiques tiahuanaco (MRT)	18
Fig.1.5. Céramiques avec figures à tendances réalistes (MRT).	19
Fig.1.6. Exemples de céramiques à partir desquelles peuvent être décelées des variantes dans la représentation plastique. (MRT [figures c et e], MNA [figure d]).....	21
Fig.1.7. Colonne avec figure anthropomorphe de type « complexe » similaire à la figure centrale de la Porte du Soleil (MLT)	233
Fig.1.8. (a) Céramique avec motif anthropomorphe similaire à celui de la figure centrale de la Porte du Soleil (MRT. (b) Détail du visage de la figure aux deux bâtons en vue frontale de la Porte du Soleil (Makowski, détail de la fig. 9A, page 350)	244
Fig.2.1. Dessin du monolithe Ponce (Makowski 2001, fig.7, page 345).....	87
Fig.3.1. Premier dessin connu de la Porte du Soleil de Tadeo Haenke (1794) (Ponce 1995a, fig. 15, page 40).	118
Fig.3.2. (Gauche) Dessin de la Porte du Soleil par d'Orbigny (1833) (Ponce 1995a, fig.18, page 43) (Droite) Dessin de la Porte du Soleil par Angrand (1848) (Ponce 1995a, fig. 16, page 41).	119
Fig.3.3. Dessin inexact de la Porte du Soleil par Rivero and Tschudi (1851) (Ponce 1995a, fig. 17, page 42).	119
Fig.3.4. Gravure de la Porte du Soleil par Squier (1846) (Albarracín-Jordan 2001, Fig.2.1, page 30) .	120
Fig.3.5. (Gauche) Gravure inexacte d'une figure latérale apparaissant dans les registres latéraux à gauche et à droite de la figure centrale de la Porte du Soleil exécutée par Castelnau (1852) (Droite) Gravure d'une figure latérale apparaissant dans les registres latéraux à gauche et à droite de la figure centrale de la Porte du Soleil par Squier (1878) (Source des images : Ponce 1995a, figures 21 et 22, page 46)	121
Fig.3.6. Lecture suggérée des ornements de la Porte du Soleil selon Arthur Posnansky (Posnansky 1945, <i>indications en anglais de l'auteur</i>)	123
Fig.3.7. La figure centrale de la Porte du Soleil et ses figures avoisinantes	124
Fig.3.8. Dessin de la partie arrière du monolithe Bennett (Makowski 2001, fig.5, page 342)	126
Fig.3.9. Auréole de la <i>figure aux deux bâtons en vue frontale</i> de la Porte du Soleil (Makowski 2001, détail de la fig.9A, page 350).....	128
Fig.3.10. Auréole de la <i>figure aux deux bâtons en vue frontale</i> du monolithe Pachacamac (Makowski 2001, détail de la fig.11C, page 359)	128
Fig.3.11. Auréole de la <i>figure aux deux bâtons en vue frontale</i> du monolithe Bennett (Makowski 2001, Détail de la fig.5, page 342).....	129
Fig.3.12. Auréole de la <i>figure aux deux bâtons en vue frontale</i> du monolithe Ponce (Makowski 2001, Détail de la fig.7, page 344).....	129
Fig.3.13. Auréoles des figures au-dessus de la <i>figure aux deux bâtons en vue frontale</i> du monolithe Bennett (Makowski 2001, Détail de la fig.5, page 342)	129
Fig.3.14. Vase avec figure anthropomorphe. <i>Période classique</i> (MRT)	130
Fig.3.15. <i>Keru</i> avec un motif de plume schématisée similaire à celle retrouvée sur l'auréole de la figure centrale de la Porte du Soleil. <i>Période classique</i> (MRT)	130
Fig.3.16. <i>Keru</i> avec figure ornithomorphe ornée d'une auréole. <i>Période classique</i> (MRT)	131
Fig.3.17. Bloc de Basalt excavé par le CIAT au le temple Semi-Souterrain <i>Période classique</i> (MRT).....	133
Fig.3.18. Auréole de la figure centrale de la Porte du Soleil (Makowski 2001, détails de la fig.9A, page 350)	134

LISTE DES FIGURES (suite)

Fig.3.19. Figures de la frise de la Porte du Soleil (Makowski 2001, détail de la fig. 9C, page 351)	134
Fig.3.20. Les figures aux deux bâtons en vue frontale et leurs différentes positions des pieds et des bâtons/sceptres Fig.3.20.1 Monolithe Bennett.....	135
Fig.3.20.2 Bloc de Basalt.....	135
Fig.3.20.3 Monolithe de Pachacama.....	136
Fig.3.20.4 Monolithe Ponce.....	136
Fig.3.20.5 Monolithe de la Porte du Soleil	136
Fig.3.21. Dessin de J.D. Jaldín suggérant une position idéale du monolithe Bennett au temple semi-souterrain (Ponce 1995, fig.64.7, page 569).....	141
Fig.4.1 à 4.9. Représentations céramiques de sujets de hauts-rangs. <i>Période classique</i> . (MNA)...	145-147
Fig.4.10. Exemples de Gorros (Frame 1990, fig.4, page 7)	150
Fig.4.11. Masticateurs de feuilles de coca. <i>Période classique</i> . (MNA)	150
Fig.4.12. <i>Keru</i> avec représentations de guerriers. <i>Période classique</i> . (MRT)	152
Fig.4.13. Portrait anonyme Tiahuanaco. <i>Période classique</i> . (MRT)	153
Fig.4.14. Exemples de figures schématiques – têtes-tenons – ornant les murs du temple semi-souterrain.....	154
Fig.4.15. Bloc de Basalt retrouvé au temple semi-souterrain. <i>Période classique</i> . (MRT)	162
Fig.4.16. Figure anthropomorphe semblable aux figures de la frise de la Porte du Soleil sur un monolithe à Puma-Punku. <i>Période classique</i> . (Voir aussi Annexe VI)	162
Fig.4.17. Ornementation architecturale : figure semblable à la figure centrale de la Porte du Soleil. <i>Période classique</i> . (MRT)	163
Fig.4.18. Figure centrale de la Porte du Soleil.....	163
Fig.4.19. Détail de la frise de la Porte du Soleil. <i>Période classique</i>	163
Fig.4.20. Fragment avec figure anthropomorphe. <i>Période classique</i> . (MRT).....	164
Fig.4.21. <i>Keru</i> avec figure anthropomorphe. <i>Période classique</i> . (MRT).....	164
Fig.4.22. <i>Keru</i> avec figure anthropomorphe. <i>Période classique</i> . (MRT)	164
Fig.4.23. Céramique avec figure anthropomorphe. <i>Période classique</i> . (MRT)	164
Fig.4.24. <i>Keru</i> avec figure anthropomorphe. <i>Période classique</i> . (MRT)	165
Fig.4.25. Vase avec figure anthropomorphe. <i>Période classique</i> . (MRT)	165
Fig.4.26. Fragments de céramiques avec figures anthropomorphes. <i>Tiahuanaco III</i> . (MRT)	165
Fig.5.1. Fragment de céramique avec succession de motifs de condors et de poissons. <i>Période classique</i> . (MRT)	180
Fig.5.2. Deux exemples de <i>keru</i> avec motifs ornithomorphes profilés (Condors). <i>Période classique</i> . (MRT)	181
Fig.5.3. Céramique avec motif de Puma. <i>Période classique</i> . (MRT)	182
Fig.5.4. Plat céramique avec motifs de Pumas. <i>Période classique</i> . (MRT)	182
Fig.5.5. Plat céramique avec motif du serpent représentant le monde souterrain. <i>Période classique</i> . (MRT)	184
Fig.5.6. Céramique avec motif du serpent représentant le monde souterrain. <i>Période Classique</i> . (MRT)	185
Fig.5.7. Figure 5.6 sous un angle différent	185

CONCLUSION

Fig.1. Exemples de céramiques avec illustrations de motifs aux propriétés anthropomorphes qui pourraient constituer des sous-catégories de figures et qui n'ont pas été retenus dans cette recherche	191
Fig.2. Dessins d'inhalateurs avec motifs de figures aux deux bâtons en vue frontale à <i>San-Pedro-de-Atacama</i> au nord du Chili (Berenger 2002)	194
Fig.3. Urne retrouvée à Conchopata avec motif de la figure aux deux bâtons en vue frontale (Berenguer 2002)	196

LISTE DES TABLEAUX

TABLEAU 1. Séquences chronologiques de Tiahuanaco selon Bennett et Ponce-Sanginés	11
TABLEAU 1.1. Comparaison des traits faciaux des représentations anthropomorphes en fig.1.5 ...	20
TABLEAU 1.2. Comparaison des motifs anthropomorphes en fig.1.6	22
TABLEAU 1.3. Comparaison des motifs anthropomorphes (a) et (b) en fig.1.8	25
TABLEAU 2.1. Comparaison des figures en zones A et A'	89
TABLEAU 2.2. Comparaison des figures en zones G et G'	94
TABLEAU 2.3. Comparaison des figures en zones H et H'	96
TABLEAU 2.4. Analyse des têtes-tenons du temple semi-souterrain.....	101
TABLEAU 2.5. Comparaison des figures en zones B, C et D	110
TABLEAU 3.1. Positions des pieds et attributs figuratifs des bâtons/sceptres	137
TABLEAU 4.1. Résumé de la classification des figures anthropomorphes à Tiwanaku.....	166
TABLEAU 5.1. Le concept du Pუსisuyu représenté dans le mythe de Viracocha	172
TABLEAU 5.2. Présentation des principaux protagonistes du mythe de Tunupa.....	173
TABLEAU 5.3. Résumé des trois niveaux cosmologiques aymara.....	176
TABLEAU 5.4. Structure cosmologique fondamentale aymara	177
TABLEAU 5.5. Les ordres cosmologiques de Tiahuanaco	190

LISTE DU GRAPHIQUE

GRAPHIQUE 4.1. Symbolisme de l'espace aymara (Pusisuyu ou encore les quatre Suyus : <i>Nord, Sud, Est, Ouest</i>) (Distribution politique et géographique)	149
---	-----

RÉSUMÉ

Les arts tiahuanaco ont été jusqu'à récemment reconnus pour leurs qualités symétriques, rigides et généralement géométriques. La figure centrale de la Porte du Soleil, un motif emblématique des arts de cette culture, a généré un modèle/prototype « pictural » pan-andin, soit celui de la *Figure aux deux bâtons en vue frontale* avec ses variantes d'un médium à l'autre. Ces motifs d'apparence humaine ont par ailleurs influencé plusieurs civilisations à travers les territoires andins. La présente recherche (a) décrit ces figures que l'on retrouve en grand nombre sur le site archéologique de Tiwanaku et (b) propose un mode de lecture alternatif de ces figures anthropomorphes, soit par une classification en trois niveaux croissants d'abstraction picturale.

Alors que les arts géométriques et symétriques de Tiahuanaco ont été documentés par plusieurs chercheurs dans le domaine, cette recherche se penche sur l'existence des motifs anthropomorphes aux caractéristiques figuratives/réalistes à Tiwanaku qui ont été peu étudiés selon une perspective attribuable à la discipline de l'histoire de l'art. Plus précisément, une première approche comparative ainsi qu'une catégorisation de la majorité des figures anthropomorphes retrouvées *in situ* ont révélé l'existence d'une riche variation entre celles-ci. Sur ce, nous avons distribué les figures anthropomorphes à Tiwanaku en trois catégories générales selon leur degré d'abstraction picturale, à savoir : les *figuratives*, les *schématiques* et les *géométriques*.

Une comparaison entre l'ensemble des représentations anthropomorphes tiahuanaco et la *figure aux deux bâtons en vue frontale* de la Porte du Soleil vise à formuler une explication de la dite présence d'une dichotomie visuelle, voire la différence entre les motifs à caractère géométrique et ceux à caractère figuratif. Qui plus est, cette recherche vise à présenter une explication opérationnelle systématique de cette différence.

Une réponse potentielle de la dite différence pourrait être basée sur la cosmologie tiahuanaco qui conçoit une perception tripartite de l'environnement immédiat. L'ordre cosmologique tiahuanaco révèle notamment un système de références complexes et bien organisées visant à la rationalisation du phénomène de cognition de l'environnement immédiat. Trois niveaux cosmologiques sont ainsi identifiables : l'*Akapacha* (où évoluent les êtres vivants), le *Mankapacha* (où évoluent les êtres maléfiques et les morts) et l'*Alajpacha* (où évoluent les êtres divins).

Notre analyse des différents degrés d'abstraction picturale (*Figuratif*, *Schématique*, *Géométrique*) dans les sculptures, les céramiques et les ornements architecturaux à Tiwanaku permet à tout le moins de mettre en lumière la *fonction* de ces motifs. Nous supposons que ces dits degrés indiquent à quel niveau cosmologique renvoie chacun des motifs anthropomorphes étudiés. Or, plusieurs indications à Tiwanaku pointent vers une existence de « conventions », lesquelles régissaient la manière dont des éléments cosmologiques spécifiques, des personnages ou encore des idées devaient être représentés sous forme « picturale ». Il nous apparaît qu'à partir des outils développés par notre catégorisation, la *figure aux deux bâtons en vue frontale* de la Porte du Soleil s'inscrit en fait dans la troisième catégorie de figures anthropomorphes, soit la géométrique qui correspond au niveau cosmologique spécifique de l'*Alajpacha*.

ABSTRACT

The arts of Tiahuanaco have been described until recently as symmetric, rigid and generally geometric. An outstanding expression of this art is the central figure of the so-called "Gateway of the Sun" which has generated a pan-Andean "pictural" model/prototype, that of the *Two-Staffed-Front-Figure*. Many variations of this figure exist in several media. These *human-like* motifs have influenced several civilizations throughout the Central-Andean territories. The present work (a) describes the above underlying "pictural" elements that are frequently found at the Tiwanaku archaeological site and (b) introduces an alternative reading mode of those anthropomorphous figures: a 3-level classification of increasing pictural abstraction.

Specifically, a comparative analysis and categorization of the ensemble of anthropomorphous figures found in the eponym site of Tiahuanaco have revealed a rich variation among the underlying motifs. While the geometric and symmetrical arts of Tiahuanaco have been cited by several researchers in the field, this thesis explores the existence of figurative/realistic anthropomorphous motifs at Tiwanaku which have, until now, been little documented from an art historical perspective and have not been used in any comprehensive form of synthesis. Accordingly, we classify the Tiahuanaco human-like figures into three general categories based on their level of pictural abstraction as: *figurative*, *schematic* and *geometrical*.

The comparison of the known set of anthropomorphic representations at Tiwanaku with the model/prototype *Two-Staffed-Front-Figure* of the Gateway of the Sun aims at explaining the presence of a visual dichotomy, more precisely, the difference between the hitherto geometric and the figurative motifs approach. In addition, it seeks a systematic operational explanation for this difference.

A possible explanation of this difference is supported by an analysis of the Tiahuanaco cosmology which reveals a tripartite perception of the immediate physical environment. The Tiahuanaco cosmological order presents a complex and well organized system of references intended to rationalise immediate perception and cognition of the above mentioned environment. Three cosmological levels are identified as: one for the living beings (*Akapacha*); one for the dead and malign beings (*Mankapacha*); and one for the divine and righteous (*Alajpacha*).

Our proposed 3-level classification of increasing pictural abstraction (*Figurative*, *Schematic*, *Geometric*) in the Tiahuanaco designs found in sculptures, architectural ornamentations and ceramics sheds light in the underlying motifs as to their functionality. In fact, we claim that they indicate the cosmological level that the above mentioned anthropomorphous designs can be associated with. Consequently, we believe that there are several clear indications at Tiwanaku that point to the existence of "conventionalised" rules that governed how specific cosmological elements, characters and ideas were represented in "pictural" form. As an application to the above, it also follows from the tools of our proposed categorisation that the *Two-Staffed-Front-Figure* of the Gateway of the Sun, as a matter of fact, falls into the category of the 3rd level, i.e. geometric, anthropomorphous figures, which corresponds to the cosmological level named *Alajpacha*.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

CIAT	Centro de Investigaciones Antropológicas
DINAAR	Dirección Nacional de Arqueología y Antropología de Bolivia
INAR	Instituto Nacional de Arqueología
UNAR	Unidad Nacional de Arqueología
MNR	Museo Nacional de Arqueología de La Paz
MRT	Museo Regional Tiwanaku
MLT	Museo Litico Tiwanaku

GLOSSAIRE

Convention picturale

Dans le cadre de cette recherche, le terme « convention picturale » est utilisé afin de décrire les règles picturales strictes préconisées par une culture donnée afin de représenter des motifs iconographiques précis, en l'occurrence les figures anthropomorphes. Nous entendons ici par *convention* cet accord explicite défini par un groupe donné à l'intérieur duquel il est convenu d'agir ou de procéder selon le cas échéant. Le terme *pictural*, même si celui-ci renvoie généralement à la discipline de la peinture, est retenu en ce qu'il renvoie ici à la conception purement optique de l'approche d'une image, qu'elle soit forgée dans un cadre sculptural, architectural ou d'un simple dessin/motif. En d'autres termes, nous entendons par « pictural » cette définition donnée par Henrich Wölfflin (Wölfflin 1915) alors que « l'œil, la vision d'ensemble, la mouvance des apparences saisies dans leur interrelations seraient les attributs majeurs du pictural » (Souriau 1990:1133).

Dans le cadre de cette recherche, chaque motif iconographique est approché selon qu'il a une potentialité « picturale ». Ainsi, il est donc convenu d'appeler une *convention picturale* un ensemble de règles esthétiques selon lesquelles peuvent être assemblés et/ou catégorisés un ou plusieurs groupes de motifs.

Fait visuel

À plusieurs reprises, nous utiliserons l'expression « fait visuel » afin de désigner de manière simplifiée l'ensemble des informations visuelles présentes dans le corpus pictural tiahuanaco. Ainsi, l'analyse d'un fait visuel peut engendrer l'identification d'une ou plusieurs conventions picturales.

Figure aux deux bâtons en vue frontale

Depuis quelques années, on entend généralement sous les termes anglais de *Two-Staffed-Front-Figures* (Makowski 2001) ou encore de *Staff-God* (Isbell et Knobloch *sous presse*), des figures anthropomorphes qui composent les arts andins présentes en vues frontales avec des bâtons, un dans chaque main dont les caractéristiques plastiques sont essentiellement de type géométrique. Alors qu'il n'existe pour le moment aucune traduction de ce terme en langue française, nous avons préconisé ici la nomination de « Figure aux deux bâtons en vue frontale » afin de désigner ces figures. Ce choix est motivé par un souci de respecter une nomination qui se veut purement descriptive. Alors que l'identité de ces figures reste encore à déterminer, il nous semble une approche erronée que de procéder à

une nomination allant à l'encontre de cette démarche. Ce faisant, des noms proposés comme celui de *Staff-God* ou encore *Dios con dos baculos*, n'ont pas été retenus alors qu'ils sont à notre avis déjà porteurs d'une certaine valeur interprétative. En effet, le terme *Staff-God* indique déjà à son lecteur une prise de position alors qu'il sous-entend que la figure en question serait un dieu dans la mythologie andine. Or, comme il existe plusieurs personnages mythologiques dans la cosmologie andine et que bon nombre d'entre eux sont soit des divinités ou encore des héros culturels, il demeure encore spéculatif de prendre position sur des figures anthropomorphes dont les études portant sur celle-ci sont encore à faire.

Plastique

Nous référons aux caractéristiques dites « plastiques » d'une figure afin de décrire la façon dont celle-ci a été représentée sous une forme picturale. Le terme plastique est entendu ici dans un cadre nominatif des « arts plastiques » faisant référence « à tous les arts de la forme et du dessin, qui s'adressent à la vue et s'expriment essentiellement dans l'espace » (Souriau 1990:1140). Ainsi, par une caractéristique plastique d'un motif iconographique est entendu la manière dont il a été dessiné à sa base.

Tiahuanaco

Le terme Tiahuanaco appelle ici à une certaine clarification. À travers l'histoire, le nom *Tiahuanaco* est écrit sous différents orthographe : Tiwanaku, Tiaguanaco, Tiguanaco, Tihuanaco, Huanaco. Aujourd'hui, on réfère généralement à cette culture précolombienne sous les noms Tiahuanaco ou Tiwanaku. Afin de simplifier l'entendement du texte et de faire une distinction entre la culture dite de Tiahuanaco et son site éponyme portant le même nom, nous avons choisi l'ordre nominatif suivant : l'appellation Tiwanaku sera utilisée en référence au site archéologique même; l'appellation Tiahuanaco sera utilisée en référence à la culture Tiahuanaco en son sens plus général. Nous précisons par ailleurs que le terme Tiahuanaco peut s'avérer être utilisé comme un adjectif. Par exemple, si l'on réfère aux *arts tiahuanaco*, ce dernier s'écrit sans la majuscule, mais ne s'accorde ni en genre ni en nombre.

REMERCIEMENTS

*Parce que la majorité des personnes rencontrées dans le cadre de mes recherches ne parlent pas le français, je me permettrai ici la liberté de présenter cette section en anglais.

The following work is the result of several months of field research conducted in Peru, Bolivia and Chile, and finalizing writing process completed in Montreal (Canada) and in Athens (Greece). I would like to acknowledge all the respected professionals with whom I learned so much during those 2 years abroad as well as the great people that I have met along the way. In all cases, their ongoing encouragement and support have played a great role in this research.

First and foremost, I would like to express my most profound gratitude to my research director, Mr. Daniel Arsenault, professor at the Department of Art History at the University of Quebec in Montreal. He introduced me to the Tiahuanaco culture and gave me all the latitude and liberty to express my point of view on what has now become a true passion.

In Peru, Mr. Andrés Álvarez Calderón Larco, Executive Director of the *Museo Rafael Larco Herrera* (Lima), and Mrs. Marianna Watson, Responsible for the Institutional Relations, have gratefully welcomed me into their establishment where my true education regarding the Andean territories began. To them and all the Museum staff, I send my gratitude. For the privilege of spending those long hours at the Research Department of the *Biblioteca Nacional del Perú* (Lima), I thank Mrs. Nelly McKee de Murial, Technical Director, who granted me special access to an amazing collection of rare books and antique colonial documents.

In Bolivia, I would especially like to thank Lic. Javier Escalante Morosco, Director of the DINAAR, who so kindly welcomed me in his team and granted me all my many special demands both in La Paz and in Tiahuanaco. My gratitude also goes to Mr. Freddy Arze and Mr. Eduardo Pareja, whose kindness and passion for their work

made me feel at home immediately. In Tiahuanaco, I have a great debt to Don César Calisaya who has taken a great amount of time and energy away from his own projects to support me through my tasks and, with the most amazing demonstration of patience, supervised me while I was manipulating and photographing more than two-hundred artefacts from the *Museo Regional*. I could never express enough my gratitude towards all the staff members both of the DINAAR and of the Tiahuanaco institutions who welcomed me day after day among them and with great patience supported me and granted me my numerous special permissions months after months. They have contributed in making my journey in Bolivia an unforgettable experience.

I would like to thank Mr. Júlio César Velásquez Alquizalet, Director of the *Museo Nacional de Arqueología de La Paz*, who also granted me my many special requests and allowed me to collect a significant bank of images from the Museum collections. Just the same, Mrs. Sonia Mollo Chambilla, General Secretary, who supervised my work at the Museum and so patiently opened for me, one after another, all the Museum's showcases allowing me to photograph all the artefacts needed for my research. Underneath his impatient looks, the very generous Mr. Raul Zapata, Responsible for the Museum's Library, provided me with a great number of books, maps and articles that contributed a great deal to this research. The kindness and warmth of all of the museum staff made me feel like one of them.

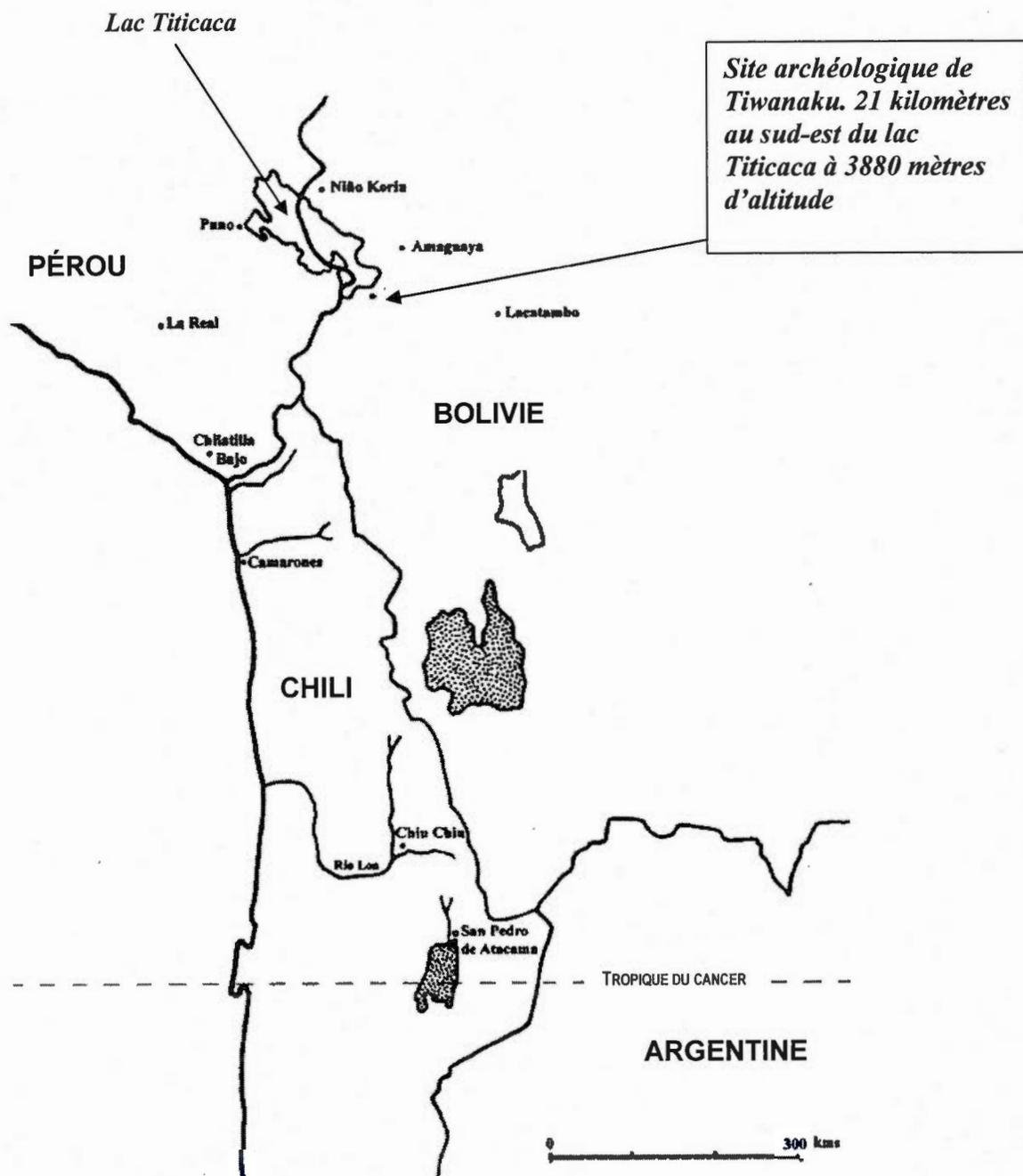
I would like to acknowledge as well the staffs of the following institutions which also welcomed me through my journey and, one after another, provided me with their resources and special permissions: *Museo de Arte Precolombino* (Cuzco, Peru), *Museo Regional de Ica (Instituto Nacional de Cultura)* (Ica, Peru) and *Museo Arqueológico R.P. Gustavo La Paige* (San Pedro de Atacama, Chile).

In Montreal, I would especially like to thank my colleague and friend, Denis Béliveau, a gifted researcher for whom I have great respect. He supported me through the final

steps of the writing process, helping me put my many ideas in order. He taught me a lot and I am very grateful to him.

I also wish to thank Professor Nycole Paquin, Director of Graduate Studies at the Department of Art History of the University of Quebec in Montreal, whose support largely contributed in my obtaining of the necessary funds to go forward with my field research project in South-America. I also thank the staff at the Office of Research Mobility Scholarships (UQÀM) whose precious help during the application process was so much appreciated.

Finally, I send all my love to my friends and family, both in Montreal and in Athens, with whom I shared my passion and from whom I received a great amount of support. This work would not exist without the ongoing encouragement of those who surround me. Thank you.



INTRODUCTION

Le débat concernant l'identité de la figure centrale de la Porte du Soleil est depuis longtemps une source de controverse, les dernières interprétations étant toujours plus imaginatives que les précédentes. Depuis l'indépendance de la République de Bolivie en 1825, cette figure que nous appellerons désormais « *figure aux deux bâtons en vue frontale* » est devenue non seulement un vestige archéologique et iconographique important mais aussi un symbole national de fierté et d'identité culturelle. Alors que le XIX^e siècle fut une période de grande diffusion de dessins et de photographies se rapportant aux sites et au mobilier archéologiques des Andes (Squier 1877; Stübel et Uhle 1892; Weiner 1880), il devint presque naturel pour les chercheurs de considérer cette figure comme emblématique et illustrant l'un des principaux axiomes de l'archéologie andine (Makowski 2001). Au moment où la recherche présentée ici s'amorçait, la préoccupation était initialement de produire une analyse des conditions qui avaient déterminé l'émergence et la transformation d'une figure déifiée dans la statuaire et les

ornementations architecturales de la culture dite de Tiahuanaco. Ainsi, la figure centrale de la Porte du Soleil, associée à la divinité de Viracocha par les documents de l'époque coloniale, s'imposait-elle d'emblée de préférence à toute autre.

Un tel projet était a priori considéré comme réalisable considérant l'abondance des données iconographiques disponibles, des sources fiables permettant une analyse adéquate de la figure en contexte originel et, plus important encore, parce que le sujet n'avait pas encore été approché selon une perspective attribuée à la discipline de l'histoire de l'art. Effectivement, la civilisation tiahuanaco, qui a joué un rôle majeur dans l'histoire des cultures précolombiennes de l'Amérique du Sud, a été généralement, voire exclusivement, étudiée par les archéologues et historiens. Ce sont eux, en effet, qui ont produit généralement les études - mais très peu au demeurant - portant sur son iconographie. Les historiens de l'art spécialisés en arts précolombiens (par exemple : Kubler 1987; Stone-Miller 2002) n'y auront effectivement accordé qu'une importance très modeste en comparaison avec d'autres cultures précolombiennes (Chavín, Moche, Nazca, et Inca). Pourtant, les méthodes préconisées par la discipline de l'histoire de l'art offrent à l'étude des arts précolombiens une perspective on ne peut plus que pertinente alors qu'elle oriente une recherche approfondie de la valeur sémantique du corpus visuel d'une culture donnée. Alors que l'archéologue est préoccupé par cette juste corrélation entre les résidus de la culture matérielle contenus dans le sol et leur contexte d'abandon et les documents ethnohistoriques, l'historien de l'art se concentre sur une analyse, la plus objective possible, du fait visuel qui se présente à lui. Ainsi, ayant une base méthodologique qui s'appuie sur des valeurs sémantiques et esthétiques, l'apport de l'histoire de l'art dans l'étude des civilisations précolombiennes ne peut être ici sous-estimé.

Notre séjour en Bolivie a donc été au départ une tentative pour contribuer à combler les nombreuses lacunes qui avaient marqué à ce jour la recherche au sujet

de l'émergence et de la transformation de la figure emblématique de Viracocha - dieu-créateur et civilisateur du monde dans la cosmologie tiahuanaco - que l'on retrouvait autant représenté sous forme picturale que sculpturale. Il convient pourtant de souligner que dans l'histoire andine cette figure avait été "empruntée" par des cultures contemporaines ou subséquentes des Tiahuanaco telles que les Huari (Wari) et les Incas. D'où venait donc cet intérêt marqué pour cette figure d'apparence humaine? Y avait-il moyen d'en reconstituer la genèse? Et dans quelle mesure relevait-elle de la représentation divine? C'est donc ce questionnement initial qui allait guider notre investigation.

L'analyse de la figure dite de Viracocha, telle qu'elle apparaissait présumément sur un monument majeur du site éponyme de Tiwanaku, puis sur d'autres motifs/ornements architecturaux ou de mobilier, seul ou en association avec diverses représentations portant des motifs anthropomorphes, constituait donc une excellente étude de cas afin de repérer le positionnement de la production artistique des Tiahuanaco dans l'évolution iconographique de la figure anthropomorphe au cours de l'histoire de l'art précolombien. Plus important encore, cette étude permettait de mieux comprendre les corrélations entre l'apparition de la figure humaine/anthropomorphe à proprement parlée et l'imagerie des figures humaines dites déifiées dans l'art tiahuanaco.

Or, après plusieurs mois de recherches sur le site archéologique de Tiwanaku de même que dans les musées de Tiwanaku et de La Paz, nous avons été surpris de constater que l'élément iconographique spécifique que nous avons préalablement identifié comme la figure centrale de la Porte du Soleil ne se répète dans aucun autre élément archéologique trouvé *in situ*. Il nous apparut donc clairement que la recherche visant à démontrer une évolution et une transformation visuelle de cet élément iconographique spécifique à Tiwanaku était fortement compromise, faute de données suffisamment abondantes.

Il faut reconnaître qu'il existe déjà à Tiwanaku une importante quantité d'éléments iconographiques (représentés par exemple sur les céramiques et ornements architecturaux) permettant d'en comprendre le fonctionnement. Néanmoins, l'analyse du corpus iconographique démontre aussi qu'il manque sérieusement de représentations visuelles répétant systématiquement le motif iconographique spécifique de la présumée figure de Viracocha.

Ces observations ont ainsi orienté cette recherche non plus désormais comme une démonstration des transformations visuelles d'un élément iconographique spécifique à travers l'histoire mais bien comme une proposition visant une meilleure compréhension de la variabilité des figures aux propriétés anthropomorphes dans le cadre *in situ*. En nous référant donc aux méthodes de classification et d'analyses visuelles propres à la discipline de l'histoire de l'art, nous avons identifié, catégorisé et procédé à des analyses comparatives systématiques sur une quantité importante de céramiques, sculptures et ornements architecturaux qui ont été sélectionnées dans les *Museo Regional* et *Museo Litico* à Tiwanaku de même qu'au Musée national d'archéologie de La Paz et aussi, bien entendu, sur la base des motifs se retrouvant *in situ*. Nous avons ainsi mis de l'avant une méthode de travail comprenant une grille d'analyse qui retenait des caractéristiques spécifiques pour chaque motif étudié et permettait ainsi de procéder à des analyses comparatives pertinentes. Nous avons ainsi présenté les principaux constats de notre méthode au Chapitre 2 de ce travail.

La plupart des recherches portant sur les créations artistiques des Tiahuanaco les ont abordées comme des artefacts de nature archéologique et les ont classifiées par conséquent selon leur forme/morphologie et en fonction de séquences chronologiques prédéfinies archéologiquement (Alconini-Mujica 1995; Bennett 1963; Burkholder 2001; Kubler 1987). Bien sûr, comme les arts de cette civilisation ont été en grande majorité analysés par des archéologues, il n'est pas surprenant que les recherches concernant leurs séquences visuelles et sémantiques

soient encore manquantes¹. La présente recherche veut donc travailler à établir les évolutions picturales au moyen d'analyses comparatives de l'ensemble des images aux propriétés anthropomorphes produites dans l'art tiahuanaco.

Pour le moment, la plupart des chercheurs qui se sont penchés sur la variabilité des céramiques tiahuanaco (Alconini-Mujica 1995; Burkholder 2001; Ponce-Sanginés 1972, 1993, 1995; voir aussi Janusek 2001) ont tenté d'établir la classification de ces artefacts selon l'évolution stylistique et en tenant compte du cadre chronologique. La vérité est que, aujourd'hui encore, les seules recherches à avoir soumis des interprétations possibles de ces motifs se sont appuyées essentiellement sur celles mises de l'avant par Arthur Posnansky (Posnansky 1945). D'autres, comme Georges Kubler (Kubler 1987), ont fait l'effort de consacrer quelques paragraphes à l'iconographie tiahuanaco mais n'en sont restés qu'à l'étape de la description et des constats. Les résultats qui en découlent ont bien été résumés par Georges Kubler, qui écrit :

These motifs are rigid and schematic as if drawn by compass and ruler. The human figure, reduced to the simplest geometric components, serves as the armature for a decoration of small-scale animal appendages and inserts, including male and female condor heads, pumas, fish, snails, and perhaps others. Their parts are interchangeable, combining and re-combining in patterns probably governed by colour changes like those of Paracas textiles. The conventional meanings of these figures are unknown.

(Kubler 1987:454)

Les propos de Kubler mettent en lumière l'état d'avancement somme toute limité qui prévaut encore en termes de connaissances face à l'iconographie des

¹ À bien des égards, les motifs iconographiques tiahuanaco ont été généralement perçus sous cette valeur quelque peu simpliste de *décorations* servant essentiellement à titre d'instruments de repères chronologiques. C'est d'ailleurs sous cette prémisse que l'archéologue américain Wendell C. Bennett a élaboré une séquence tripartite des céramiques tiahuanaco, à savoir les périodes dites de formation, classique et décadente (Alconini-Mujica 1995:63) Par ailleurs, tel que le faisait remarquer Georges Kubler : « In general, they [les anthropologues et archéologues] regard aesthetic products as furnishing symbolic values rather than useful information (Kubler 1987:37).

Tiahuanaco et surtout en ce qui concerne leurs *conventions picturales*. Il est aussi vrai que les signifiants des motifs anthropomorphes demeurent toujours inconnus. Il est par ailleurs tout autant permis d'affirmer que la plupart des descriptions des motifs iconographiques les définissent comme des symboles géométriques et schématisés dont les composantes peuvent être interchangeables. Toutefois, en ce qui concerne les représentations anthropomorphes à Tiwanaku, en l'occurrence les têtes ou visages de ces sujets, le fait de les réduire à une simple description de leurs formes géométriques nous semble une généralisation à la fois facile et abusive, voire erronée.

Il existe effectivement dans le corpus de l'imagerie anthropomorphe une vaste gamme de motifs présentant des niveaux de complexité variables. De ces figures anthropomorphes, les plus *complexes* sont exposées a priori sur la Porte du Soleil. Effectivement, ces figures, de même que plusieurs autres qui présentent le même type de caractéristiques plastiques, sont en contradiction avec un nombre important de figures anthropomorphes présentes dans l'art tiahuanaco, en particulier sur le site même de Tiwanaku. Celles-ci illustrent effectivement des motifs anthropomorphes aux caractères plus réalistes/*figuratifs* et qui ont été très peu étudiés, voire négligés, à ce jour. Ainsi, les figures dites complexes de Tiwanaku soulèvent cette problématique initiale, à savoir : comment expliquer la différence du traitement plastique des figures anthropomorphes de la Porte du Soleil par rapport au reste des figures humaines qui composent les arts tiahuanaco? La présente recherche veut donc proposer une piste de solution.

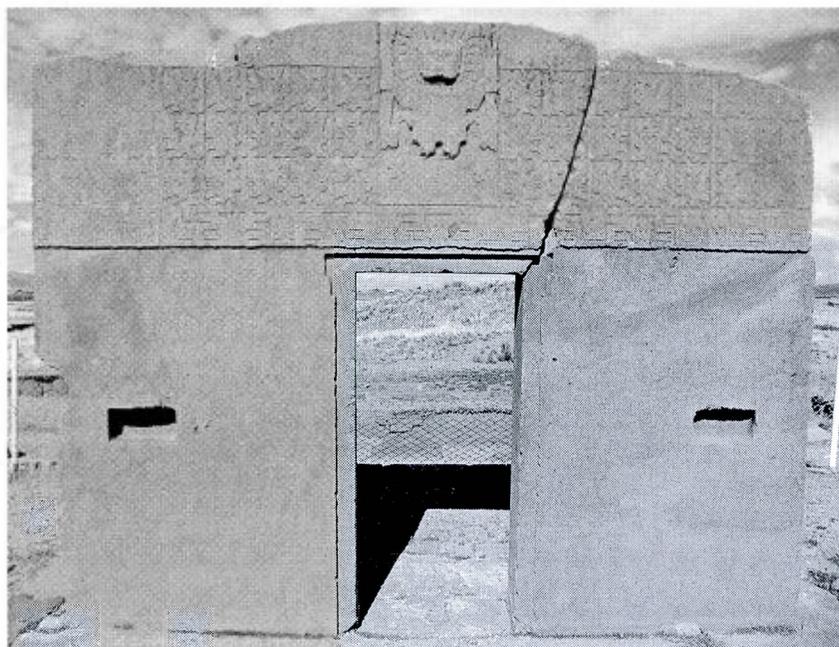


Fig.1. Le monolithe de La Porte du Soleil à Tiwanaku (*Photographie de l'auteur*²).

La Porte du Soleil de Tiwanaku

La Porte du Soleil avec sa figure dominante, la figure aux deux bâtons en vue frontale, est définie aujourd'hui comme un système visuel complet et indépendant composé de signes complexes présentant, en leur ensemble, un calendrier céleste donnant des informations précises sur le calendrier solaire tiahuanaco que l'on croit être divisé en douze phases temporelles. Cette interprétation du monolithe, proposée par Arthur Posnansky (Posnansky 1945), il y a de cela plus de cinquante ans, est à bien des égards indéfiniecore considérée comme la principale interprétation. Malgré quelques changements majeurs suggérés par des chercheurs plus contemporains (Bellamy et Allan 1956; Corrales-Sánchez 1997), la thèse classique du calendrier céleste prévaut encore. Selon Corrales-Sánchez et Bellamy et Allan, le motif central de ce monolithe, la *figure aux deux bâtons en vue frontale*, mieux connue sous le nom de Viracocha, a été reproduite dans d'autres media chez les Tiahuanaco. Par ailleurs, la multiplication de cette figure dans

² Sauf indication contraire, toutes les photographies, les dessins et les diagrammes sont de l'auteur.

d'autres cultures contemporaines ou postérieures à travers les Andes a contribué à hausser le statut de la figure centrale de la Porte du Soleil à celui de la figure archétypale par excellence.

Nous avons approché ici la Porte du Soleil non pas comme un système ou un ensemble organisé mais plutôt comme une donnée autonome à « décomposer », cela afin d'interpréter chacun de ses symboles iconographiques sans égard à son contexte de « calendrier » mais bien en les étudiant en tant que motifs possédant leur propre évolution structurelle.

Autrement dit, plutôt que de considérer la Porte du Soleil en tant qu'un environnement iconographique simple et clos avec, peut-être, plusieurs signifiants, la figure centrale de la Porte du Soleil est interprétée ici comme un élément pictural indépendant possédant une évolution qui lui est propre. Une telle méthode nous a donc permis de procéder au chapitre 3 de cette recherche à l'analyse de l'environnement pictural de la Porte du Soleil tout en étant concentré sur les fonctions et les niveaux d'interaction entre les principaux éléments iconographiques qui la composent et les motifs similaires retrouvés *in situ*. En considérant ainsi chaque motif comme indépendant de son contexte, nous déterminerons ici que la figure centrale de la Porte du Soleil doit faire l'objet d'une réévaluation de son interprétation actuelle.

L'étude des motifs anthropomorphes de la Porte du Soleil nous a donc nécessairement mené à procéder à une étude systématique de l'ensemble des figures aux propriétés anthropomorphes retrouvées *in situ*. Chaque figure a donc été soumise à la grille d'analyse telle que mentionnée plus haut et présentée au chapitre 2. Après avoir révélé les caractéristiques picturales principales de chacune des figures anthropomorphes, nous avons été en mesure de mettre en lumière certaines prépondérances dans la représentation picturale qui nous ont permises de procéder à une classification préliminaire de ces figures que nous

présenterons au Chapitre 3. Nous avons par conséquent distribué au Chapitre 4 les figures anthropomorphes à Tiwanaku en trois catégories générales selon leurs niveaux d'abstraction picturale, à savoir les catégories que nous avons nommées *figuratives, schématiques et géométriques*.

Notre étude de l'ensemble des figures anthropomorphes nous a permis enfin de proposer au Chapitre 5 une hypothèse suggérant qu'il ait pu exister à Tiwanaku une certaine convention dans la représentation picturale des figures, laquelle régissait la manière dont des éléments cosmologiques spécifiques, des personnages ou encore des idées devaient être représentées sous forme « picturale ». Plutôt que d'avoir généré un modèle pictural pan-andin, nous avancerons ici l'idée que la figure centrale de la Porte du Soleil s'inscrit comme une partie intégrante de ces conventions propres à la culture tiahuanaco.

Séquences chronologiques tiahuanaco

C'est en utilisant des méthodes d'analyses au radiocarbone que Carlos Ponce-Sanginés, ancien directeur du CIAT, a établi une séquence chronologique basée sur une proposition séquentielle antérieure mise de l'avant par l'archéologue Wendell C. Bennett (Bennett 1934). Ainsi, la nouvelle distribution chronologique proposée par l'archéologue bolivien (Ponce-Sanginés 1972) – et qui demeure à ce jour utilisée telle quelle dans la classification de la culture matérielle tiahuanaco – se conçoit en cinq phases de développement. Telles que décrites par Ponce-Sanginés lui-même :

Selon la chronologie proposée par les analyses au radiocarbone, la phase I se situe de 1580 à 150 av. J.-C.; la phase II de 150 av. J.-C. à 133 apr. J.-C.; la phase III de 133 à 374 apr. J.-C.; la phase IV de 374 à 724 apr. J.-C.; la phase V de 724 à 1172 apr. J.-C. Cette séquence chronologique coïncide avec la chronologie historique conçue en quatre cycles, soit : le premier cycle de 170 av. J.-C. à 165 apr. J.-C.; le second, de 165 à 333 apr. J.-C.; le troisième de 333 à 640 apr. J.-C.; le quatrième de 640 à 1187 apr. J.-C.

(Ponce-Sanginés 1995, :49) (Traduction libre)

La phase I de Tiahuanaco était représentée par un lot spécifique de restes funéraires qui combinaient des incisions et du modelage (Ponce-Sanginés 1972). La phase II, quoique plus vague et incertaine, est perçue telle une phase de transition. La phase III correspondrait à la période de formation proposée par Bennett. Enfin, les phases IV et V représenteraient la période classique de la civilisation et de ses arts alors que toutes les formes typiques sont introduites (telles le *keru*).

Les travaux de Ponce-Sanginés ont permis de combler les lacunes qui pouvaient exister en matière de datation concernant la culture tiahuanaco malgré le fait que sa chronologie soit constamment révisée (Albarracin-Jordan 1995, Burkholder 2001; Isbell et Knobloch sous presse; Janusek 2001). Dans le présent travail, nous ferons référence à la chronologie proposée par cet archéologue bolivien de même qu'à sa classification en cinq phases à chaque fois que sera analysé ou présenté un objet de la culture matérielle. Puisque tous les objets analysés dans le cadre de ce travail ont été préalablement datés selon la classification proposée par le CIAT puis confirmés par les analyses au radiocarbone, nous suivrons donc cette même séquence, en référant aux céramiques, sculptures et éléments architecturaux en termes de phases I à V. Il est à noter cependant que la grande majorité du mobilier tiahuanaco et des ornements architecturaux présentés dans le cadre de cette recherche sont issus de la période classique correspondant aux phases IV et V, de 374 à 724 Apr. J.-C. (Tableau 1).

Tableau 1

Séquences chronologiques des Tiahuanaco selon Bennett et Ponce-Sanginés.

Année	Bennett (1934)	Ponce-Sanginés (1972)
1600		
1400	Post-Décadent / Inca	
1200		
apr. J.-C. 1000	Tiahuanaco décadent	V (724-1172 apr. J.-C.)
800		
600	Tiahuanaco classique	IV (374-724 apr. J.-C.)
400		
200	Période de formation	III (133-374 apr. J.-C.)
0		II (150 av. J.-C. -133 apr. J.-C.)
200		
400		
600		
av. J.-C. 800		I (1580 av. J.-C.-150 apr. J.-C.)
1000		
1200		
1400		
1600		

CHAPITRE 1.

La variabilité dans les figures anthropomorphes à Tiwanaku

Dans l'art tiahuanaco, l'image et son support sont inséparables car deux éléments sont prépondérants : son catalogue iconographique limité mais complexe et le fait que tous les éléments iconographiques prennent leur valeur sémantique en association avec leur dit support/médium.

Il existe à Tiwanaku trois types de céramiques qui constituent les principaux supports pour l'iconographie tiahuanaco, à savoir : *cérémoniel*, *civique ou publique*, et *domestique* (Alconini-Mujica 1995, voir aussi Burkholder 2001; Janusek 2001). Les trois types de céramiques se distinguent par leur forme/morphologie et sont utilisés dans des contextes sociaux précis et distincts (Voir Annexe I, p. 205). Les céramiques à des fins cérémonielles, généralement de petites tailles³, sont ainsi prépondérantes dans les zones réservées aux rituels et aux offrandes, à savoir principalement la pyramide Akapana et le temple de Kalasasaya (Voir Annexes II, III et IV). Les céramiques à vocation civique ou publique sont, quant à elles, disséminées en périphérie des centres cérémoniels,

³ Tel que le laissait entendre Rebecca Stone-Miller, cette caractéristique du mobilier tiahuanaco serait potentiellement liée au phénomène de l'échange qui se pratiquait entre les cultures andines : « In keeping with the long-distance trade emphasis, Tiwanaku objects are often small in scale, portable ritual items charged with complex religious messages » (Stone-Miller 2002, p.136).

principalement à l'intérieur des complexes résidentiels (par exemple dans le complexe de Putuni). Celles-ci ont de toute évidence connu une grande variabilité stylistique mais demeurent toutefois très peu étudiées. Comme le souligne Alconini-Mujica, cette variabilité stylistique importante est sans doute en lien avec les différents moyens entrepris afin d'établir des filiations ethniques et sociales, soit en relation avec l'État et ses divers groupes ethniques voisins (Alconini-Mujica 1995:73). Enfin, les céramiques de type domestique, de moindre qualité technique, et généralement dépourvues de décoration, se retrouvent dans les zones d'occupation résidentielle et servaient à l'élaboration, la conservation et à la cuisson des aliments (Alconini-Mujica 1995:66).

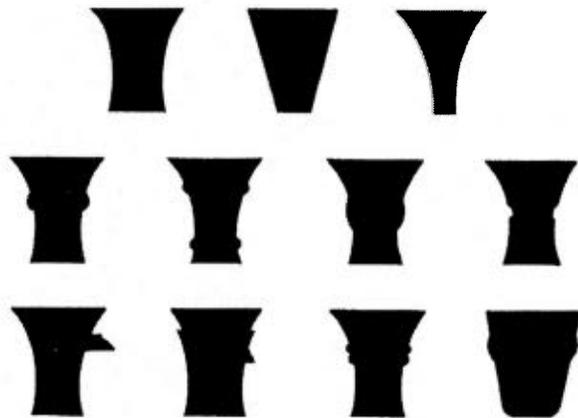


Fig.1.1. Formes principales des *keru* à Tiwanaku (Girault 1990, fig.17, page 84)

Dans les céramiques de type cérémonielles se distinguent les formes de *keru* (Fig.1.1), sorte de gobelet à paroi évasée et à fonctions strictement rituelles servant généralement à contenir des liquides hallucinogènes ou un alcool à base de maïs nommé *chicha*. Ces contenants étaient généralement utilisés par des membres de haut rang dans la structure sociale hiérarchique tiahuanaco, plus particulièrement les membres d'une certaine élite, les chamanes, les militaires et les prêtres (Ponce-Sanginés 1995_c). Ainsi, non seulement ces céramiques présentent-elles une technique de cuisson de qualité supérieure (cuites dans des

fours à haute température), mais elles offrent en plus des couleurs vives et des motifs complexes.



Fig. 1.2. *Keru* de la période classique (IV) avec motifs iconographiques en cloisonné (MRT).

Le *keru* de la période classique se distingue par son fond de couleur généralement rouge sur lequel sont apposés des motifs en cloisonné de noir ou de blanc (figure 1.2). En ce qui concerne les motifs anthropomorphes, les *keru* offrent une vaste gamme de figures peintes en cloisonné. Aussi, la forme même du *keru* suggère fréquemment une figure anthropomorphe (voir fig.1.5b, p.17). Dans son analyse de céramiques qu'elle a catégorisées sous la nomination de « style akapana », Alconini-Mujica (1995) faisait remarquer une récurrence dans la structure des *keru*, tous ayant une disposition iconographique qui semble régie par une certaine convention dans la représentation des motifs. Les éléments iconographiques seraient conçus suivant une relation bilatérale, soit en lien avec deux bandes horizontales peintes dans la partie médiane le long de la paroi externe créant ainsi une division spatiale, en deux registres, ou encore ce que l'auteur a nommé la

*configuration du design*⁴ (Alconini-Mujica 1995:62). Trois éléments semblent donc prépondérants : le registre inférieur est généralement composée de motifs zoomorphes profilés (pumas) de couleur grise (à l'occasion noire). Le registre supérieur, quant à lui, est généralement composé de motifs anthropomorphes polychromes profilés. Enfin, la base des *keru* affiche généralement des motifs imbriqués dits « interlocking », de même que de motifs géométriques suggérant des formes en escalier (Voir Annexe V). Il est à noter que dans le cadre de ses recherches, jamais l'archéologue bolivienne n'a rencontré de motifs zoomorphes dans le registre supérieur. À l'inverse, aucun élément anthropomorphe n'a été noté en registre inférieur.

Bien que les analyses de Alconini-Mujica aient été effectuées à partir de *keru* provenant uniquement du complexe de la pyramide Akapana, les observations de la disposition spatiale des motifs permettent néanmoins quelques hypothèses par rapport à l'interprétation des motifs anthropomorphes. Suivant l'ordre proposé par cette *configuration du design* des *keru*, une corrélation pourrait ainsi être faite avec la symbolique de la disposition spatiale tiahuanaco. Certains chercheurs (Kolata 1993; Ponce-Sanginés 1995) ont avancé cette hypothèse – maintenant fort répandue – que l'urbanisme du complexe archéologique Tiwanaku serait une représentation architecturale symbolique de la cosmovision aymara, soit celle des trois *pachas*⁵ : le monde supérieur, le monde inférieur et le monde intermédiaire. Pour supporter cette idée, il convient de savoir qu'il existe à Tiwanaku un ensemble de complexes archéologiques qui sont tous à des hauteurs variables par rapport au niveau du sol ambiant. Par ailleurs, on retrouve dans ces complexes une variété de figures anthropomorphes, dont le médium/support se limite

⁴ Afin d'alléger la compréhension du texte, nous nous permetons ici de traduire la terminologie proposée, soit « *configuración del diseño*, [...] la manera en que los motivos están arreglados para llenar una división espacial » (Alconini-Mujica 1995:62).

⁵ Selon la définition proposée par Bertonio, le terme *pacha* renvoie ici au concept de *temps*, ou, plus précisément, au concept d'*espace-temps*. Le suffixe *-pacha* renverrait ainsi à un temps-espace donné. Par exemple, s'il est précédé de *alaj-*, ou *aka-*, ou *manka-*, cela signifierait successivement *ciel*, *terre* et *sous-terre* (Bertonio 2005:554).

généralement à celui des ornements architecturaux, qui semblent tantôt reprendre les motifs suggérés par le mobilier tiahuanaco, tantôt s'en dissocier complètement. Par exemple, dans le complexe de Kalasasaya, qui a été construit de manière à s'élever au-dessus du niveau du sol, on retrouve le célèbre monolithe de la Porte du Soleil sur lequel a été gravée une vaste gamme de figures anthropomorphes à caractère géométrique. Au centre de la Porte du Soleil, on retrouve par ailleurs la figure dite de Viracocha. Servant généralement d'emblème aux arts tiahuanaco, la figure centrale de la Porte du Soleil a généré un modèle pictural pan-andin, soit celui de la *Figure aux deux bâtons en vue frontale* et ses variantes d'un médium à l'autre. Cette figure présente un personnage en vue frontale et en position debout et statique, dont la tête est ornée d'une auréole composée à la fois de motifs de félins et de motifs géométriques. Dans chacune de ses mains, le sujet tient un sceptre lequel tantôt présente à sa base une figure ornithomorphe, possiblement un condor, tantôt une double représentation ornithomorphe. La représentation d'un tel personnage en vue frontale, de même que ses figures apparentées, ont par ailleurs influencé plusieurs civilisations à travers les territoires andins. Des motifs similaires – mais non identiques – à la *figure aux deux bâtons en vue frontale* de la Porte du Soleil apparaissent également dans le corpus mobilier tiahuanaco.

D'un autre côté, les murs entourant le temple semi-souterrain (voir Annexe IX) sont ornés de figures – têtes-tenons – qui sont dissociées du corpus de l'imagerie proposée par le mobilier. Qui plus est, il existe une évidente dichotomie plastique entre la figure centrale de la Porte du Soleil (et ses figures avoisinantes) et celles du temple semi-souterrain. Les têtes-tenons (Fig.1.3b, p.17) affichent un visage anthropomorphe, les yeux exorbités, avec une arcade sourcilière prononcée, et une bouche aux lèvres fermées et sans expression apparente. Elles sont aussi coiffées d'une sorte de chapeau, voire une sorte de bandeau. Ces figures semblent par ailleurs dépourvues de toute décoration ou d'éléments iconographiques. Or, leurs visages pourraient s'apparenter à celui de la figure centrale de la Porte du Soleil

par la présence de grands yeux exorbités et d'une bouche en position statique, mais celle de la Porte du Soleil se démarque par la présence d'éléments iconographiques abondants et complexes (par exemple : présence d'une auréole, d'un corps schématisé et géométrique et des deux sceptres).

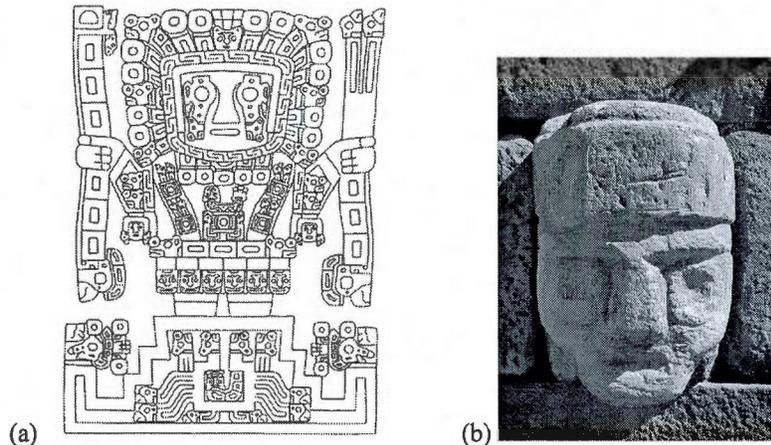


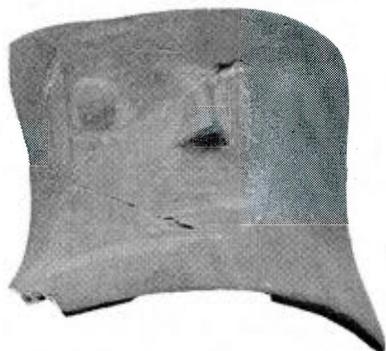
Fig.1.3. (a) Dessin de la figure anthropomorphe au centre de la Porte du Soleil. (Makowski 2001, Fig.9A, page 350).

(b) Exemple d'une des têtes-tenons qui ornent les murs du temple semi-souterrain.

Il convient donc de se demander si la disposition spatiale de ces figures ne serait pas en lien avec cette apparence de dichotomies plastiques. Si tel est le cas, cet état de fait viendrait appuyer les observations émises par Alconini-Mujica (Alconini-Mujica 1995) en ce qui concerne cette division symbolique entre les *keru* de Akapana et la disposition des figures anthropomorphes *in situ*.

Suivant cette conception fort répandue selon laquelle les figures anthropomorphes à Tiwanaku – tous *media* confondus – sont toutes géométriques et réduites à leur forme d'expression la plus simple, le fait visuel démontre au contraire qu'il y a dans le motif de la figure humaine plusieurs niveaux de représentation picturale, et ce, autant dans les céramiques que dans les sculptures. Tout d'abord, les figures schématisées auxquelles faisait référence Georges Kubler (voir Introduction) sont effectivement très présentes dans les céramiques et, à prime abord, leur signifiant échappe au spectateur. Nous en présentons quelques exemples à la page suivante :

Fig. 1.4. Exemples de motifs anthropomorphes dans les céramiques tiahuanaco. (MRT)



1



2



3



4

C'est à partir de motifs comme ceux illustrés plus haut, de même que celles gravées sur la Porte du Soleil, et plus précisément celle de sa figure centrale, que la théorie de la géométrisation de la figure humaine de « type tiahuanaco » a pris toute son ampleur. Il est effectivement vrai que dans chacun des cas présentés jusqu'à maintenant, le motif anthropomorphe est dépeint sous sa forme la plus simple, c'est-à-dire avec les détails anatomiques réduits à leur plus simple expression. On remarquera par ailleurs que le motif du visage aux caractéristiques

anthropomorphes est tout aussi présent dans les formes de céramique dédiées aux fonctions cérémonielles (3, illustrant un visage orné d'une auréole) que dans celles dédiées aux fonctions civiques/publiques (1-*fragment de vase*, visage effigie ornée d'une auréole, et 2-illustration squelettique humaine) et domestiques (4-illustration d'un visage humain schématisé). En d'autres termes, le phénomène de la schématisation du motif anthropomorphe est tout aussi remarquable dans le *keru* (3) que dans un vase à vocation domestique (4) ou encore dans une forme de type civique/publicque (2).

En revanche, une observation plus attentive du motif du visage humain à travers les arts tiahuanaco révèle quelques variations intéressantes. Il existe effectivement dans les représentations humaines plusieurs motifs qui n'affichent pas les caractéristiques décrites par Kubler, soit celles qui voudraient qu'elles soient strictement géométriques. Par exemple, en fig.1.5a-b), les représentations humaines sont plus « soignées », leur facture plastique se voulant à toutes fins pratiques à tendance *réaliste*⁶ :

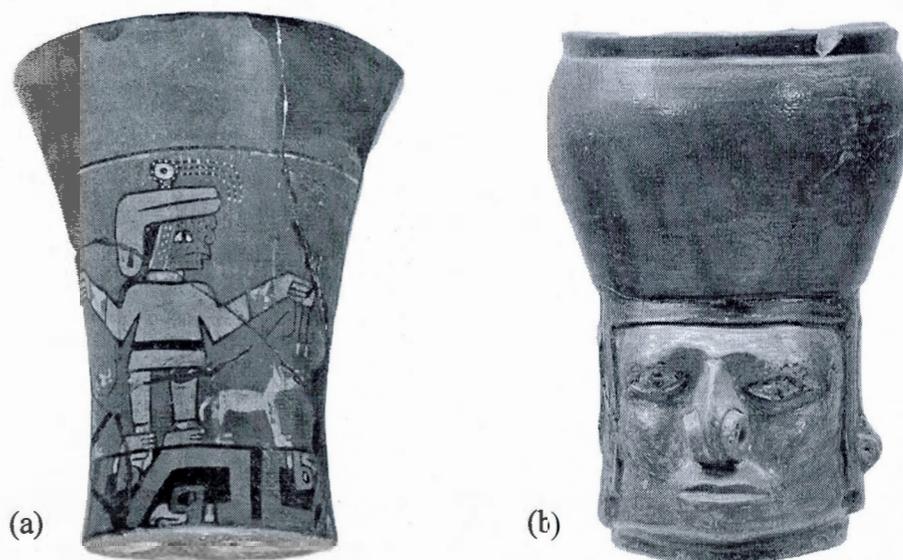


Fig.1.5. Céramiques avec figures à tendances réalistes (MRT).

⁶ Le terme *réaliste* se veut ici une caractéristique plastique d'un motif donné, en l'occurrence une figure anthropomorphe. Celle-ci est conçue de manière à être une représentation fiable au modèle qu'il tend à imiter.

Dans le premier cas (a), la figure anthropomorphe présentée en cloisonné sur le *keru* est presque de l'ordre du dessin tel que pratiqué dans l'art de la bande dessinée, tandis que le second *keru* (b) présente des caractéristiques on ne peut plus que réalistes qui révèlent d'ailleurs un mélange intéressant entre les modes sculptural et pictural. Les comparaisons faites entre les traits faciaux des figures (a) et (b) sont présentées en tableau 1.1 :

Tableau 1.1.

Comparaison des traits faciaux des représentations anthropomorphes en fig.1.5.

Attributs anatomiques	Figure a.	Figure b.
Forme des yeux	Schématisation. Utilisation du contour en cloisonné (art pictural). L'œil est suggéré en vue frontale dans un visage peint de profil. La pupille de l'œil est représentée par un point noir sur fond blanc.	Figuration. Forme des yeux suggérée par la morphologie de la céramique (art sculptural). La pupille est représentée par un cercle de couleur noire sur fond blanc.
Forme du visage	Schématisation. Visage peint de profil. Le front, le nez, la bouche et le menton sont représentés par deux lignes brisées, i.e. l'une formant le front et le nez (celui-ci suggéré par une ligne arrondie), l'autre suggérant les contours des lèvres et du menton.	Figuration. Anatomie du visage suggérée par la morphologie de la céramique en elle-même (art sculptural). Le front et le nez forment clairement une arcade sourcilière sous laquelle ont été sculptés les yeux. Suggestion des joues et des lèvres. Présence d'une oreille à droite.
Coiffe	Personnage vêtu par (a) un bandeau (immédiatement à gauche de l'œil), (b) une sorte chapeau et (c) un accessoire décoratif.	Personnage vêtu d'un chapeau qui couvre les côtés de la tête jusqu'au niveau du menton. Le chapeau est suggéré par la forme de la céramique elle-même.
Détails iconographiques	Accessoire décoratif représenté sur le chapeau. Arc et flèches dans la main droite.	Bijoux dans les narines du personnage. Bijoux dans le lobe de l'oreille du personnage.
Couleur	Visage peint selon une teinte unie de gris avec petits points de couleur noire dispersés de manière uniforme. Bandeau de couleur orange avec petits points de couleur blanche et chapeau de couleur beige unie.	Visage peint de couleur rouge foncée. Les yeux sont rehaussés d'une teinte de noir. Les bijoux sont de couleur orangée. Le chapeau d'une teinte de noir.

Un examen visuel plus rigoureux des différentes figures humaines représentées dans le corpus des céramiques, toutes relevant de la même période chronologique dite *classique* ou encore Tiahuanaco IV (374-724 apr. J.-C.), révèle des variantes claires dans le traitement des particularités faciales. En voici trois exemples :



Fig.1.6. Exemples de céramiques à partir desquelles peuvent être décelées des variantes dans la représentation plastique. (MRT [figures c et e], MNA [figure d]).

On remarquera ainsi qu'à travers un médium identique, celui des céramiques, les figures anthropomorphes peuvent présenter à toutes fins utiles des tendances plastiques qui peuvent être en parfaite dichotomie l'une de l'autre. Ainsi, la géométrisation du motif par le *keru* (e) s'oppose par son esthétique générale au *keru* (d) qui se conçoit selon une tendance plus réaliste faisant état des traits anatomiques de la figure humaine avec une fidélité plus accentuée, par cette suggestion de la barbe et du contour des yeux de même que par la morphologie du nez et de l'arcade sourcilière. De la même manière, la céramique (c) se distingue des *keru* (d) et (e) par l'opposition plastique de représentation du visage humain se voulant plus schématique et dépourvue de tout détail superflu. Ces constats sont présentés de manière plus détaillée sous forme de tableau :

Tableau 1.2.
 Comparaison des motifs anthropomorphes en fig.1.6.

Attributs anatomiques	Figure c.	Figure d.	Figure e.
Forme des yeux	Schématisation. Suggestion des yeux par deux cercles sculptés en bas-relief concaves. Absence complète de détails.	Figuration. La forme générale des yeux est suggérée par la morphologie de la céramique elle-même. Les pupilles sont représentées par deux cercles noirs sur fond de couleur blanche.	Géométrisation. Suggestion des yeux par deux cercles superposés, i.e. l'un de couleur blanche et l'autre de couleur noire et plus petit (suggérant la pupille).
Forme du visage	Schématisation. Contour du visage suggéré par la céramique elle-même. Forme du nez représentée par un haut-relief entre les yeux. Bouche représentée par un bas-relief.	Figuration. Forme du visage suggérée par la morphologie de la céramique elle-même. Présence d'une arcade sourcilière. Les yeux, nez et bouche sont suggérés par un haut-relief.	Géométrisation. Presque aucune suggestion de forme du visage mis à part le nez présenté en haut-relief. Les contours du visage sont suggérés par deux carrés superposés, l'un (de couleur orange plus rehaussée) de plus grande taille que l'autre (de couleur orange plus rabattue). Suggestion de la bouche par un rectangle horizontal en cloisonné de noir.
Coiffe	N.A.	Suggestion d'un chapeau ou bandeau.	Absence de coiffe au profit d'une auréole.
Accessoires (Bijoux etc.)	N.A.	N.A.	N.A.
Détails iconographiques	N.A.	Présence de barbe et de moustache suggérée par l'application de pigments de couleur noire superposés de points blancs (Suggestion de maturité?). Lignes diagonales (cinq : 2 oranges, 2 noires, 1 grise) de chaque côté du visage. Symboles d'autorité?	Auréole entourant le visage. Schématisation d'une plume d'oiseau au-dessus des yeux. Présence de cercles en dessous des yeux similaires à ceux retrouvés sur la figure centrale de la Porte du Soleil à Tiwanaku.

Les mêmes constats peuvent être observés à même les motifs anthropomorphes sur les sculptures et les monolithes retrouvés *in situ*. Effectivement, comme il a été vu précédemment, un grand nombre de motifs plus « complexes » se retrouvent en tant qu'ornementations architecturales. Par exemple, on notera ces motifs sculptés sur les monolithes de la Porte du Soleil et Bennett ainsi que sur certains restes des monolithes du complexe Puma Punku et d'autres monolithes *in situ* (voir Annexes VI à IX).

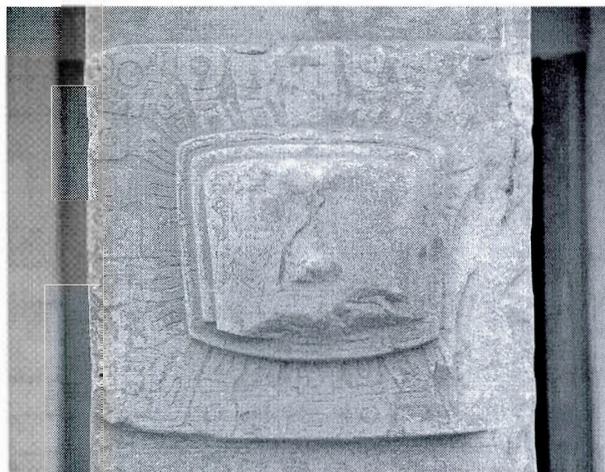


Fig. 1.7. Colonne avec figure anthropomorphe de type « complexe » similaire à la figure centrale de la Porte du Soleil. (MLT).

Si l'on considère ces motifs anthropomorphes selon leur stricte valeur en tant qu'image, produit visuel possédant une valeur sémantique à part entière, ils présentent eux aussi, lorsque comparés aux images produites dans les media céramiques, des dichotomies plastiques importantes, par exemple entre le motif de la figure centrale de la Porte du Soleil (Fig.1.3a) et le *keru* (d) où se manifeste une dissociation complète qui s'établit par leur mode de représentation picturale distincte. À prime abord, il pourrait donc être concevable que les motifs anthropomorphes prennent ainsi leurs valeurs plastiques en ce qu'elles se retrouvent dans un médium/support sculptural ou de mobilier. Or, il semble y avoir des similarités entre plusieurs images anthropomorphes dites complexes à

Tiwanaku qui outrepassent les limites des supports. À titre d'exemple, notons la similarité dans la représentation entre la figure anthropomorphe en fig.1.8a et la *figure aux deux bâtons en vue frontale* de la Porte du Soleil (Fig.1.8b).

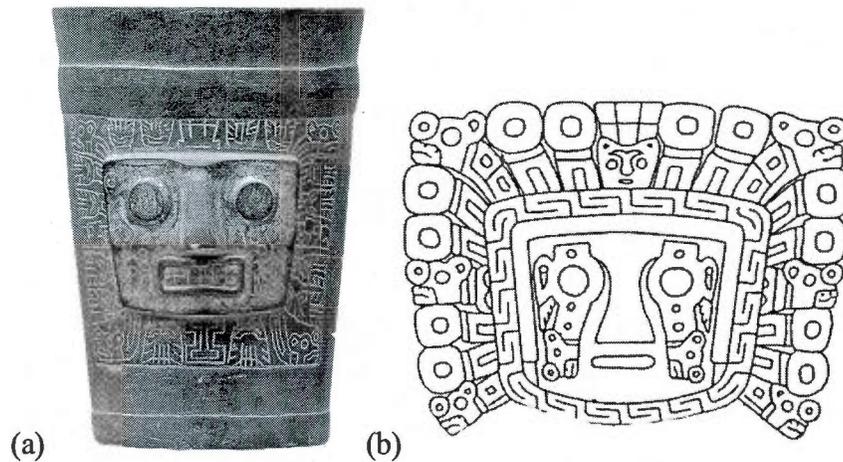


Fig.1.8. (a) Céramique avec motif anthropomorphe similaire à celui de la figure centrale de la Porte du Soleil (MRT).
 (b) Détail du visage de la *figure aux deux bâtons en vue frontale* de la Porte du Soleil (Makowski, détail de la fig. 9A, page 350).

Tableau 1.3.
 Comparaison des motifs anthropomorphes (a) et (b) en fig.1.8.

Attributs anatomiques et iconographiques	Motif (a)	Motif (b)
Forme des yeux	Géométrisation. Deux cercles font état des yeux. Forme exorbitée et concave. Absence de représentation des pupilles.	Géométrisation. Deux cercles en bas-relief font état des yeux. Forme exorbitée et convexe. Absence de représentation des pupilles.
Forme du visage	Figuration. Détails anatomiques suggérés (art sculptural). Nez et pommettes bien représentés. Bouche ouverte mais ne montrant que la dentition. Lèvres représentées en haut-relief.	Figuration. Détails anatomiques suggérés (art sculptural). Nez et pommettes bien représentés. Bouche fermée, aucune dentition visible. Lèvres représentées en bas-relief.
Composition de l'auréole (éléments principaux)	4 pumas (un dans chaque coin) 2 condors (deux à chaque extrémité centre) 1 représentation schématisée d'une plume (au-dessus du nez) 14 représentations de <i>A. Columbrina</i> ⁷	6 félins (pumas) 1 motif félin non-identifiable pour le moment (au-dessus du nez) 1 représentation schématisée d'une plume (superposée au motif félin précédent) 12 représentations probables d'étoiles ⁸
Détails iconographiques faciaux	Motifs ailés aux extrémités du visage à la hauteur des yeux. Têtes de félins en dessous des yeux précédés de deux cercles.	Motifs ailés aux extrémités du visage à la hauteur des yeux. Têtes de félins en dessous des yeux précédés de deux cercles.

Bien que toutes deux aient été conçues dans les cadre de média différents, l'une (a) de l'ordre du mobilier tiahuanaco, l'autre (b) de l'ordre de l'ornement architectural, il semble juste de croire que les deux établissent une corrélation directe par leurs sujets représentés, de même que par leur facture plastique. Dans ces cas-ci, il apparaît clairement que les artistes réfèrent à une même figure emblématique véhiculant sans doute la même charge sémantique.

⁷ Cet élément iconographique d'une plante nommée *Anadenanthera Columbrina* (mieux connue sous l'abréviation *A. Columbrina*, probablement utilisée à des fins hallucinogènes) a été récemment documenté par Knobloch (Knobloch 2000). Selon l'auteur, ce motif iconographique aurait connu une diffusion importante dans le territoire des Andes Centrales (soit le Nord du Chili, Tiwanaku, Huari et Pukara).

⁸ Tel que suggéré par Posnansky (Posnansky 1945).

De cette différence plastique on ne peut plus explicite dans le corpus des figures anthropomorphes tiahuanaco, il s'agira dans les chapitres suivants de comprendre les raisons qui ont pu motiver ces différences dans la représentation des motifs anthropomorphes. Plus important encore, il s'agira de répondre à ce questionnement initial, à savoir : comment expliquer les différences plastiques qui subsistent entre le motif de la figure centrale de la Porte du Soleil et les représentations dites à caractère réaliste qui sont omniprésentes dans le mobilier tiahuanaco.

Méthode d'analyse

Afin de mettre en lumière les différences qui se manifestent dans le corpus des figures anthropomorphes à Tiwanaku, nous proposons dans le chapitre suivant une méthode d'analyse qui approche chaque figure au moyen d'une grille de comparaison permettant une déconstruction/décomposition de ses composantes. Ceci permettra des analyses comparatives entre les attributs/caractéristiques plastiques de chaque figure. Nous espérons ainsi que cette méthode nous permettra de constituer une classification initiale des figures anthropomorphes. Nous suggérons par conséquent une grille d'analyse laquelle retient les critères suivants pour l'ensemble des figures anthropomorphes tiahuanaco :

1. Détails anatomiques

A. Attributs faciaux

A'. Forme des yeux

- Sculptés : nous entendons par une forme dite *sculptée* cet effort de figuration fait par l'artiste afin représenter les composantes anatomiques de l'œil de manière à imiter l'anatomie humaine le plus fidèlement possible par le bien de l'art sculptural. Nous entendons par ailleurs un motif aux propriétés

« figuratives », une représentation sous forme plastique du visage humain se rapprochant le plus fidèlement possible de l'anatomie humaine

- Exorbités
- Convexes
- Concaves

B'. *Présence de pupilles*

C'. *Arcade sourcilière tridimensionnelle* : Nous entendons par une présence d'arcade sourcilière ce souci qu'accorde l'artiste vers une certaine figuration du sujet représenté.

B. *Attributs corporels*

2. Postures

- A. *Position en vue frontale*
- B. *Position en vue latérale gauche*
- C. *Position en vue latérale droite*

3. Attitudes

- A. *Personnage en action, i.e. présence de mouvement dans l'image*
- B. *Personne sans apparence d'action en position statique*

4. Disposition des membres corporels

- A. *Bras disposés de manière parallèle au reste du corps*
- B. *Bras disposés de manière perpendiculaire au reste du corps*
- C. *Jambes parallèles*
- D. *Jambes écartées (Position en Λ)*

5. **Habillement (costume) ou éléments décoratifs du corps ou du vêtement**

A. *Ceintures*

B. *Auréoles*

C. *Coiffes*

D. *Bustiers*

E. *Jupes*

6. **Objets associés au personnage**

A. *Sceptres*

a'. Composition des sceptres

B. *Bâtons*

b'. Composition des bâtons.

7. **Disposition du sujet**

A. *Posé sur une pyramide/piédestal*

B. *Posé sur une ligne de sol continu*

CHAPITRE 2.

Inventaire et description des motifs anthropomorphes à Tiwanaku

Dans ce chapitre, nous présentons notre grille d'analyse telle que discutée au chapitre précédent. Dans le cadre de nos recherches à Tiwanaku, nous avons procédé à des analyses comparatives sur plus de deux cents figures anthropomorphes. Nous présenterons ici quelques exemples qui décrivent notre méthode.

Nous procéderons de manière systématique en soumettant chaque figure à notre grille d'analyse telle que nous l'avons prédéfinie. Il est à noter que cette étape de notre méthode se veut purement descriptive. Chaque motif/figure sera ainsi soumis aux critères que nous avons identifiés au chapitre précédent. Nous rappelons ici les principaux critères retenus :

- 1) Détails anatomiques
- 2) Postures
- 3) Attitudes
- 4) Disposition des membres corporels
- 5) Habillement (costume) ou éléments décoratifs du corps ou du vêtement
- 6) Objets associés au personnage
- 7) Disposition du sujet.

Nous procéderons enfin par *type* de médium selon l'ordre suivant : (2.1) mobilier tiahuanaco, (2.2) sculptures et (2.3) ornements architecturaux.

2.1. Mobilier tiahuanaco

Les céramiques que nous présentons dans cette section ont été sélectionnées dans les *Museo Regional Tiwanaku* (MRT) et *Museo Nacional de Arqueologia* (MNA).

Chacune est présentée avec la source de son emplacement, par les abréviations

MRT ou MNA.

Céramique n° 1

Vase avec figure anthropomorphe.
Période classique.
 MRT.

Détails anatomiques :	
a. Forme des yeux :	
Présence de <u>figuration</u> dans le traitement des yeux.	
Sculptés	OUI
Exorbités	NON
Convexes	NON
Concaves	NON
Présence de pupilles	OUI Peintes de couleur noire sur fond blanc.
Présence d'une arcade sourcilière tridimensionnelle	OUI

b. Attributs corporels	
Barbe	OUI Peinte de couleur noire avec petites taches de couleur blanche.
Moustache	OUI Peinte de couleur noire avec petites taches de couleur blanche.
Morphologie du nez	Présence de figuration dans le traitement du nez. Souci de représentation des narines.
Forme de la bouche	Fermée. Suggestion de lèvres sculptées.
Menton	Forte suggestion de menton et du cou.
<u>Habillement</u>	
Chapeau	Bien qu'il manque la partie supérieure, il existe néanmoins une suggestion de coiffe visible par le tracé de couleur noire au niveau du front.
Auréole	NON
<u>Éléments iconographiques</u>	
Zoomorphes	NON
Ornithomorphes	NON
Anthropomorphes	NON
Géométriques	OUI Présence de lignes diagonales (maquillage) de couleur (cinq de chaque côté).
<u>Accessoires</u>	NON

Observations : Attention particulière donnée par l'artiste dans le traitement figuratif des détails anatomiques (par exemple : présence de barbe et moustache qui constituent des signes individuels distinctifs). Par ailleurs, la superposition des taches blanches sur les surfaces de la barbe (suggérée par une surface peinte de couleur noire) et de la moustache pourrait suggérer un signe de maturité ou à tout le moins le signe d'une personne d'âge mûr.

Céramique n° 2

*Keru.
Période classique.
MRT.*

Détails anatomiques :	
a. Forme des yeux :	
Présence de <u>figuration</u> dans le traitement des yeux.	
Sculptés	OUI
Exorbités	NON
Convexes	NON
Concaves	NON
Présence de pupilles	OUI Peintes de couleur noire sur fond blanc.
Présence d'une arcade sourcilière tridimensionnelle	OUI

b. Attributs corporels	
Barbe	NON
Moustache	NON
Morphologie du nez	Présence de figuration dans le traitement du nez. Souci de représentation des narines.
Forme de la bouche	Fermée. Suggestion de lèvres sculptées et rehaussées de couleur noire.
Menton	Forte suggestion du menton et du cou.
<u>Habillement</u>	
Chapeau	OUI
Auréole	NON
<u>Éléments iconographiques</u>	
Zoomorphes	OUI Une forme serpentine de couleur blanche traverse le visage.
Ornithomorphes	NON
Anthropomorphes	NON
Géométriques	NON
<u>Accessoires</u>	NON

Observations : Attention particulière donnée par l'artiste dans le traitement figuratif des détails anatomiques. Contrairement à la céramique précédente, le sujet n'a pas de barbe apparente. L'absence de barbe et de moustache pourrait suggérer qu'il s'agit ici d'un personnage plus jeune que celui présenté en céramique no.1. Notons enfin que les éléments décoratifs du visage en céramique no.1 contribuaient à créer une symétrie du visage. Or, l'élément décoratif de forme serpentine peinte sur le visage du personnage en céramique no.2 crée ici une asymétrie du visage.

Céramique n° 3

*Keru.
Période classique.
MRT.*

Détails anatomiques :**a. Forme des yeux :**

Présence de figuration dans le traitement des yeux.

Sculptés	OUI
Exorbités	NON
Convexes	NON
Concaves	NON
Présence de pupilles	OUI Peintes de couleur noire sur fond blanc.
Présence d'une arcade sourcilière tridimensionnelle	OUI

b. Attributs corporels	
Barbe	OUI Peinte de couleur noire.
Moustache	OUI Peinte de couleur noire.
Morphologie du nez	Présence de figuration dans le traitement du nez. Souci de représentation des narines.
Forme de la bouche	Fermée. Suggestion de lèvres sculptées et rehaussées de couleur.
Menton	Forte suggestion du menton et du cou.
<u>Habillement</u>	
Chapeau	OUI Bien que la céramique soit incomplète, nous pouvons tout de même constater la présence d'une coiffe, dont la partie existante est visible à la gauche de l'œil par la bande noire peinte à la verticale. Nous pourrions d'ailleurs supposer que la surface noire superposée de motifs géométriques de couleur orange et rouge sur le côté du visage fait partie de la même coiffe du personnage.
Auréole	NON
<u>Éléments iconographiques</u>	
Zoomorphes	NON
Ornithomorphes	NON
Anthropomorphes	NON
Géométriques	OUI Présence de lignes blanches qui traversent les yeux de manière verticale.
<u>Accessoires</u>	Présence de bijoux dans les lobes des oreilles.

Observations : Attention particulière donnée par l'artiste dans le traitement figuratif des détails anatomiques. Plusieurs marques distinctives peintes sur le visage du sujet tels que barbe, moustache et éléments géométriques. Comme ce fut le cas pour la céramique no.1, les décorations peintes sur le visage du sujet contribuent à en accentuer la symétrie.

Céramique n° 4

*Keru.
Période classique.
MRT.*

Détails anatomiques :**a. Forme des yeux :**

Présence de figuration dans le traitement des yeux.

Sculptés	OUI
Exorbités	NON
Convexes	NON
Concaves	NON
Présence de pupilles	NON
Présence d'une arcade sourcilière tridimensionnelle	OUI

b. Attributs corporels	
Barbe	NON
Moustache	NON
Morphologie du nez	Présence de figuration dans le traitement du nez. Souci de représentation des narines.
Forme de la bouche	Fermée. Suggestion de lèvres sculptées.
Menton	Forte suggestion du menton et du cou.
<u>Habillement</u>	
Chapeau	OUI Apparence de motifs en escalier.
Auréole	NON
<u>Éléments iconographiques</u>	
Zoomorphes	NON
Ornithomorphes	NON
Anthropomorphes	NON
Géométriques	OUI Motifs fléchés gravés au niveau des joues du sujet. Ces motifs pointent vers les deux extrémités extérieures du visage.
<u>Accessoires</u>	OUI Bijoux dans les lobes des oreilles.

Observations : Attention particulière donnée par l'artiste dans le traitement figuratif des détails anatomiques. À noter ici les éléments iconographiques fléchés au niveau des joues du sujet. Ces éléments iconographiques pourraient suggérer une référence à l'espace sacré/symbolique tel que conçu chez les tiahuanaco.

Céramique n° 5

*Keru.
Période classique.
MRT.*

<u>Détails anatomiques :</u>	
a. Forme des yeux :	
Présence de <u>figuration</u> dans le traitement des yeux.	
Sculptés	OUI
Exorbités	NON
Convexes	NON
Concaves	NON
Présence de pupilles	OUI Peintes de couleur noire sur fond blanc.
Présence d'une arcade sourcilière tridimensionnelle	OUI

b. Attributs corporels	
Barbe	NON
Moustache	NON
Morphologie du nez	Présence de figuration dans le traitement du nez. Souci de représentation des narines.
Forme de la bouche	Fermée. Suggestion de lèvres sculptées.
Menton	Forte suggestion du menton et du cou.
<u>Habillement</u>	
Chapeau	OUI Coiffe couvrant les côtés de la tête mais laissant les oreilles découvertes.
Auréole	NON
<u>Éléments iconographiques</u>	
Zoomorphes	NON
Ornithomorphes	NON
Anthropomorphes	NON
Géométriques	NON
<u>Accessoires</u>	Présence de bijoux dans les narines et les lobes des oreilles.

Observations : Attention particulière donnée par l'artiste dans le traitement figuratif des détails anatomiques. À noter ici la présence d'accessoires, possiblement de bijoux, dans les narines du sujet.

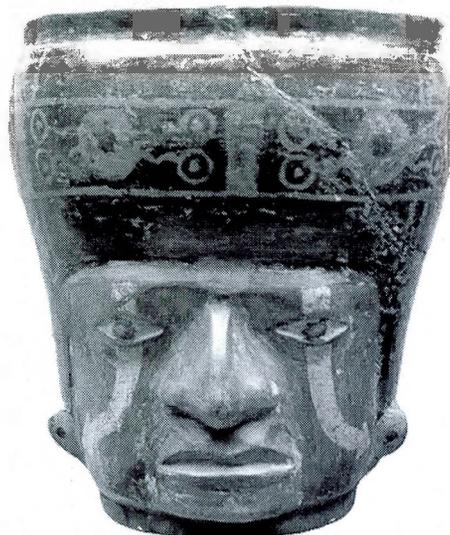
Céramique n° 6

*Keru.
Période classique.
MNA.*

Détails anatomiques :	
a. Forme des yeux :	
Présence de <u>figuration</u> dans le traitement des yeux.	
Sculptés	OUI
Exorbités	NON
Convexes	NON
Concaves	NON
Présence de pupilles	OUI Peintes de couleur noire sur fond blanc.
Présence d'une arcade sourcilière tridimensionnelle	OUI

b. Attributs corporels	
Barbe	NON
Moustache	NON
Morphologie du nez	Présence de figuration dans le traitement du nez. Souci de représentation des narines.
Forme de la bouche	Fermée. Suggestion de lèvres sculptées.
Menton	Forte suggestion du menton et du cou.
<u>Habillement</u>	
Chapeau	OUI Apparence de motifs en escalier.
Auréole	NON
<u>Éléments iconographiques</u>	
Zoomorphes	OUI Motifs peints au niveau de la coiffe. Possiblement zoomorphes.
Ornithomorphes	NON
Anthropomorphes	NON
Géométriques	OUI Motifs fléchés au niveau des joues pointant vers les deux extrémités du visage.
<u>Accessoires</u>	NON

Observations : Attention particulière donnée par l'artiste dans le traitement figuratif des détails anatomiques. Reprise des motifs fléchés au niveau des joues du sujet comme ce fut le cas en céramique n°.4. Aussi, présence de barbe et moustache comme marques distinctives, de même que présence de motifs iconographiques aux propriétés zoomorphes sur la coiffe qui distinguent le sujet des autres sujets présentés jusqu'à maintenant.

Céramique n° 7

*Keru.
Période classique.
MNA.*

Détails anatomiques :**a. Forme des yeux :**

Présence de figuration dans le traitement des yeux.

Sculptés	OUI
Exorbités	NON
Convexes	NON
Concaves	NON
Présence de pupilles	OUI Peintes de couleur noire sur fond blanc.
Présence d'une arcade sourcilière tridimensionnelle	OUI

b. Attributs corporels	
Barbe	OUI Peinte de couleur noire.
Moustache	OUI Peinte de couleur noire.
Morphologie du nez	Présence de figuration dans le traitement du nez. Souci de représentation des narines.
Forme de la bouche	Fermée. Suggestion de lèvres sculptées.
Menton	Forte suggestion du menton et du cou.
<u>Habillement</u>	
Chapeau	OUI Coiffe couvrant les côtés de la tête mais laissant les oreilles découvertes. Motifs géométriques peints sur la partie supérieure du chapeau.
Auréole	NON
<u>Éléments iconographiques</u>	
Zoomorphes	NON
Ornithomorphes	NON
Anthropomorphes	NON
Géométriques	OUI Motifs fléchés de couleur blanche pointant vers les deux extrémités du visage.
<u>Accessoires</u>	
	Présence de bijoux dans les lobes des oreilles.

Observations : Attention particulière donnée par l'artiste dans le traitement figuratif des détails anatomiques. Traitement particulier de la barbe et de la moustache qui sont peintes de façon plus maniérée. Il est par ailleurs intéressant de constater qu'il existe peut-être une recherche esthétique, voire un style particulier, dans le traitement des traits distinctifs. Aussi, la coiffe du sujet est ornée d'une bande peinte de motifs géométriques – contrairement à la coiffe de la céramique précédente qui était ornée de motifs iconographiques zoomorphes. Enfin, il faut noter la reprise des motifs fléchés sur les joues.

Céramique n° 8

Keru
Période classique
 MNA

Détails anatomiques :**a. Forme des yeux :**

Présence de figuration dans le traitement des yeux.

Sculptés	OUI
Exorbités	NON
Convexes	NON
Concaves	NON
Présence de pupilles	OUI Peinte de couleur noire sur fond blanc.
Présence d'une arcade sourcilière tridimensionnelle	OUI

b. Attributs corporels	
Barbe	OUI Peinte de couleur noire.
Moustache	OUI Peinte de couleur noire.
Morphologie du nez	Présence de figuration dans le traitement du nez. Souci de représentation des narines.
Forme de la bouche	Fermée. Suggestion de lèvres sculptées.
Menton	Forte suggestion du menton et du cou.
<u>Habillement</u>	
Chapeau	OUI Coiffe couvrant les côtés de la tête mais laissant les oreilles découvertes.
Auréole	NON
<u>Éléments iconographiques</u>	
Zoomorphes	NON
Ornithomorphes	NON
Anthropomorphes	NON
Géométriques	NON
<u>Accessoires</u>	
	Présence de bijoux dans les lobes des oreilles.

Observations : Attention particulière donnée par l'artiste dans le traitement figuratif des détails anatomiques. On peut observer ici une absence de motifs peints autant sur la coiffe que sur le visage du sujet. Deux éléments distinctifs seulement : (1) barbe et moustache maniérée et (2) présence de bijoux dans les lobes des oreilles.

Céramique n° 9

Période classique.
MRT.

Détails anatomiques :	
a. Forme des yeux :	
Présence de <u>figuration</u> dans le traitement des yeux.	
Sculptés	OUI
Exorbités	NON
Convexes	NON
Concaves	NON
Présence de pupilles	OUI Peintes de couleur noire sur fond blanc.
Présence d'une arcade sourcilière tridimensionnelle	OUI

b. Attributs corporels	
Barbe	NON
Moustache	OUI Peinte de couleur noire.
Morphologie du nez	Présence de figuration dans le traitement du nez. Souci de représentation des narines.
Forme de la bouche	Fermée. Suggestion de lèvres sculptées.
Menton	Forte suggestion du menton et du cou.
<u>Habillement</u>	
Chapeau	OUI Suggestion de cheveux par une surface peinte de couleur noire sur le côté gauche de la tête entre le chapeau et l'oreille.
Auréole	NON
<u>Éléments iconographiques</u>	
Zoomorphes	NON
Ornithomorphes	NON
Anthropomorphes	NON
Géométriques	NON
<u>Accessoires</u>	NON

Observations : Attention particulière donnée par l'artiste dans le traitement figuratif des détails anatomiques. Céramique on ne peut plus intéressante par le fait qu'elle soit unique en son genre. D'abord, elle est complètement dépourvue de signes distinctifs, tels que barbe, moustache, motifs iconographiques ou accessoires particuliers. En fait, le seul élément qui a le potentiel de contribuer à établir une certaine « identité » du sujet demeure dans l'analyse du chapeau qu'il porte. Or, la représentation de ce chapeau est tout à fait contraire à celle des autres coiffes décrites jusqu'à maintenant. Les autres céramiques portaient effectivement des coiffes plus rectangulaires. Ici, le sujet a un chapeau différent, notamment par la présence d'un large bord.

Céramique n° 10

Période classique.
MRT.

<u>Détails anatomiques :</u>	
a. Forme des yeux :	
Facture plastique suggérant une schématisation des traits anatomiques du visage.	
Sculptés	NON
Exorbités	OUI
Convexes	NON
Concaves	OUI
Présence de pupilles	NON
Présence d'une arcade sourcilière tridimensionnelle	OUI

b. Attributs corporels	
Barbe	NON
Moustache	NON
Morphologie du nez	Présence de figuration dans le traitement du nez. Souci de représentation des narines.
Forme de la bouche	Fermée. Schématisation de la bouche : suggestion par un creux horizontal.
Menton	Forte suggestion du menton.
<u>Habillement</u>	
Chapeau	NON
Auréole	NON
<u>Éléments iconographiques</u>	
Zoomorphes	NON
Ornithomorphes	NON
Anthropomorphes	NON
Géométriques	NON
<u>Accessoires</u>	
	NON

Observations : Absence du traitement figuratif des détails anatomiques au profit d'une schématisation des traits du visage à leur expression la plus simple. Absence complète d'accessoires décoratifs ou de traits distinctifs. Seul un visage anthropomorphe est ici suggéré.

Céramique n° 11

Fragment.
Période classique.
 MRT.

Détails anatomiques :	
a. Forme des yeux :	
Facture plastique suggérant une schématisation des traits anatomiques du visage.	
Sculptés	NON
Exorbités	OUI
Convexes	OUI
Concaves	NON
Présence de pupilles	OUI La pupille est ici suggérée par la superposition d'un cercle convexe de couleur noire sur un cercle de couleur blanche.
Présence d'une arcade sourcilière tridimensionnelle	NON

b. Attributs corporels	
Barbe	N.A.
Moustache	N.A.
Morphologie du nez	Présence de figuration dans le traitement du nez. Souci de représentation des narines.
Forme de la bouche	N.A.
Menton	N.A.
<u>Habillement</u>	
Chapeau	NON
Auréole	NON
<u>Éléments iconographiques</u>	
Zoomorphes	NON
Ornithomorphes	NON
Anthropomorphes	NON
Géométriques	OUI Une bande de couleur orangée avec motifs géométriques peints en noir cerne le visage du personnage.
<u>Accessoires</u>	NON

Observations : Absence du traitement figuratif des détails anatomiques au profit d'une schématisation des traits du visage à leur expression la plus simple. Bien que le fragment ne permette qu'une description partielle du sujet, nous pouvons constater l'absence d'accessoires ou encore de marques distinctives mis à part les motifs géométriques cernant le visage. Enfin, il faut noter l'opposition entre cette céramique et la céramique précédente dans le traitement des yeux, dans l'opposition convexes/concaves.

Céramique n° 12

Keru.
Période classique.
 MRT.

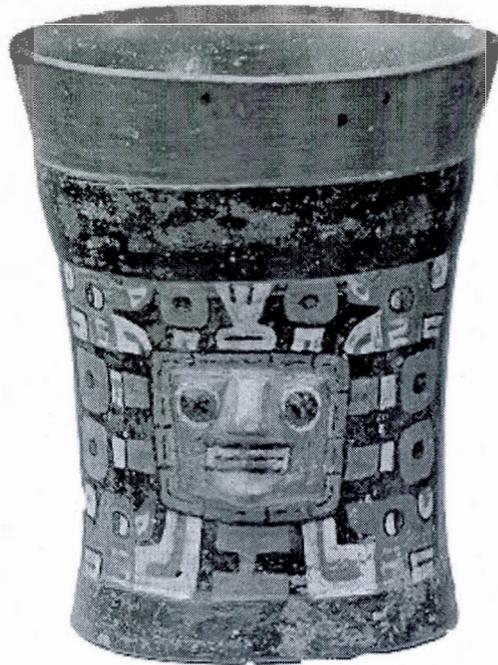
Détails anatomiques :**a. Forme des yeux :**

Facture plastique suggérant une schématisation des traits anatomiques du visage.

Sculptés	NON
Exorbités	OUI
Convexes	OUI
Concaves	NON
Présence de pupilles	NON
Présence d'une arcade sourcilière tridimensionnelle	OUI

b. Attributs corporels	
Barbe	NON
Moustache	NON
Morphologie du nez	Présence de figuration dans le traitement du nez. Souci de représentation des narines.
Forme de la bouche	Ouverte mais ne montrant que la dentition (fermée).
Menton	Suggestion du menton alors que le visage est en haut-relief par rapport au <i>Keru</i> .
<u>Habillement</u>	
Chapeau	NON
Auréole	OUI
<u>Éléments iconographiques</u>	
<i>*Présence d'une auréole</i>	
Zoomorphes	OUI - 4 motifs de félins aux quatre coins de l'auréole; - 2 motifs de félins en dessous des yeux du personnage.
Ornithomorphes	OUI - 2 motifs de condors (?) aux deux extrémités centre de l'auréole; - 2 motifs d'aile d'oiseau aux côtés extérieur des yeux du personnage.
Phytomorphes	- 14 motifs de <i>A. Columbrina</i> présentés dans l'auréole; - représentation schématisée d'une plume d'oiseau (haut-centre de l'auréole)
Anthropomorphes	NON
Géométriques	OUI - 2 cercles au-dessous de chaque œil du personnage; - forme en « I » au bas de l'auréole.
<u>Accessoires</u>	NON

Observations : Absence du traitement figuratif des détails anatomiques au profit d'une schématisation des traits du visage à leur expression la plus simple. Cette céramique se distingue de toutes les autres présentées jusqu'à maintenant par son attitude (expression faciale) de même que par ses attributs iconographiques. Cette céramique présente un visage plus « expressif » par sa bouche ouverte et montrant la dentition, expression que l'on pourrait éventuellement juger plus hostile par cette démonstration de la dentition. Aussi, contrairement aux céramiques n° 1 à n° 9, lesquelles étaient composées d'une coiffe (chapeaux), celle-ci présente seulement un visage (comme les céramiques n° 10 et 11) orné d'une auréole qui en fait le contour. À noter aussi le nombre plus élevé d'éléments iconographiques associés au sujet, ce qui contribue à en accentuer le niveau de complexité.

Céramique n° 13

*Keru.
Période classique.
MRT.*

<u>Détails anatomiques :</u>	
a. Forme des yeux :	
Facture plastique suggérant une schématisation des traits anatomiques du visage.	
Sculptés	NON
Exorbités	OUI
Convexes	OUI
Concaves	NON
Présence de pupilles	OUI La pupille est ici suggérée par la superposition d'un cercle convexe de couleur noire sur un cercle de couleur blanche.
Présence d'une arcade sourcilière tridimensionnelle	NON

b. Attributs corporels	
Barbe	NON
Moustache	NON
Morphologie du nez	Présence de figuration dans le traitement du nez. Souci de représentation des narines.
Forme de la bouche	Fermée. Les lèvres sont représentées par un carré horizontal de couleur blanche sur lequel ont été peintes des lignes noires.
Menton	Suggestion du menton par un haut-relief.
<u>Habillement</u>	
Chapeau	NON
Auréole	OUI
<u>Éléments iconographiques</u>	
<i>*Présence d'une auréole.</i>	
Zoomorphes	OUI - 4 motifs de félins aux quatre coins de l'auréole.
Ornithomorphes	NON
Phytomorphes	NON
Anthropomorphes	NON
Géométriques	OUI - 6 cercles de couleur orangée; sur chacun est peint un autre cercle de couleur noire et de format plus petit; - forme en « I »; - une bande de couleur grise avec motifs géométriques peints en noir cerne le visage du personnage.
<u>Accessoires</u>	
	NON

Observations : Absence du traitement figuratif des détails anatomiques au profit d'une schématisation des traits du visage à leur expression la plus simple. À noter ici la reprise de la composition iconographique telle que vue en céramique n° 12. Une distinction toutefois : la céramique n° 12 était entièrement sculptée et gravée alors que cette céramique est généralement peinte. Nous pouvons par ailleurs observer que les deux céramiques présentent, à première vue, les mêmes sujets ce qui pourrait laisser croire qu'elles sont toutes deux investies d'une charge sémantique similaire – à la différence toutefois que le sujet de la céramique n° 13 ne montre pas de dentition. De cette manière, cela nous permet d'établir l'hypothèse selon laquelle les différents sujets et motifs iconographiques tiahuanaco peuvent s'exprimer dans plusieurs media, soit peints ou encore sculptés. Il n'y a donc pas de spécificité des sujets représentés par rapport au médium choisi – du moins dans le mobilier tiahuanaco. À noter cependant que les motifs en céramique n° 12 apparaissent beaucoup plus soignés et complets qu'en céramique n° 13 qui semblent plus bâclés. Nous pourrions alors nous demander s'il y avait chez les Tiahuanaco une valeur hiérarchique accordée entre les objets rituels peints et sculptés ou si les Tiahuanaco n'étaient tout simplement pas de bien meilleurs sculpteurs que peintres.

Céramique n° 14

*Keru.
Période classique.
MRT.*

Détails anatomiques :**a. Forme des yeux :**

Facture plastique suggérant une schématisation des traits anatomiques du visage.

Sculptés	NON
Exorbités	OUI
Convexes	OUI
Concaves	NON
Présence de pupilles	OUI La pupille est suggérée par la superposition d'un cercle convexe de couleur noire sur un cercle de couleur blanche.
Présence d'une arcade sourcilière tridimensionnelle	NON

b. Attributs corporels	
Barbe	NON
Moustache	NON
Morphologie du nez	Présence de figuration dans le traitement du nez. Souci de représentation des narines.
Forme de la bouche	Fermée. Les lèvres sont représentées par un carré horizontal de couleur blanche sur lequel ont été peintes des lignes noires.
Menton	Suggestion du menton par un haut-relief.
<u>Habillement</u>	
Chapeau	NON
Auréole	OUI
<u>Éléments iconographiques</u>	
Zoomorphes	OUI - 4 motifs de félins aux quatre coins de l'auréole.
Ornithomorphes	NON
Phytomorphes	NON
Anthropomorphes	NON
Géométriques	OUI - 6 cercles de couleur orangée; sur chacun est peint un autre cercle de couleur noire et de format plus petit; - forme en « I »; - une bande de couleur grise avec motifs géométriques peints en noir cerne le visage du personnage.
<u>Accessoires</u>	NON

Observations : Absence du traitement figuratif des détails anatomiques au profit d'une schématisation des traits du visage à leur expression la plus simple. Reprise des caractéristiques décrites en céramique n° 13 à l'exception du traitement des couleurs : ici la céramique est bichrome (généralement de couleur noire et rouge) alors que la céramique précédente était polychrome.

Céramique n° 15

Vase avec figure anthropomorphe.
Période classique.
 MNA.

Détails anatomiques :	
a. Forme des yeux :	
Facture plastique suggérant une schématisation des traits anatomiques du visage.	
Sculptés	NON
Exorbités	OUI
Convexes	OUI
Concaves	NON
Présence de pupilles	OUI L'œil est suggéré par deux demi-cercles, l'un de couleur blanche, l'autre de couleur noire. Nous pouvons en déduire que la pupille est le demi-cercle de couleur noire.
Présence d'une arcade sourcilière tridimensionnelle	OUI

b. Attributs corporels	
Barbe	NON
Moustache	NON
Morphologie du nez	Présence de figuration dans le traitement du nez. Souci de représentation des narines.
Forme de la bouche	Bouche ouverte mais ne montrant que la dentition (fermée). Les lèvres sont rehaussées par une ligne de contour de couleur noire.
Menton	Suggestion du menton par un haut-relief.
<u>Habillement</u>	
Chapeau	NON
Auréole	OUI Malgré l'état de détérioration de la céramique il est tout de même possible d'observer les restes d'une bande contournant le visage du personnage. Cette bande est composée de lignes géométriques noires.
<u>Éléments iconographiques</u>	
Zoomorphes	NON
Ornithomorphes	OUI Symboles ailés aux extrémités extérieures des yeux.
Phytomorphes	NON
Anthropomorphes	NON
Géométriques	OUI - Résidus de lignes géométriques dans l'auréole; - présence de cercles de couleur blanche sous les yeux; - les contours des yeux sont cernés par une ligne de couleur noire.

Observations : Absence du traitement figuratif des détails anatomiques au profit d'une schématisation des traits du visage à leur expression la plus simple. On remarque une constance dans le *type* de visage anthropomorphe retrouvé en céramiques 11, 12, 13 et 14. Ceci nous permet d'avancer l'hypothèse que ce type précis de visage anthropomorphe peut se transposer au-delà des limites du médium. On retrouve effectivement ce type de visage, avec ou sans auréole, avec ou sans décorations/éléments iconographiques, et dans plus d'un type de céramique (par exemple : vase, *keru*).

Céramique n° 16

Vase.
Période classique.
 MRT.

Détails anatomiques :	
a. Forme des yeux :	
Facture plastique suggérant une schématisation des traits anatomiques du visage.	
Sculptés	NON
Exorbités	OUI
Convexes	OUI
Concaves	NON
Présence de pupilles	OUI La pupille est suggérée par la superposition d'un cercle convexe de couleur noire sur un cercle de couleur blanche.
Présence d'une arcade sourcilière tridimensionnelle	OUI

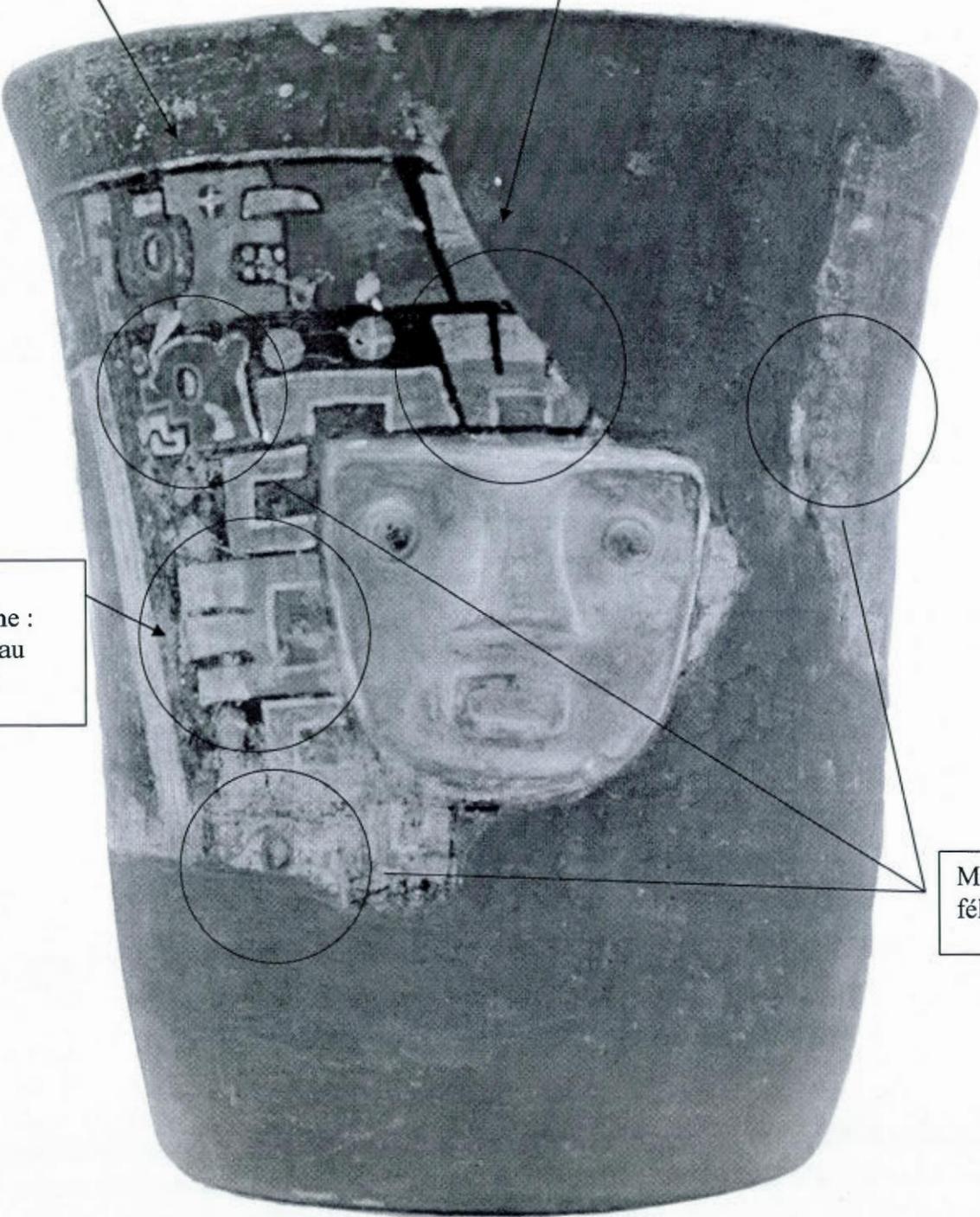
b. Attributs corporels	
Barbe	NON
Moustache	NON
Morphologie du nez	Présence de figuration dans le traitement du nez. Souci de représentation des narines.
Forme de la bouche	Bouche semble ouverte mais ne montre aucune dentition.
Menton	Suggestion du menton par un haut-relief.
<u>Habillement</u>	
Chapeau	NON
Auréole	OUI
<u>Éléments iconographiques</u>	
Zoomorphes	OUI Malgré l'état de détérioration de la céramique, on peut remarquer 3 figures de félins (voir détails à la page suivante).
Ornithomorphes	OUI 2 motifs de plumes d'oiseau schématisées (voir détails à la page suivante).
Phytomorphes	NON
Anthropomorphes	OUI Au-dessus de l'auréole on peut observer une bande horizontale qui (nous le supposons) suit le contour de la céramique sur laquelle figure un motif anthropomorphe (voir détails à la page suivante)
Géométriques	OUI Présence de cercles et de formes géométriques entre les éléments iconographiques.

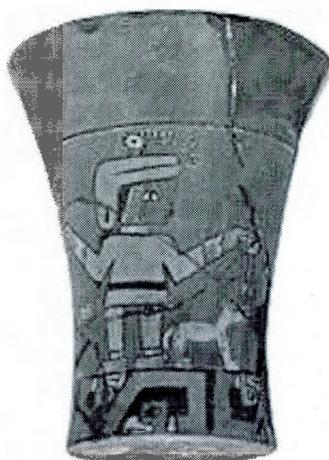
Motif anthropomorphe

Motif ornithomorphe :
plume d'oiseau
schématisées

Motif ornithomorphe :
plume d'oiseau
schématisées

Motifs de félins



Céramique n° 17

Keru.
Période classique.
 MRT.

Détails anatomiques :**a. Forme des yeux :**

Certaine recherche de figuration. Figure en cloisonnée – facture plastique similaire à celle tel pratiquée dans l’art de la bande dessinée.

L’œil est de profil alors que le corps est présenté de face.

Sculptés	NON
Exorbités	NON
Convexes	NON
Concaves	NON
Présence de pupilles	OUI La pupille est suggérée par la superposition d’un cercle convexe de couleur noire sur un cercle de couleur blanche.
Présence d’une arcade sourcilière tridimensionnelle	NON

b. Attributs corporels	
Barbe	NON
Moustache	NON
Morphologie du nez	Schématisation du nez par un simple arrondissement de la ligne de contour du visage.
Forme de la bouche	Bouche fermée et représentée par une simple ligne de couleur noire.
Menton	Suggestion du menton par un haut-relief.
<u>Habillement</u>	
Le personnage est vêtu d'un accoutrement sobre : un morceau qui semble couvrir son torse mais sans manches. Une bande de couleur orangée couvre chacun des poignets. Les jambes étant de la même couleur que les avant-bras, on peut supposer que le personnage a les jambes nues. Une bande de couleur orangée couvre chacune des chevilles. Le personnage est pieds nus.	
Chapeau	OUI Le personnage est coiffé d'une sorte de chapeau, de même que de ce qui semble être un bandeau lui couvrant les oreilles.
Auréole	NON
Ceinture	OUI Représentée par une bande de couleur noire à la hauteur du « bassin » du personnage
<u>Éléments iconographiques</u>	
Zoomorphes	OUI Il semble y avoir un animal, possiblement un chien, à la droite du personnage.
Ornithomorphes	OUI En bande inférieure du <i>Keru</i> on peut remarquer une suite de têtes d'oiseaux (possiblement des condors) par paires, l'une inversée, l'autre droite.
Phytomorphes	NON
Anthropomorphes	OUI Le personnage en bande intermédiaire.

<u>Objets associés au personnage</u>	
Sceptre	NON
Bâtons	OUI Posé dans la main gauche le personnage semble tenir un bâton, possiblement un objet de chasse.
Instruments de chasse	OUI Arc, flèches et bâton.
<u>Disposition du sujet</u>	
Posé sur une pyramide	NON
Posé sur une ligne de sol continue	OUI
<u>Postures</u>	
Vue frontale	OUI
Vue latérale gauche	NON
Vue latérale droite	OUI Bien que le corps soit en vue frontale, la direction des pieds et de la tête suggère une direction latérale droite.
<u>Attitudes</u>	
Personnage en action	OUI La direction des pieds, de même que la direction des regards proposés par la figure du chien et la tête du personnage suggèrent une forme d'action, ou à tout le moins du <i>non statique</i> .
Personnage sans apparence d'action	NON
<u>Disposition des membres corporels</u>	
Bras disposés de manière parallèle au reste du corps	NON
Bras disposés de manière perpendiculaire au reste du corps	OUI
Jambes parallèles	OUI
Jambes écartées (Position en Λ)	NON

Observations : On remarque ici que, pour la première fois, on peut observer sur une céramique un personnage complet. Effectivement, les céramiques ne présentaient jusqu'à maintenant qu'un visage. Notons par ailleurs l'effet de proximité que cela pouvait créer entre les visages (peints ou sculptés) et l'*œil regardant* (par exemple par le fait que les visages étaient présentés en vue frontale et les regards dirigés vers le regardant, c'est-à-dire vers l'*œil regardant*). Or, la céramique no.16 présente un personnage plus éloigné de l'*œil regardant* par la suggestion de son positionnement dans l'espace de l'image. Aussi, la tête du sujet est présentée de profil plutôt qu'en vue frontale ce qui accentue une fois de plus la distanciation regardé/regardant. Enfin, ces éléments semblent indiquer au regardant qu'il y a dans cette image une baisse de l'importance de l'identité même du sujet au profit du signifiant global.

Céramique n° 18

Keru.
Période classique.
 MRT.

Détails anatomiques :**a. Forme des yeux :**

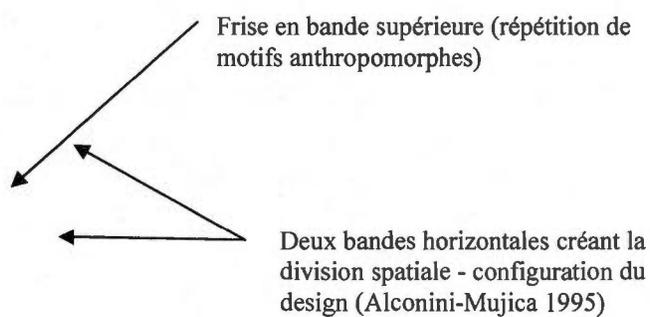
Facture plastique suggérant une schématisation des traits anatomiques du visage.
 Les yeux sont en vue frontale alors que le reste de la tête est en vue profilée.

Sculptés	NON
Exorbités	NON
Convexes	NON
Concaves	NON
Présence de pupilles	OUI La pupille est suggérée par un cercle de couleur noire sur un fond de couleur blanche.
Présence d'une arcade sourcilière tridimensionnelle	NON

b. Attributs corporels	
Barbe	NON
Moustache	NON
Morphologie du nez	Schématisation du nez par un simple arrondissement de la ligne de contour du visage.
Forme de la bouche	Bouche fermée et représentée par une simple ligne de couleur noire.
Menton	Suggestion du menton par un haut-relief.
<u>Habillement</u>	
Chapeau	OUI
Auréole	NON
<u>Éléments iconographiques</u>	
Zoomorphes	OUI - La bande supérieure du <i>Keru</i> présente une figure zoomorphe. Alors que le reste de la bande suggère le corps d'un serpent, il n'est pas encore clair à cette étape s'il s'agit de la tête d'un serpent ou encore d'une figure de félin avec un corps de serpent. - Sur la bande inférieure on peut observer ce qui semble être une série de têtes squelettiques. La forme du crâne, la grandeur de la bouche, de même que la forme du nez suggèrent une figure zoomorphe.
Ornithomorphes	NON
Phytomorphes	NON
Anthropomorphes	OUI Les figures au niveau intermédiaire du <i>Keru</i> .
Géométriques	OUI Les trois bandes sont composées de motifs géométriques.

Observations : Cette céramique offre une *configuration du design* telle que décrite par Alconini-Mujica (voir Chapitre 1). Les éléments iconographiques sont effectivement conçus suivant cette dite relation bilatérale, soit en lien avec deux bandes horizontales peintes créant la division spatiale. Notons que les motifs anthropomorphes sont ici représentés de profil entre les deux bandes horizontales. Il faut noter par ailleurs que la

reprise de la représentation profilée des visages procure une fois de plus une distanciation entre le sujet peint et son regardant. Aussi, la multiplication/répétition d'un même *type* de visage formant presque une frise de motifs anthropomorphes tout autour de la céramique diminue la mise en valeur d'une identité unique au profit du simple thème de la figure anthropomorphe comme ce fut le cas dans la céramique précédente. Nous présentons ci-dessous les principaux éléments discutés :



2.1.1. Constats généraux – Mobilier tiahuanaco

L'application de notre grille d'analyse sur le mobilier tiahuanaco nous permet ici de relever trois constats généraux ou à tout le moins certaines récurrences qui servent à mettre en valeur quelques caractéristiques générales de ce type de médium.

a) Nous constatons d'abord que se distinguent ici deux types de modes de représentation picturale aux propriétés anthropomorphes, soit les modes que nous nommons figuratifs et schématiques. Nous avons effectivement distingués dans notre grille d'analyse des céramiques à caractères figuratifs, soit les céramiques n° 1 à n° 9 (la céramique n° 16 possédait également des propriétés figuratives) qui présentaient des motifs cherchant à imiter les détails anatomiques du visage humain par des degrés variables. D'autres à caractères schématiques, soit les céramiques n° 10 à n° 15 et n° 17, semblaient quant à elles chercher à limiter la représentation trop fidèle des détails anatomiques au profit de l'illustration des figures humaines selon leur expression la plus simple.

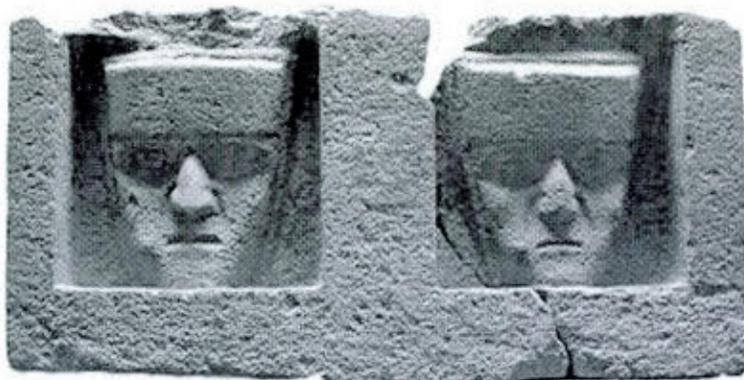
b) Outre les caractéristiques plastiques en a), nous constatons par ailleurs une distinction entre les céramiques proposant des sujets uniques (c'est-à-dire des visages aux caractéristiques humaines) et des céramiques proposant plus d'un sujet anthropomorphe (représentations de personnages profilés et plus éloignés dans l'espace suggéré). Tel que nous l'avons mentionné plus haut, cette pratique accroît la possibilité de messages sémantiques différents : les sujets/visages anthropomorphes représentés pourraient suggérer une référence à une identité spécifique ou un individu en particulier. Les sujets multipliés, profilés et éloignés du regardant pourraient transmettre une charge sémantique différente et non portée vers une identité spécifique mais bien vers une identité ou encore un message sémantique d'ordre plus général.

c) Enfin, nous notons ici une diversité dans le nombre d'éléments iconographiques qui peuvent être associés aux sujets. À noter, par exemple, la variabilité dans le nombre de composantes iconographiques qui varient sur les sujets représentés entre les céramiques n° 1 à n° 9. Certaines sont en effet composées de plusieurs motifs iconographiques

(zoomorphes, géométriques comme la céramique n° 6) alors que d'autres ne comportent aucun élément iconographique représenté (céramique n° 9). De la même manière, certaines comprennent des auréoles composées d'un amalgame important de motifs iconographiques (céramique n° 12) alors que d'autres ont été investies d'auréoles composées d'un plus petit nombre d'éléments iconographiques et aussi de facture plastique plus « simplifiée » (céramique n° 14).

2.2. Sculptures

Les sculptures que nous présentons dans cette section ont été sélectionnées dans les *Museo Litico Tiwanaku* (MLT) et *Museo Nacional de Arqueologia* (MNA), de même que *in situ*. Chacune est présentée avec la source de son emplacement, soit par les abréviations MLT ou MNA, ou encore, *in situ*.

Sculpture n° 1

Sculpture.
Période classique.
 MNA.

<u>Détails anatomiques :</u>	
a. Forme des yeux :	
Facture plastique suggérant une schématisation des traits anatomiques du visage à leur expression la plus simple.	
Sculptés	NON
Exorbités	NON
Convexes	NON
Concaves	NON
Présence de pupilles	NON
Présence d'une arcade sourcilière tridimensionnelle	OUI

b. Attributs corporels	
Barbe	NON
Moustache	NON
Morphologie du nez	Figuration dans la manière de représenter le nez. Tentative de reproduction fidèle des narines.
Forme de la bouche	Bouche fermée. La sculpture suggère que les personnages ont une substance quelconque dans leur bouche – ceci s’observe par une légère bosse au niveau de la joue gauche.
Menton	Faible suggestion du menton par un haut-relief.
<u>Habillement</u>	
Chapeau	OUI
Auréole	NON
<u>Éléments iconographiques</u>	
Zoomorphes	NON
Ornithomorphes	NON
Phytomorphes	NON
Anthropomorphes	NON
Géométriques	NON

Observations : Représentation des visages humains dans leur expression la plus simple, c'est-à-dire présence de standardisation dans le traitement plastique. Seuls les traits principaux sont représentés : arcade sourcilière, bouche, narines, yeux (sans présence apparente de pupilles). La joue gauche de chacun des sujets est gonflée, suggérant une action de mastication.

Sculpture n° 2

Tête monumentale
(Fragment de sculpture)
Période classique.
MLT.

Détails anatomiques :**a. Forme des yeux :**

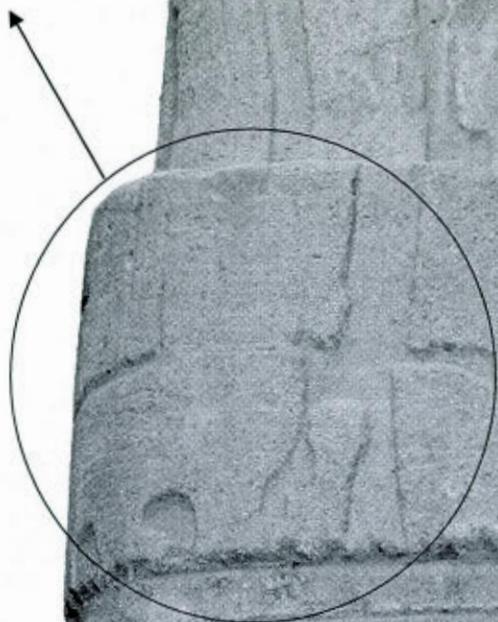
Facture plastique suggérant une schématisation des traits anatomiques du visage à leur expression la plus simple.

Sculptés	NON
Exorbités	OUI
Convexes	OUI
Concaves	NON
Présence de pupilles	OUI On peut observer une légère dépression créée à l'intérieur de chaque œil.
Présence d'une arcade sourcilière tridimensionnelle	OUI

b. Attributs corporels	
Barbe	NON
Moustache	NON
Morphologie du nez	Malgré l'état de détérioration du nez, il est possible d'y voir une schématisation des traits principaux
Forme de la bouche	Bouche ouverte mais ne montrant que la dentition (fermée).
Menton	Faible suggestion du menton par un haut-relief.
<u>Habillement</u>	
Chapeau	OUI
Auréole	NON
<u>Éléments iconographiques</u>	
Zoomorphes	OUI Des éléments iconographiques peuvent être observés sur le chapeau du personnage. Toutefois, l'état de détérioration ne permet pas d'effectuer une identification pertinente – il est cependant possible de croire par la morphologie de chacun des éléments qu'il s'agirait d'éléments aux corps zoomorphiques avec figure anthropomorphe (voir détails en page suivante). Des motifs zoomorphes peuvent aussi être observés sous la bouche du personnage.
Ornithomorphes	OUI Présence de symboles schématisés d'ailes d'oiseaux aux extrémités des yeux.
Phytomorphes	NON
Anthropomorphes	NON
Géométriques	OUI En dessous des yeux

Observations : Le sujet en sculpture no.2 présente un visage similaire à ceux présentés en sculpture no.1 à l'exception du fait qu'il est investi de caractéristiques plastiques et d'éléments iconographiques plus nombreux et complexes. Effectivement, le visage du sujet en sculpture no.2 comporte des yeux exorbités, des éléments iconographiques au niveau des joues et de la coiffe, de même qu'une bouche ouverte montrant la dentition. Même si le sujet en sculpture no.2 s'apparente à ceux présentés en sculpture no.1 par la forme/morphologie du visage et la présence de la coiffe, le sujet présenté ici est vraisemblablement investi d'une charge sémantique différente appuyée par la présence d'éléments iconographiques multiples (voir détails à la page suivante).

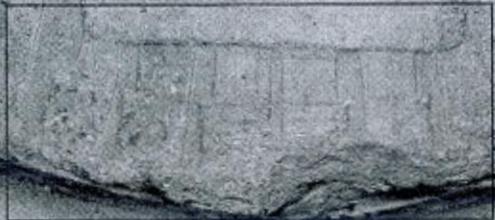
Motif avec corps
zoomorphe et tête
anthropomorphe



Motifs
géométriques



Motifs
zoomorphes



Sculpture n° 3

Monolithe Ponce
 (Détail de la tête du monolithe)
Période classique
In situ

<u>Détails anatomiques :</u>	
a. Forme des yeux :	
Sculptés	NON
Exorbités	OUI
Convexes	OUI
Concaves	NON
Présence de pupilles	OUI On peut observer une légère dépression créée à l'intérieur de chaque œil.
Présence d'une arcade sourcilière tridimensionnelle	OUI

b. Attributs corporels	
Barbe	NON
Moustache	NON
Morphologie du nez	Schématisation des traits principaux
Forme de la bouche	Bouche fermée. Les lèvres sont représentées par des lignes creuses.
Menton	Suggestion du menton – dépression à partir du menton vers le cou.
<u>Habillement</u>	
Chapeau	OUI Le personnage est coiffé d'une sorte de chapeau recouvert d'éléments iconographiques sculptés.
Auréole	NON
Ceinture	OUI À la hauteur du « bassin » du personnage et recouvert d'éléments iconographiques sculptés.
<u>Éléments iconographiques</u>	
Zoomorphes	Note : La quantité importante d'éléments iconographiques gravés sur le personnage appelle à procéder à un inventaire systématique (voir détails aux pages 86 et suivantes).
Ornithomorphes	
Phytomorphes	
Anthropomorphes	
Géométriques	
<u>Objets associés au personnage</u>	
Sceptre	NON
Bâtons	NON
Instruments de chasse	NON

Disposition du sujet

Le sujet est juché sur un piédestal sans apparence d'éléments iconographiques ou de forme générale spécifique. Le piédestal semble plutôt jouer un rôle de *support technique*.

Posé sur une pyramide	NON
Posé sur une ligne de sol continue	NON
<u>Postures</u>	
Vue frontale	OUI
Vue latérale gauche	NON
Vue latérale droite	NON
<u>Attitudes</u>	
Personnage en action	NON
Personnage sans apparence d'action	OUI
<u>Disposition des membres corporels</u>	
Bras disposés de manière parallèle au reste du corps	OUI Les bras sont regroupés au niveau du ventre. Chaque main tient un objet.
Bras disposés de manière perpendiculaire au reste du corps	NON
Jambes parallèles	OUI
Jambes écartées (Position en Λ)	NON

Inventaire des éléments iconographiques du monolithe Ponce

Ci-dessous, nous procédons à un inventaire systématique des éléments iconographiques du monolithe Ponce. Afin d'alléger la lecture des données, nous utiliserons comme référence un dessin de l'ensemble du monolithe (Fig.2.1) que nous avons décomposé en onze zones indépendantes nommées A, A', B, C, D, E, E', F, F', G, G', H, I, J et K :

- A. Frise de la coiffe du sujet – partie gauche
 - A'. Frise de la coiffe du sujet – partie droite
- B. Visage du sujet
- C. Chevelure du sujet
- D. Oreilles du sujet
- E. Objet posé dans la main gauche du sujet
 - E'. Objet posé dans la main droite du sujet
- F. Bras gauche du sujet
 - F'. Bras droit du sujet
- G. Figures anthropomorphes situées au-dessus du bras gauche
 - G'. Figures anthropomorphes situées au-dessus du bras droit.
- H. Zone composée d'une *figure frontale aux deux bâtons* avec 14 figures avoisinantes.
- I. Figures anthropomorphes situées sous le bras gauche
 - I'. Figures anthropomorphes situées sous le bras droit
- J. Frise de la ceinture
- K. Zone situé sous l'ensemble « J ».

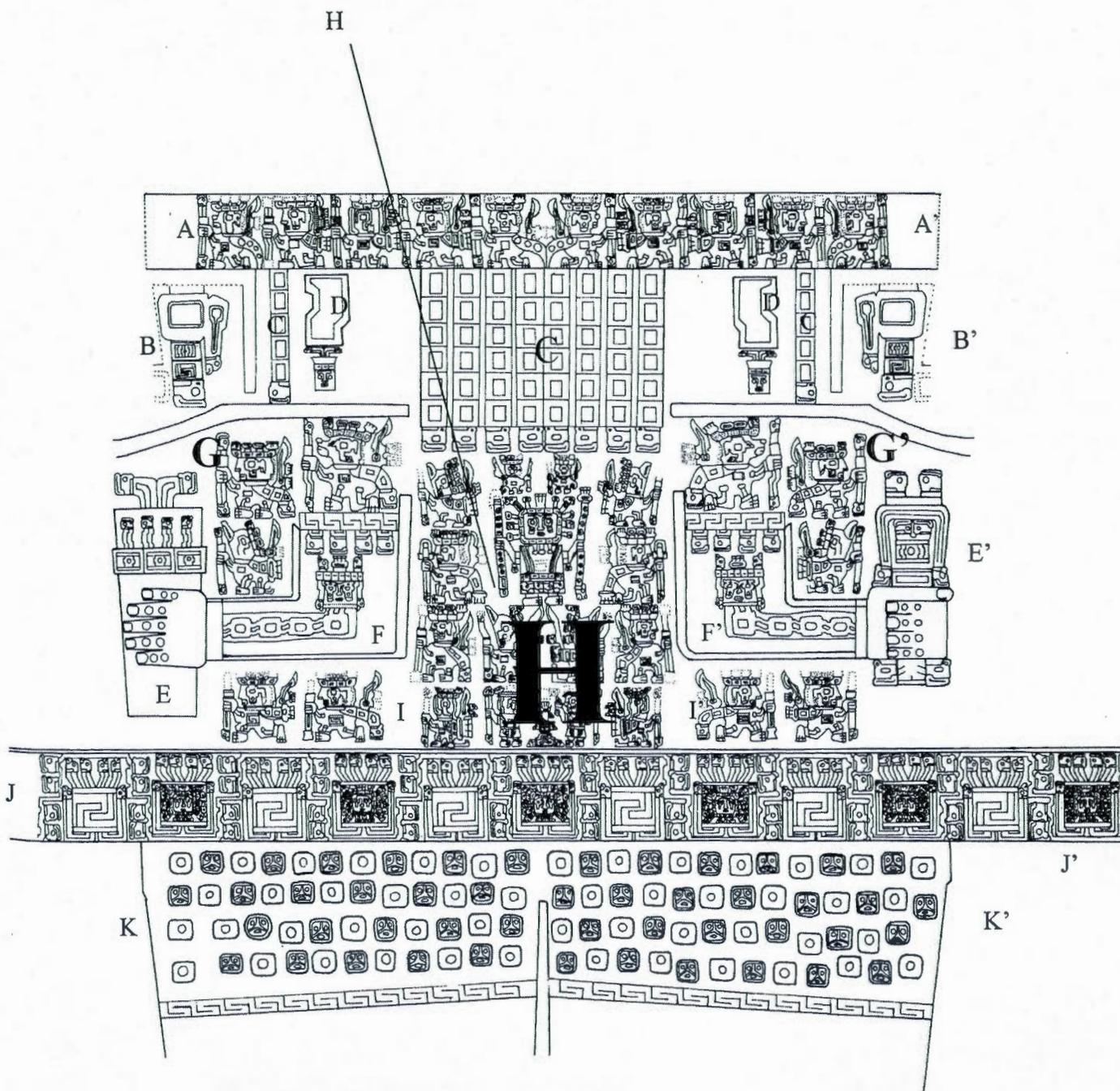
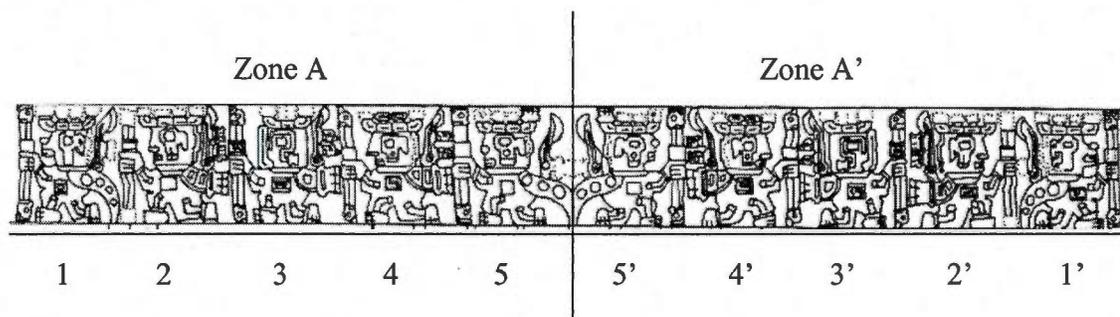


Fig.2.1. Dessin du monolithe Ponce (Makowski 2001, fig.7, p.345)

Zones A et A' : Frise de la coiffe du sujet



Frise symétrique composée de dix personnages : cinq regardant vers la gauche (Zone A, figures 1, 2, 3, 4 et 5) et cinq autres regardant vers la droite (Zone A', figures 1', 2', 3', 4' et 5'). Si l'on considère d'abord la zone A, celle-ci est a priori composée de personnages aux caractéristiques similaires. Ils sont effectivement tous en position apparente d'agenouillement – une jambe agenouillée au sol et l'autre fléchie. Aussi, ils tiennent tous dans leur main droite⁹ un sceptre/bâton. Une observation attentive des personnages en zone A révèle néanmoins une nuance : il y a ici deux types de figures, soit : zoomorphes (Figures 1, 3 et 5) et anthropomorphes (2 et 4) – les figures zoomorphes se justifiant par la forme du nez en cercle (figures 1 et 5) et par la forme de la bouche de taille supérieure (fig. 3). Des nuances peuvent être aussi observées dans la composition des sceptres : ceux de figures 1 et 5, sont composés de motifs de félins alors que ceux des figures 3 et 4 sont composés de motifs ornithomorphes, possiblement des condors¹⁰. Enfin, il est à noter que la figure 3 est coiffée d'une sorte de chapeau qui ne comporte que trois rectangles horizontaux alors que les figures 1, 2, 4 et 5 en ont quatre.

Afin de mettre en évidence la présence de symétrie entre les zones A et A', nous présentons ci-dessous un tableau comparatif entre chaque figure des deux zones :

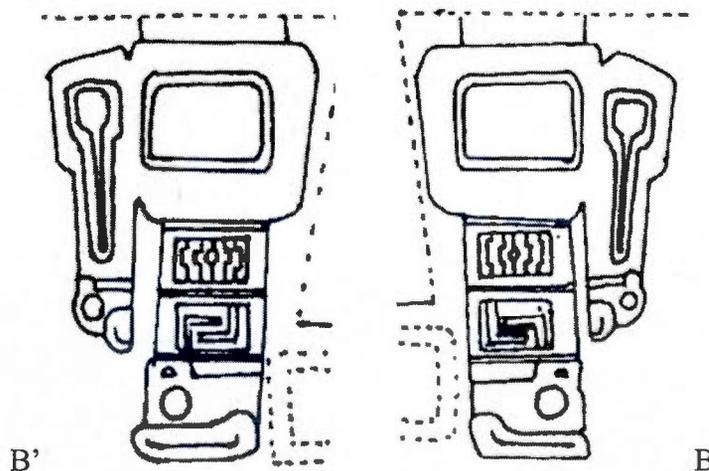
⁹ Il est possible d'affirmer qu'il s'agit ici de leur main droite alors que les doigts de la main (3 doigts plus le pouce dans chacun des cas) sont refermés vers le spectateur.

¹⁰ L'état de détérioration du monolithe ne permet pas d'identifier la composition des sceptres des figures 2 et 2'.

Tableau 2.1.

Comparaison des figures en zones A et A'.

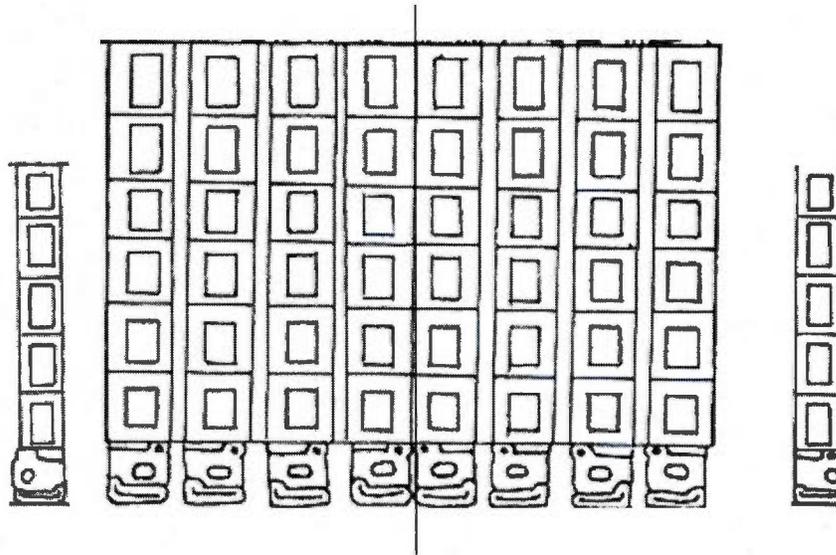
Figures	1	1'	2	2'	3	3'	4	4'	5	5'
Position agenouillée	OUI	OUI	OUI	OUI	OUI	OUI	OUI	OUI	OUI	OUI
Figure zoomorphe	X	X			X	X			X	X
Figure anthropomorphe			X	X			X	X		
Sceptre composé de motifs félins	X	X	n.a.	n.a.					X	X
Sceptre composé de motifs ornithomorphes			n.a.	n.a.	X	X	X	X		
Coiffe composée de quatre rectangles	X	X	X	X			X	X	X	X
Coiffe composée de trois rectangles					X	X				

Zone B : Visage du sujet

Symétrie parfaite du visage. Sous chaque œil se succèdent deux motifs géométriques et un motif zoomorphe, possiblement une représentation de puma. Aux deux

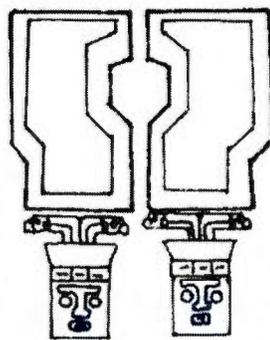
extrémités des yeux est représenté un motif aux caractéristiques ornithomorphes, possiblement celui d'un condor.

Zone C : Chevelure du sujet



Tout comme ce fut le cas pour les zones A et A', la chevelure du sujet présente une composition symétrique, soit 5 + 5 figures zoomorphiques, possiblement de félins si l'on se fie à la forme des oreilles.

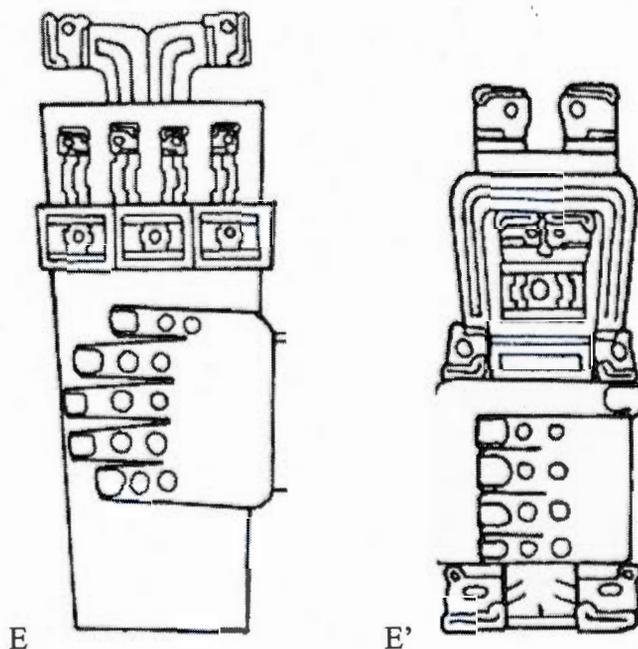
Zone D : Oreilles du sujet



Il n'est pas clair si ces deux éléments font partie de la coiffe du sujet ou s'ils constituent des bandes décoratives indépendantes. Néanmoins, si l'on juge par leur position dans la sculpture, ces deux éléments recouvrent vraisemblablement les

oreilles du sujet. Les deux bandes étant symétriques, elles sont composées chacune à leur base d'une figure aux caractéristiques anthropomorphes superposée de deux figures aux caractéristiques ornithomorphes, l'une se dirigeant vers la gauche et l'autre vers la droite.

Zones E et E' : Objets posés dans les mains du sujet



Zone E.

La main du sujet semble tenir un vase, vraisemblablement un *Keru* lequel est orné d'une frise contenant trois motifs géométriques (rectangles horizontaux). Au-dessus de cette frise, quatre motifs aux propriétés zoomorphes y sont représentés. Au-dessus du *Keru* sont représentés deux motifs zoomorphes, lesquels semblent jaillir l'un vers la gauche, l'autre vers la droite.

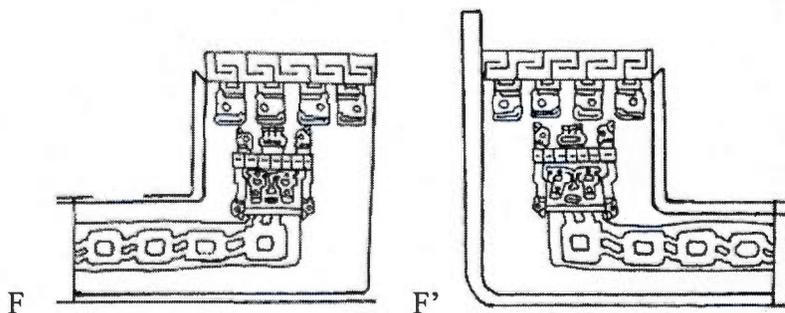
Zone E'.

Objet non identifié. Si l'on juge de la position des doigts par rapport à ceux en Zone E, la main semble ici englober l'entièreté de l'objet – hypothèse accentuée par la

présence du pouce de la main qui se trouve sur l'objet en question. Nous pouvons de ce fait supposer qu'il s'agit ici probablement d'une sorte de bâton sur lequel figurent des éléments décoratifs. Si l'on procède à une lecture des éléments iconographiques de bas en haut, nous retrouvons les éléments suivants :

- 2 représentations aux propriétés zoomorphes posées sur un piédestal
- 2 représentations aux propriétés zoomorphes de chaque côté de la main. Celles-ci sont reliées par une série de trois lignes.
- 2 représentations aux propriétés zoomorphes unifiées par leur base, lesquelles sont posées sur un motif géométrique (rectangle horizontal dans lequel figurent des lignes verticales).
- Sous la main : deux figures aux propriétés zoomorphes.

Zones F et F' : Les bras du sujet



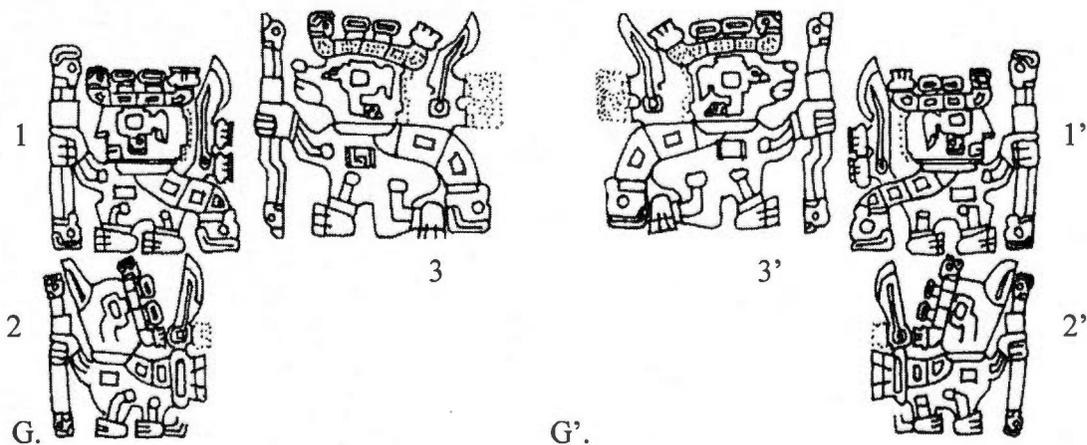
Les éléments iconographiques en F sont en symétrie avec les éléments en F'. Ainsi, chaque bras est composé des éléments iconographiques suivants : (lecture de haut en bas)

- Frise composée de motifs géométriques « interlocking »
- Quatre motifs aux propriétés zoomorphes
- Figure anthropomorphe dont le visage et les contours des yeux sont couverts par des motifs géométriques. La coiffe de cette figure est composée d'une schématisation de plume d'oiseau (dessus/centre). Aux côtés de la dite plume

d'oiseau schématisée se retrouvent deux motifs aux propriétés ornithomorphes, possiblement des condors.

- Les côtés du visage de la figure anthropomorphe sont ornés par deux bandes avec motifs ornithomorphes aux extrémités.

Zones G et G' : Figures anthropomorphes (3+3) situées au-dessus de chaque bras

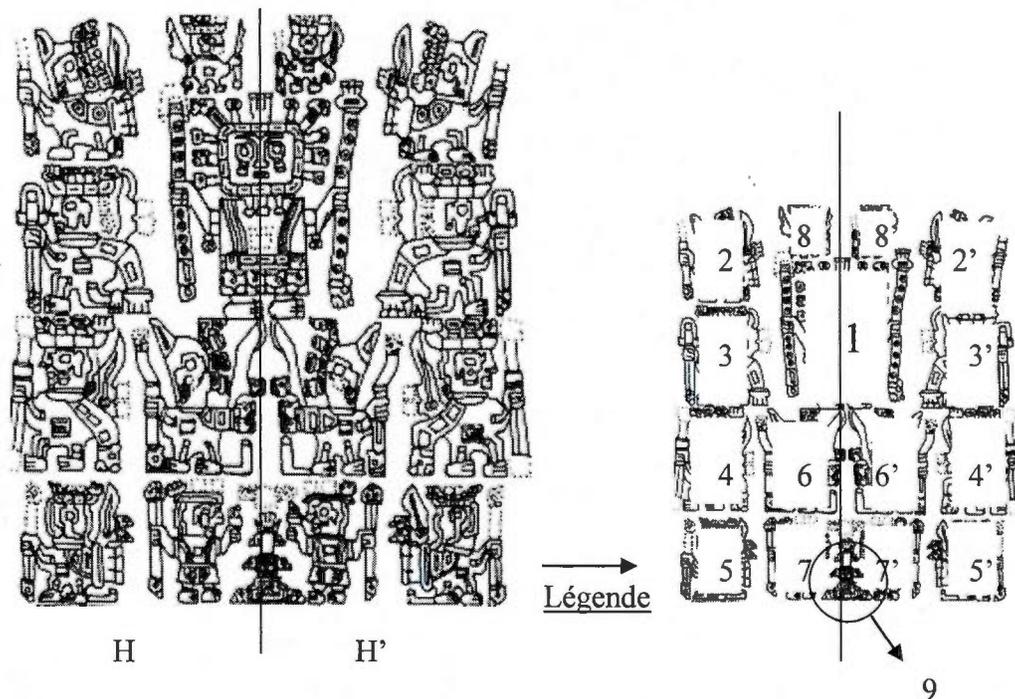


Tel que ce fut le cas en zones A et A', les personnages 1', 2' et 3' de la zone G' forment une reproduction miroitée des figures 1, 2 et 3 de la zone G. Ici, trois types de figures aux propriétés différentes sont représentées : anthropomorphe (1), ornithomorphe (2) – se justifiant par la présence d'un « bec » allongé – et zoomorphe (3) – se justifiant par la présence d'un nez en cercle et d'une « mâchoire » allongée. Pour fins de simplicité, les composantes iconographiques et caractéristiques des sujets des zones G et G' sont démontrées en tableau 2.2 de la page suivante.

Tableau 2.2.
Analyse comparative des figures en zones G et G'.

Figures	1	1'	2	2'	3	3'
Type anthropomorphe	X	X				
Type zoomorphe					X	X
Type ornithomorphe			X	X		
Sceptres composé de motifs ornithomorphes					X	X
Sceptres composé de motifs zoomorphes	X	X	X	X		
Présence du motif ailé (dos du sujet) avec représentation phytomorphe	X	X	X	X		
Présence du motif ailé (dos du sujet) avec représentation zoomorphe					X	X
Accoutrement du sujet se terminant par une représentation de plume d'oiseau schématisée			X	X		
Accoutrement du sujet se terminant par une représentation zoomorphe	X	X			X	X

Zone H : Ensemble composé d'une *Figure aux deux bâtons en vue frontale* avec ses 14 figures avoisinantes.

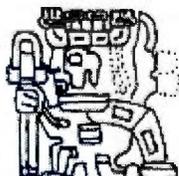


Mises à part les figures 1, 7 et 7', cet ensemble présente des figures qui reprennent les mêmes caractéristiques des figures retrouvées en zones A, A', G et G', soit des figures en position apparente d'agenouillement – une jambe agenouillée au sol et l'autre fléchie. Par ailleurs, tel que ce fut le cas dans les zones précédentes, la comparaison entre les figures numérotées et leurs pendants *primes* (') forment une parfaite symétrie. Nous présentons d'abord l'analyse comparative des figures composant les zones H et H' dans le tableau 2.3.

Tableau 2.3
 Comparaison des figures en zones H et H'

Figures	2	2'	3	3'	4	4'	5	5'	6	6'	8	8'
Position agenouillée	OUI	OUI	OUI	OUI	OUI	OUI	OUI	OUI	OUI	OUI	OUI	OUI
Figure zoomorphe							X	X				
Figure anthropomorphe			X	X	X	X					X	X
Figure ornithomorphe	X	X							X	X		
Sceptre composé de motifs félins	X	X			n.a.	n.a.			X	X		
Sceptre composé de motifs ornithomorphes			X	X	n.a.	n.a.	X	X				
Présence du motif ailé au niveau du dos du sujet	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Vêtement* avec représentation schématique d'une plume d'oiseau	X	X	X	X			X	X				
Vêtement avec représentation zoomorphe					X	X						

*Nous entendons par *vêtement* le motif pouvant ressembler à un « foulard » et qui se retrouve sur chacune des figures.



Outre les figures présentées en tableau 2.3, les figures 1, 7, 7' et 9 diffèrent des autres. Nous les présentons brièvement ci-dessous :

Figure 1. Figure aux deux bâtons en vue frontale. Bien que nous ayons réservé un chapitre pour l'analyse de ce type de figures, nous présentons à tout le moins les caractéristiques principales de cette figure.

Type : anthropomorphe

Position : en vue frontale – latérale droite (les pieds du sujet pointent vers la droite)

Composition de l'auréole : 4 motifs aux propriétés zoomorphes, 6 motifs aux propriétés géométriques, un motif de plume d'oiseau schématisée.

Composition des sceptres :

- Sceptre gauche : Partie supérieure détériorée. Base composée d'un motif géométrique.
- Sceptre droit : Partie supérieure composée d'un motif de plume d'oiseau schématisée. Partie inférieure composée d'un motif zoomorphe.

Figures 7 et 7'.

Les deux sujets aux propriétés anthropomorphes diffèrent du reste des figures proposées dans l'ensemble H par leur posture et composantes iconographiques :

Type : Anthropomorphe.

Position : Corps en vue frontale (torse en vue frontale avec bras perpendiculaires au reste du corps. Tête et pieds en position latérale pointant vers le motif no.9.

Objets liés aux personnages : Chacune des figures 7 et 7' est composée d'un sceptre (double représentation aux propriétés ornithomorphes au-dessus et simple représentation aux propriétés ornithomorphes à leur base) et d'un objet, possiblement un *Keru* (avec motif aux propriétés ornithomorphes apposé au-dessus du *keru*).

Figure 9. Piédestal orné d'éléments iconographiques.

En partie inférieure centre de la composition se trouve un « piédestal » de taille modeste orné de plusieurs motifs aux propriétés ornithomorphes.

2.2.1 Constats généraux – sculptures

L'application de notre grille d'analyse sur les sculptures de Tiwanaku nous permet ici de relever trois constats généraux ou à tout le moins certaines récurrences qui servent à mettre en valeur quelques caractéristiques générales de ce type de medium.

a) Tout comme ce fut le cas dans le mobilier tiahuanaco, on peut retrouver dans l'illustration des visages des sujets vus dans cette section une variante quant à leur mode de représentation plastique, soit cette reprise des modes figuratifs et schématisés. Nous rappelons effectivement que les visages anthropomorphes en sculpture n° 1 présentaient une facture plastique qui portait vers la figuration des traits anatomiques principaux du visage sans toutefois aller de l'avant dans les détails spécifiques renvoyant à une identité précise (comme ce fut le cas, par exemple, dans les céramiques n° 1 à n° 9). En revanche, les sculptures n° 2 et n° 3 présentaient des sujets avec des visages aux traits plus schématisés (par exemple : yeux exorbités représentés par des cercles, bouche illustrée par une forme rectangulaire, etc.).

b) Les visages aux caractéristiques schématisées, soit les sculptures no.2 et no.3, sont ornés d'un amalgame impressionnant d'informations iconographiques reprenant les mêmes motifs vus sur les céramiques (illustrations des motifs aux propriétés ornithomorphes, zoomorphes et anthropomorphes).

c) Dans le cas des sculptures illustrant des sujets de plain-pied, les environnements iconographiques composant par leurs accoutrements et accessoires présentent des propriétés symétriques constantes (comme nous l'avons noté à plusieurs reprises en sculpture n° 3).

2.3. Ornementations architecturales

Les ornementations architecturales que nous présentons dans cette section ont été sélectionnées soit dans le *Museo Litico Tiwanaku* (MLT), soit sur les monolithes retrouvés *in situ*. Chacune est présentée avec la source de son emplacement, soit par les abréviations MLT ou *in situ*.

Ornementation architecturale n° 1

Nous regroupons ici sous l'appellation « ornementation architecturale no.1 » l'ensemble des figures/têtes-tenons qui ornent les murs du temple semi-souterrain. Puisque ce secteur du complexe archéologique comporte plus de 180 figures/têtes-tenons, nous proposons ici de ne décrire que les différents types de têtes-tenons qui caractérisent ce temple, lesquels nous avons classé selon les critères suivants :

- Forme des yeux
 - o Convexes
 - o Concaves
- Forme du visage
 - o Forme carrée
 - o Forme plus élancée (rectangle vertical)
- Forme de la bouche
 - o Fermée
 - o Déclinant vers le bas.

Nous souhaiterions noter que l'état de détérioration des figures ne permet pas une étude systématique de chacune d'entre elles. De l'ensemble des têtes-tenons qui ornent les murs du temple, nous en présenterons seulement vingt-trois au tableau 2.4. Toutes les figures sont classées selon leur secteur respectif (i.e. le mur sur lequel elles sont exposées), soit : sud-est, sud-ouest, ouest, nord, est (voir plan ci-dessous).

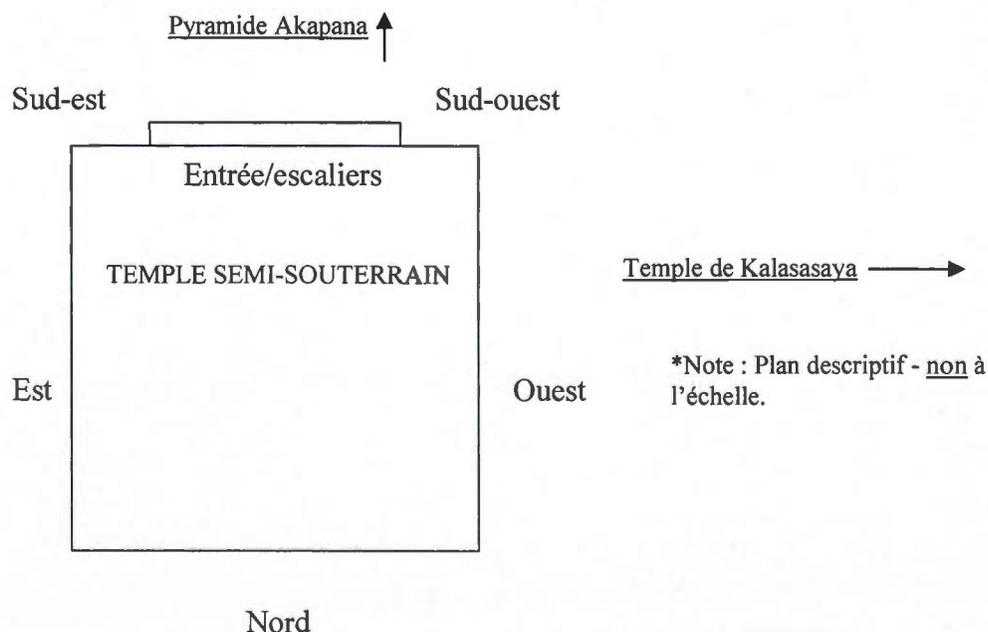
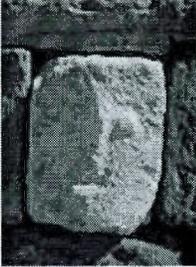
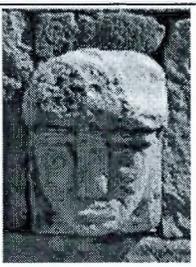


Tableau 2.4
Analyse des caractéristiques des têtes-tenons du temple semi-souterrain

Secteur sud-est

	Forme des yeux		Forme de la tête		Forme de la bouche	
	Concaves	Convexes	Carrée	Élancée	Horizontale	Déclinée
		X		X		X
	X			X	X	
		X		X	X	
		X		X	X	

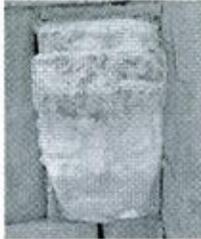
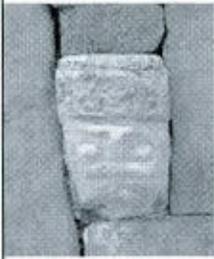
Secteur sud-est (suite)

	Forme des yeux		Forme de la tête		Forme de la bouche	
	Concaves	Convexes	Carrée	Élancée	Horizontale	Déclinée
		X		X	X	
		X	X		X	
	X			X	X	
	X			X	X	
	X		X		X	

Secteur sud-est (suite)

	Forme des yeux		Forme de la tête		Forme de la bouche	
	Concaves	Convexes	Carrée	Élancée	Horizontale	Déclinée
		X		X	X	
	X			X	N.A.	N.A.
	X		X		X	
	X			X	N.A.	N.A.

Secteur sud-ouest

	Forme des yeux		Forme de la tête		Forme de la bouche	
	Concaves	Convexes	Carrée	Élancée	Horizontale	Déclinée
	X			X	X	
		X		X	N.A.	N.A.

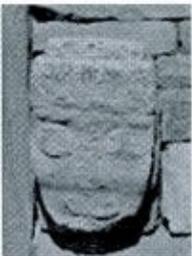
Secteur ouest

	Forme des yeux		Forme de la tête		Forme de la bouche	
	Concaves	Convexes	Carrée	Élancée	Horizontale	Déclinée
	X			X	X	
	X			X	X	

Secteur nord

	Forme des yeux		Forme de la tête		Forme de la bouche	
	Concaves	Convexes	Carrée	Élancée	Horizontale	Déclinée
	N.A.	N.A.	X		X	
		X		X	X	
	X			X		X

Secteur est

	Forme des yeux		Forme de la tête		Forme de la bouche	
	Concaves	Convexes	Carrée	Élancée	Horizontale	Déclinée
	X			X	X	
	X			X	X	
	X			X	X	

Observations : L'application de notre grille d'analyse nous permet pour le moment d'émettre quelques constats quant à certaines récurrences qui se manifestent dans l'ensemble de ces têtes-tenons qui ornent les murs du temple semi-souterrain :

a) D'abord, il semble y avoir une distinction entre les représentations anthropomorphes ayant des yeux à forme convexe et d'autres à forme concaves. Effectivement, des vingt-trois figures étudiées, quatorze ont des yeux concaves et 8 ont des yeux convexes (une figure a été exclue pour cause de détérioration avancée).

a') Nous souhaiterions par ailleurs noter une autre distinction faite à partir du format de yeux. Certaines de ces figures ont effectivement des yeux ronds alors que d'autres ont des yeux de forme plus carrée. Par souci de limiter les sous-catégories de figures au profit de ne révéler que les caractéristiques les plus générales de ces motifs, nous avons choisi de ne pas tenir compte de cette spécificité.

b) Certaines figures se distinguent par ailleurs par leur morphologie du visage. Dix-neuf d'entre elles ont effectivement des visages plus élancés, alors que quatre ont un visage plus carré.

c) Enfin, alors que la majorité des sujets ont une bouche sans expression apparente, c'est-à-dire horizontale, deux sujets ont une bouche plus "expressive" (i.e. avec des lèvres orientées vers le haut, pouvant ressembler à un sourire).

Ornementation architecturale no.2

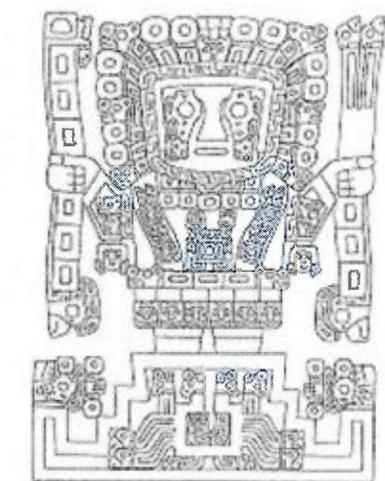
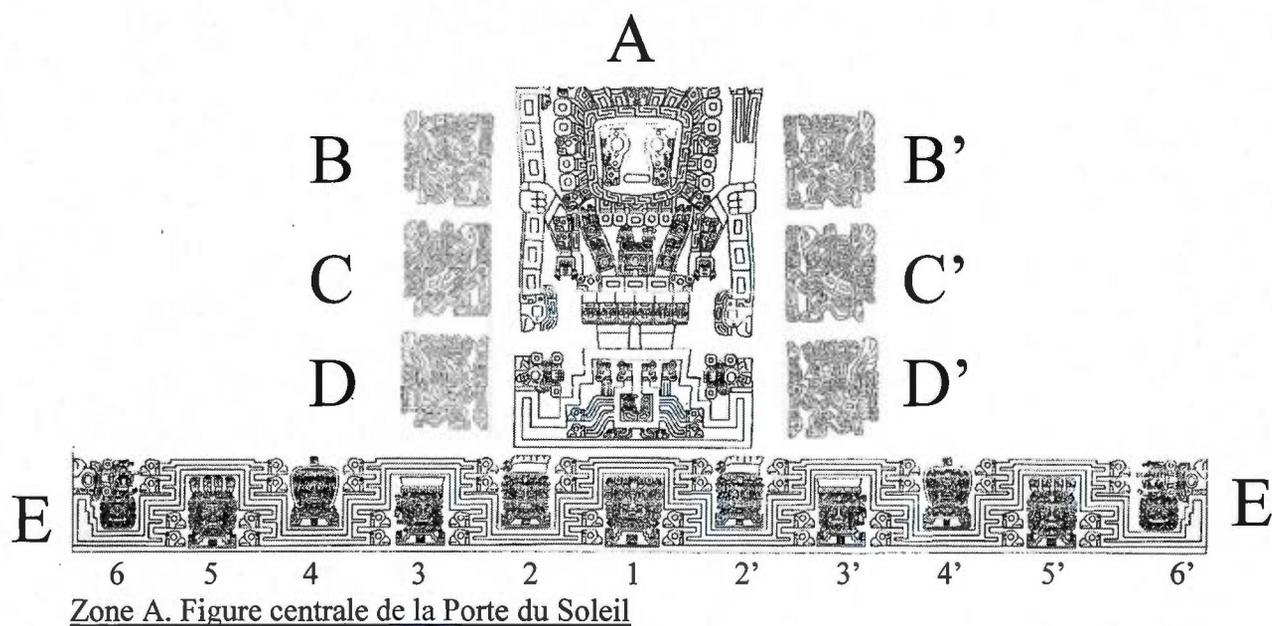


Détail de la Porte du Soleil.
Période classique.
In situ.

Inventaire des éléments iconographiques du monolithe de la Porte du Soleil

Ci-dessous, nous procédons à un inventaire systématique des éléments iconographiques de la Porte du Soleil. Afin d'alléger la lecture des données, nous procédons en utilisant pour référence un dessin de la partie gravée (supérieure) du monolithe (Fig.2.2) lequel nous avons décomposé en huit zones indépendantes nommées A, B, B', C, C', D, D' et E :

- A. Figure centrale de la composition
- B. Première rangée de figures à gauche du personnage central
 - B'. Première rangée de figures à droite du personnage central
- C. Deuxième rangée de figures à gauche du personnage central
 - C'. Deuxième rangée de figures à droite du personnage central
- D. Troisième rangée de figures à gauche du personnage central
 - D'. Troisième rangée de figures à droite du personnage central
- E. Frise de la composition

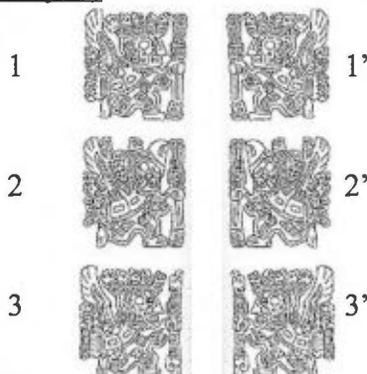


(Source : Makowski 2001, Fig.9A, p.350)

Motif anthropomorphe présentant un sujet d'apparence humaine en vue frontale tenant un sceptre/bâton dans chacune de ses mains. Le sujet semble être en position statique, c'est-à-dire sans apparence de mouvement, et posé sur un piédestal. Notons a priori une similarité entre la figure no.1 de la zone H du monolithe Ponce et la figure centrale de la Porte du Soleil alors qu'elles sont toutes deux des figures anthropomorphes en vue frontale tenant des sceptres, un dans chaque main. Nous reviendrons sur ce type de figures au chapitre suivant alors nous procéderons à une

analyse comparative systématique entre la figure centrale de la Porte du Soleil et celles qui lui sont similaires retrouvées dans les arts tiahuanaco.

Zones B, B', C, C', D, D' : Trois rangées de figures situées chaque côté de la figure centrale. 2x (3 rangées de 5 sujets)

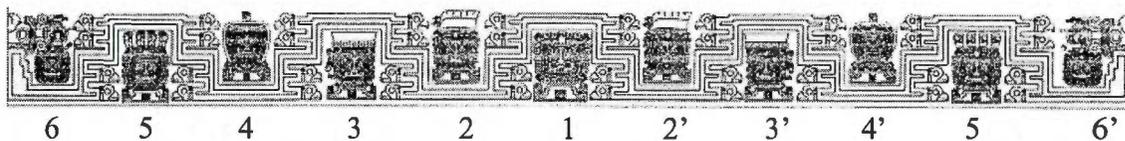


Comme ce fut le cas dans les environnements picturaux A, A', G, G', H et H' du monolithe Ponce, nous retrouvons une fois de plus ces figures en position apparente d'agenouillement, une jambe agenouillée au sol et l'autre fléchée. Nous présentons leurs caractéristiques au tableau 2.5.

Tableau 2.5
Comparaisons des figures en zones B, C et D

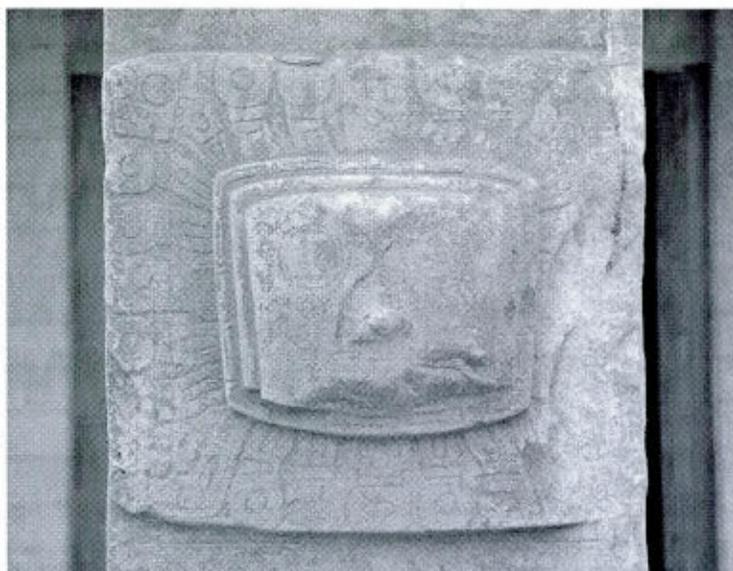
Figures	1	1'	2	2'	3	3'
Position agenouillée	OUI	OUI	OUI	OUI	OUI	OUI
Figure zoomorphe	-	-	-	-	-	-
Figure anthroporphe	X	X			X	X
Figure ornithorphe			X	X		
Sceptre composé de motifs félins	X	X			n.a.	n.a.
Sceptre composé de motifs ornithomorphes			X	X	n.a.	n.a.
Présence du motif ailé au niveau du dos du sujet	X	X	X	X	X	X
Vêtement* avec représentation schématique d'une plume d'oiseau	X	X	X	X		
Vêtement avec représentation zoomorphe					X	X

Zone E. Frise de la Porte du Soleil.



Frise composée de onze motifs aux propriétés anthropomorphes. Outre la figure au centre de la composition, soit le motif no.1 tel que représenté ci-dessus, les figures primes (') sont des valeurs symétriques des figures numérotées 2, 3, 4, 5 et 6 en partie gauche de la composition, ou encore à la gauche de la figure no.1.

Ornementation architecturale n° 3



Colonne avec représentation anthropomorphe.
Période classique.
 MLT.

Détails anatomiques :	
a. Forme des yeux :	
Géométrisation des traits faciaux du visage.	
Sculptés	NON
Exorbités	OUI
Convexes	OUI
Concaves	NON
Présence de pupilles	OUI On peut observer une légère dépression créée à l'intérieur de chaque œil.
Présence d'une arcade sourcilière tridimensionnelle	OUI

b. Attributs corporels	
Barbe	NON
Moustache	NON
Morphologie du nez	Schématisation des traits principaux.
Forme de la bouche	Ouverte mais ne montrant que la dentition (fermée).
Menton	Suggestion du menton alors que le visage est en haut-relief par rapport au reste des motifs.
<u>Habillement</u>	
Chapeau	NON
Auréole	OUI
<u>Éléments iconographiques (Composition de l'auréole)</u>	
<i>*Présence d'une auréole similaire à celle retrouvée sur la figure aux deux bâtons en vue frontale de la Porte du Soleil.</i>	
Zoomorphes	OUI - 3 motifs de félins aux coins de l'auréole. L'état de détérioration de l'ornement ne permet pas une identification des éléments iconographiques à droite du visage du sujet. Néanmoins, suivant la logique proposée par les autres auréoles analysées jusqu'à maintenant dans le cadre de ce chapitre, il nous est possible de supposer qu'il s'agirait d'un quatrième motif zoomorphe au coin inférieur droit de l'auréole.
Ornithomorphes	OUI - 2 motifs, possiblement de condors, aux deux extrémités centres de l'auréole; - 2 motifs ailés aux extrémités des yeux du sujet.
Phytomorphes	Motif de la plume d'oiseau schématisée en partie supérieure centrale de l'auréole.
Anthropomorphes	NON
Géométriques	OUI - Deux cercles au-dessous de chaque œil du sujet. - Entre les motifs zoomorphes et ornithomorphes de l'auréole, on peut observer des motifs géométriques en cercles précédés des rectangles.
<u>Accessoires</u>	NON

Observations : Absence du traitement figuratif des détails anatomiques au profit d'une géométrisation des traits du visage à leur expression la plus simple. À noter une récurrence de ce type de figure anthropomorphe, c'est-à-dire un sujet ayant un visage schématisé et orné d'une auréole composée d'une vaste gamme d'éléments iconographiques de natures diverses (par exemple : motifs zoomorphes, ornithomorphes, etc.) qui suggèrent une présence thématique. On retrouve notamment une répétition de ce thème du « visage à l'auréole » sur les céramiques no.13 et no.14, sur le motif central de la Porte du Soleil, et maintenant en ornementation architecturale no.3 (voir comparaison ci-dessous). Enfin, il faut noter que ces mêmes types de figures, lesquelles ont possiblement une charge sémantique similaire, se retrouvent dans plus d'une variété de media, c'est-à-dire autant dans les arts picturaux (céramiques) que dans les arts sculpturaux (ornementations architecturales).

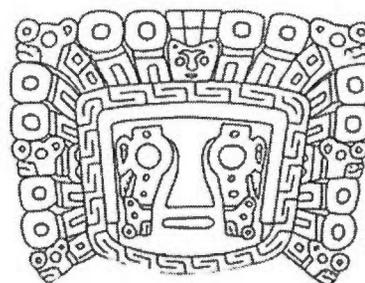
Recension sommaire des « visages aux auréoles »



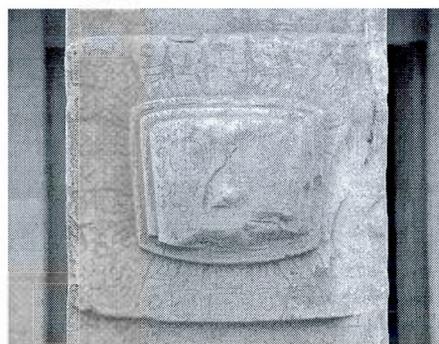
Céramique no.12



Céramique no.13



Ornementation architecturale no.2



Ornementation architecturale no.2

2.4. Observations générales à propos de la grille d'analyse

L'application de notre grille d'analyse sur l'ensemble des motifs aux propriétés anthropomorphes à Tiwanaku met en lumière cette variabilité dans la représentation plastique du visage humain tel que nous l'avons mentionné au chapitre précédent. En d'autres termes, nous avons été en mesure de constater qu'il existe non seulement une grande variation dans la représentation plastique de ces motifs mais aussi certaines récurrences dans les illustrations, permettant ainsi une classification initiale. Nous constatons en effet qu'il semble y avoir une certaine croissance du niveau de l'abstraction picturale qui se manifeste dans la comparaison entre les différents sujets représentés, par la dichotomie plastique entre les motifs aux propriétés anthropomorphes dits figuratifs et ceux dits schématiques et encore géométriques.

Nous avons par ailleurs constaté que bon nombre de motifs reprennent la « thématique » proposée par la figure centrale de la Porte du Soleil, c'est-à-dire le sujet au visage à l'auréole, sans jamais toutefois répéter systématiquement ses caractéristiques iconographiques. Avant de présenter notre classification initiale des motifs anthropomorphes de Tiwanaku, nous proposons par conséquent d'étudier au chapitre suivant la présence d'une certaine récurrence thématique issue du motif de la figure centrale de la Porte du Soleil.

CHAPITRE 3.

Les figures aux deux bâtons en vue frontale à Tiwanaku.

Thématique ou convention picturale?

Dans l'interprétation du catalogue andin de la représentation des figures humaines dites déifiées, le débat existe toujours afin d'établir si la représentation de *Viracocha* sous les traits de la *Figure aux deux bâtons en vue frontale* à Tiwanaku (motif central de la Porte du Soleil) a été un modèle de diffusion de diffusion. Cette conception largement répandue considère cet élément iconographique spécifique comme étant le point de départ d'un modèle pictural spécifique – soit la *figure aux deux bâtons en vue frontale* – qui s'est répandu au cours des siècles sur tout le territoire des Andes centrales après l'émergence et l'épanouissement de la culture Tiahuanaco. Toutes les autres représentations du genre ne seraient alors que de simples imitations ou, au mieux, une référence à la figure centrale de la Porte du Soleil. Comme le faisait remarquer Krzysztof Makowski, ce débat existe parce que l'hypothèse est basée sur le fait que les fondations empiriques et théoriques supposent que toutes les

représentations iconographiques du personnage *frontal aux deux bâtons* et de ses figures apparentées présentes dans les arts huari (wari) et tiahuanaco proviennent en fait d'un modèle fondamental unique, c'est-à-dire celui de la figure centrale de la Porte du Soleil de Tiwanaku (Makowski 2001:337). Rappelons que cette figure emblématique/modèle se présente en position debout en vue frontale, posée sur un piédestal, sans apparence de mouvement, dont la tête est ornée d'une auréole. Le sujet tient par ailleurs dans chaque main un bâton orné à chaque extrémité d'éléments iconographiques ornithomorphes.

En prenant pour base les séquences proposées par les images anthropomorphes définissant la culture visuelle tiahuanaco que nous les avons identifiées au chapitre précédent, il apparaît que cette idée répandue soutenant l'existence d'une thématique picturale à Tiwanaku – celle des *figures aux deux bâtons en vue frontale* fondées à partir d'une seule image : la figure centrale de la Porte du Soleil – soit discutable. Il sera proposé dans ce chapitre que la figure centrale de la Porte du Soleil à Tiwanaku n'est pas nécessairement la génératrice d'une thématique picturale mais bien une partie intégrante et achevée de conventions picturales logiques et bien établies.

3.1. Deux cents ans de diffusion

Depuis la découverte du site éponyme de Tiwanaku par les Espagnols au XVI^e siècle, plusieurs chercheurs, naturalistes et voyageurs itinérants ont été fascinés par ce qui est considéré comme étant l'un des monuments historiques les plus importants et fascinants des Andes : la Porte du Soleil. L'engouement pour le site s'est intensifié vers la fin du XVIII^e siècle par la diffusion de dessins puis de photographies (par exemple : Haenke 1794¹¹; Squier 1877; Stübel & Uhle 1892; Wiener 1880). C'est de cette époque que date la conception omniprésente, quoique inexacte, selon laquelle la figure anthropomorphe du célèbre monolithe ne peut être que l'un des archétypes fondamentaux de la préhistoire andine. Bien sûr, tout cet enthousiasme était intimement lié à la philosophie romantique qui traverse l'époque – le XIX^e siècle – et

¹¹ Les mémoires de Haenke ont été perdus. Seuls quelques dessins nous sont parvenus.

à la grande soif de connaissances qu'avait la société européenne ou d'origine européenne envers les civilisations perdues et exotiques. Cette figure modèle, qui inspirait déjà des sentiments de grandeur et d'imaginaire, ne doit donc pas être sous-estimée. Toutefois, il est raisonnable d'affirmer que cet engouement mit en place une tradition interprétative de la figure auprès des intellectuels de l'époque, qui lui ont apposé des significations qui, même si elles se sont avérées complètement fausses et non fondées depuis, correspondaient malgré tout aux aspirations du temps. Étant munis aujourd'hui de nouvelles données et de meilleures méthodes analytiques, notre compréhension à l'égard de cet emblème national bolivien doit être redéfinie.

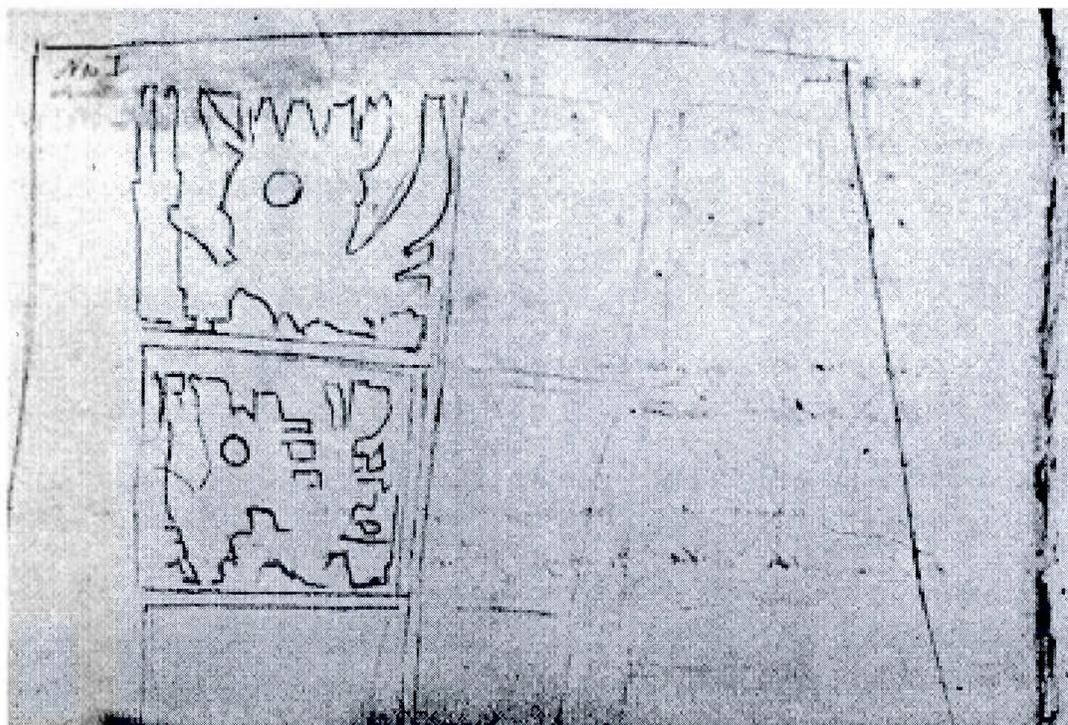


Fig.3.1. Premier dessin connu de la Porte du Soleil de Tadeo Haenke (1794) (Ponce-Sanginés 1995a, fig. 15, page 40)

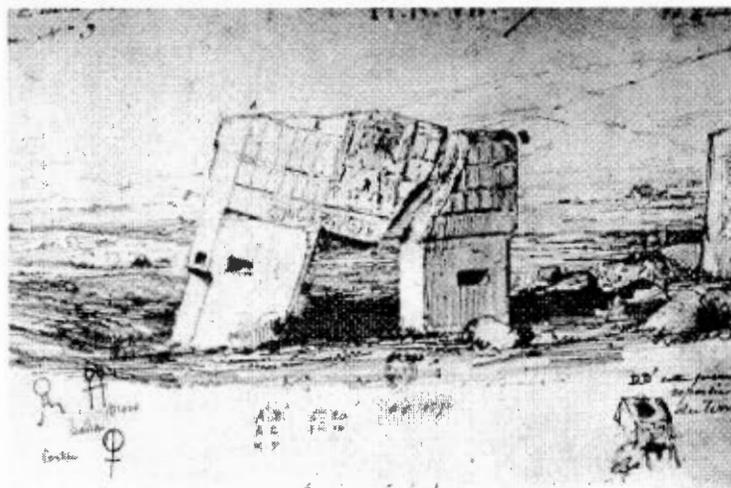
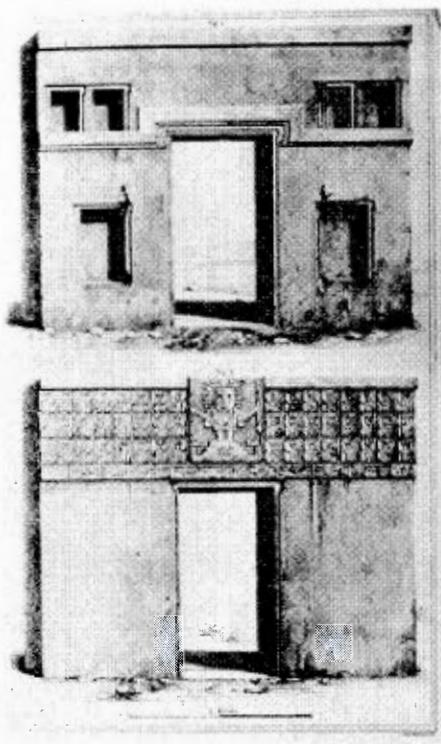


Fig.3.2.
 (Gauche) Dessin de la Porte du Soleil par d'Orbigny (1833)
 (Ponce 1995a, fig.18, page 43)

(Droite) Dessin de la Porte du Soleil par Angrand (1848).
 (Ponce 1995a, fig. 16, page 41)

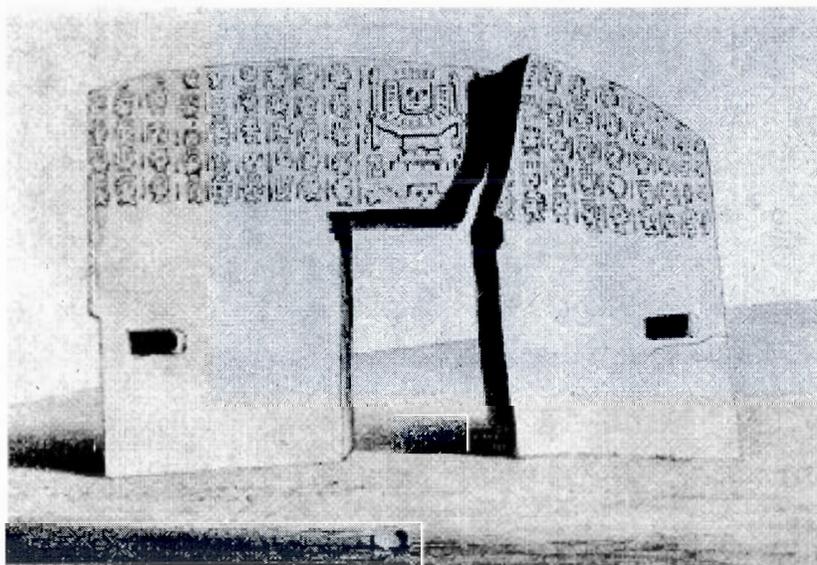


Fig.3.3. Dessin de la Porte du Soleil par Rivero and Tschudi (1851)
 (Ponce 1995a, fig. 17, page 42)

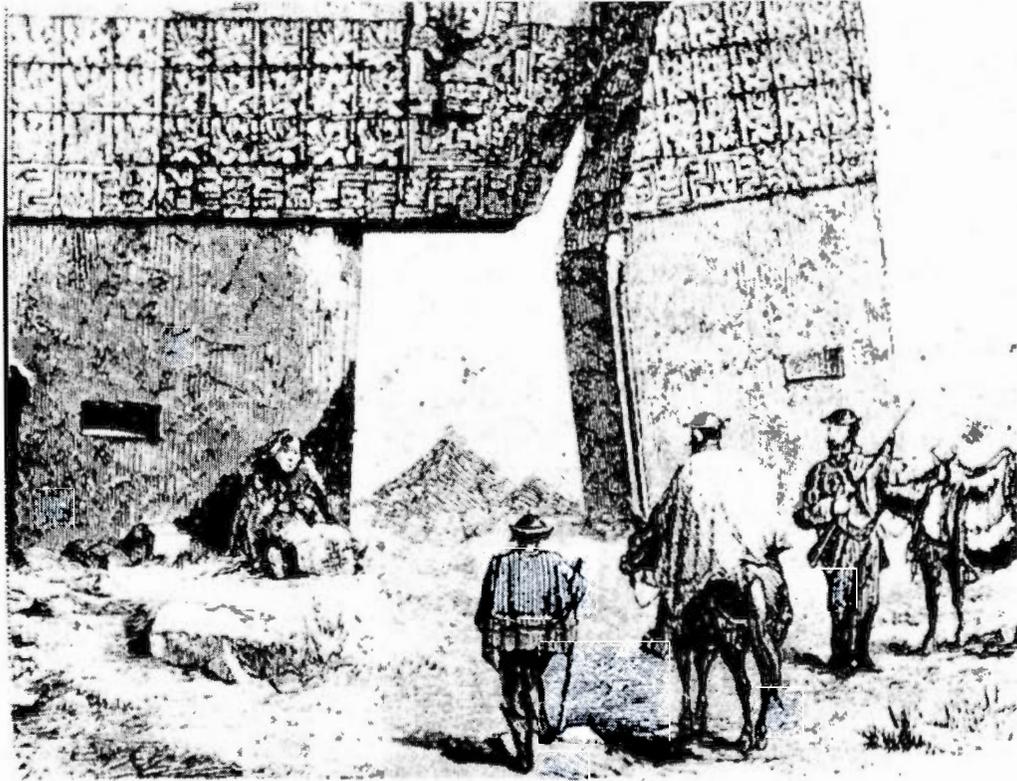


Fig.3.4. Gravure de la Porte du Soleil par Squier (1846) (Albarracín-Jordan 1995, Fig.2.1, page 30).

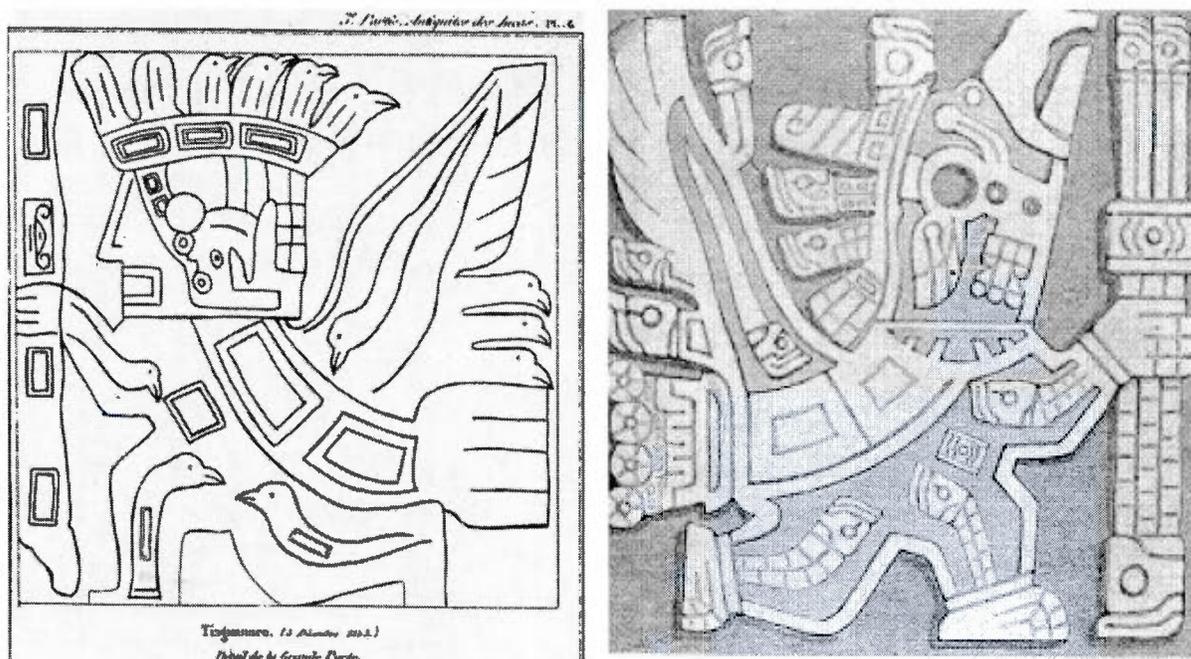


Fig.3.5.
 (Gauche) Gravure d'une figure latérale apparaissant dans les registres latéraux à gauche et à droite de la figure centrale de la Porte du Soleil exécutée par Castelnau (1852).
 (Droite) Gravure d'une figure latérale apparaissant dans les registres latéraux à gauche et à droite de la figure centrale de la Porte du Soleil par Squier (1878).
 (Source des images : Ponce 1995a, figures 21 et 22, page 46)

3.2. Le calendrier de Tiwanaku

La Porte du Soleil est présentée aujourd'hui comme un système, un environnement indépendant et complet, riche de symboles révélant en sa totalité un calendrier céleste. Elle fournit des informations précises sur le calendrier annuel des Tiahuanaco, divisé en douze étapes temporelles. Cette interprétation, proposée par Arthur Posnansky il y a maintenant plus de cinquante ans (Posnansky 1945), est toujours considérée comme la plus acceptable. Posnansky suggère que la figure centrale de la Porte symbolise le premier mois du calendrier, suivi par les onze mois représentés tour à tour par les onze figures anthropomorphes contenues dans la frise située en dessous et qui lui sont fort similaires pour la plupart.

Selon Posnansky (Posnansky 1945), le calendrier annuel se concevrait ainsi :

Le premier élément - sans aucun doute le plus important des observations visuelles effectuées par Posnansky - réside dans cette notion voulant que « the “solar face” of the principal figure of this carving is reduced and multiplied in such proportions that those “solar faces” can be contained within the meander » (Posnansky 1945, Vol.II:7). Selon l’auteur, les « figures solaires » de la frise de la Porte du Soleil sont des versions « simplifiées » de la figure centrale.

Dans l’hémisphère sud, le mois de septembre correspond à l’arrivée du printemps, il annonce l’ensemencement des terres. Septembre est par ailleurs considéré par les communautés aymaras d’aujourd’hui comme le mois le plus important de l’année. La figure centrale de la Porte du Soleil domine donc la composition en terme de grandeur, alors que les onze figures qui se situent en dessous: « represent the synthesis of a complexity of ideas which the main image involves and, consequently, stands for the remaining months » (Posnansky 1945, Vol.II:7). Posnansky suggère deux façons de lire ce calendrier : de la droite vers la gauche, ou encore en commençant par les figures situées au-dessus de la frise, puis par celles du dessous, en lisant de gauche à droite.

Selon les calculs de l’auteur, les bornes de lecture de ce calendrier seraient renforcées à chaque extrémité par deux condors couronnés. Cette figure de condor, explique Posnansky, annoncerait le concept cosmologique de la « fin du monde » puisque ce *Cundur-Mamami*, ou Condor-Aigle, serait lié au concept de la Terre et au culte de la Pachamama¹². Ainsi, suivant l’analogie avec l’alternance équinoxe-solstice, le calendrier tiahuanaco s’analyserait de la sorte : la figure centrale représenterait ici l’équinoxe du printemps alors que la figure plus petite située immédiatement en

¹² La compréhension contemporaine de la cosmologie tiahuanaco réfute l’association Condor/Terre. Le condor, associé au niveau cosmologique de l’Alajpacha tel qu’entendu dans la cosmovision aymara, doit plutôt être associé aux concepts de *ciel* et des *pouvoirs célestes*. Nous y reviendrons de manière plus détaillée au chapitre 5.

dessous représenterait l'équinoxe d'automne (mars). Les deux extrémités du calendrier représenteraient les solstices d'été (à gauche) et d'hiver (à droite). Quant aux trente figures qui flanquent la figure centrale (soit quinze figures de chaque côté présentées en trois rangées, voir fig.3.7. à la page suivante), elles symboliseraient les trente jours du mois répartis en trois semaines de dix jours, soit la somme des trois rangées de figures.

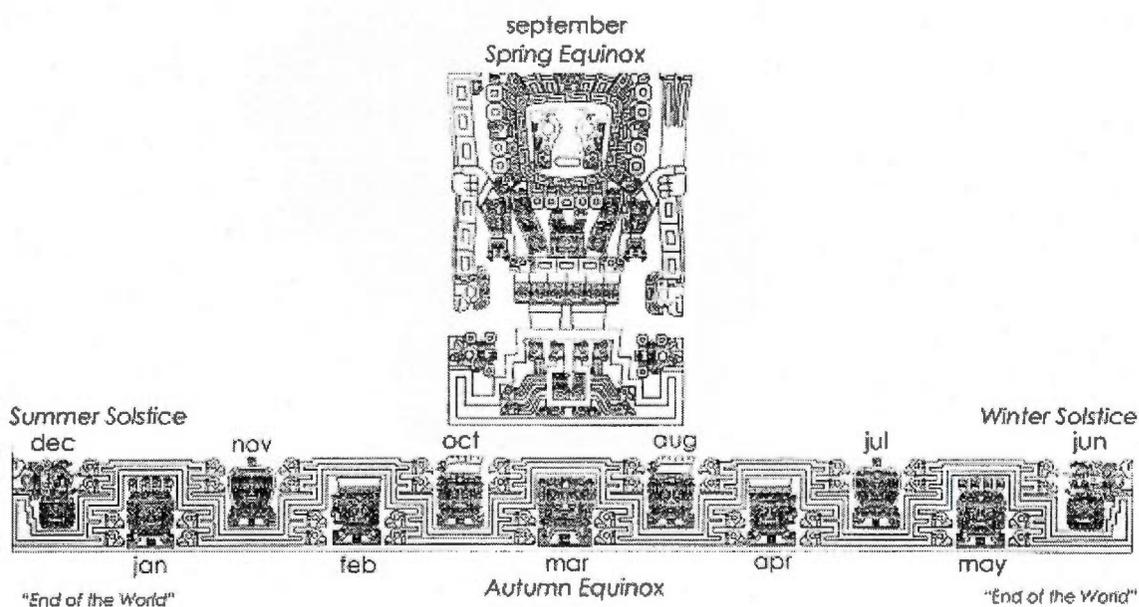


Fig.3.6. Lecture suggérée des ornements de la Porte du Soleil selon Arthur Posnansky (Posnansky 1945, indications en anglais de l'auteur)



Fig.3.7. La figure centrale de la Porte du Soleil et ses figures avoisinantes.

Selon la thèse de Posnansky, la figure centrale du monolithe serait réduite et multipliée proportionnellement afin que les « figures solaires » puissent entrer dans la frise. Sans qu'il les mentionne explicitement, l'auteur semble défendre les conclusions suivantes :

- a. Les onze figures situées à l'intérieur de la frise composant le calendrier auraient la même identité que celle de la figure centrale. Ce qui laisse entendre que toutes les figures reprenant la morphologie ou encore le modèle proposé par la figure centrale de la Porte du Soleil auraient les mêmes significations et donc seraient de la même nature que la figure centrale, et ce, peu important leurs différences en attributs iconographiques.
- b. L'association des informations iconographiques sur des figures spécifiques serait interchangeable; en effet, selon la prémisse que les onze figures ont la même identité que celle de la figure centrale, les symboles iconographiques spécifiques – symboles qui, dans certains cas, diffèrent de ceux contenus dans la figure centrale – ne seraient pas des éléments qui affecteraient l'identité des figures.

Même si Posnansky ne le mentionne pas de manière explicite, la soutenance de ce discours suggérant une répétition systématique de la figure centrale de la Porte du Soleil à travers l'art tiahuanaco établit la notion selon laquelle la figure serait nécessairement à la source d'un modèle iconographique constamment répété/repris.

Depuis ce postulat de Posnansky, nombreux sont ceux qui ont tenté de comprendre ou de déchiffrer le contenu de la Porte du Soleil. La plupart des chercheurs auront interprété ce catalogue iconographique comme un calendrier cyclique d'où émerge une thématique iconographique (Bellamy & Allan 1956; Makowski 2001; Zuidema 1983,). Depuis les recherches présentées par Posnansky, Max Uhle et plusieurs autres, les comparaisons des motifs de la Porte du Soleil avec ceux du corpus de la céramique des Andes centrales ont servi à définir un style particulier et même, plus récemment, à décrire les relations potentielles entre les Tiahuanaco et les Huari (Isbell & McEwan 1991). Tel que le mentionne Makowski, trois éléments définissent et orientent l'interprétation qui prévaut à l'égard des *figures aux deux bâtons en vue frontale* dans les Andes (Makowski 2001:239) :

1. La figure centrale de la Porte du Soleil et ses figures avoisinantes présentent une version canonique des doctrines religieuses de l'époque; toutes les autres représentations de ce même type sont antérieures ou de simples imitations de la figure centrale de la Porte du Soleil.
2. Toutes les images, quel que soit le médium, qui répètent cette thématique d'un être surnaturel présenté de façon frontale avec deux sceptres, un dans chaque main, correspondraient au même protagoniste, celui de la figure centrale de la Porte du Soleil; cela soutient une fois de plus la thèse dominante évoquant la présence de la thématique des *figures aux deux bâtons en vue frontale* mise de l'avant dans l'art tiahuanaco.
3. La variabilité qui existe en termes d'attributs corporels et iconographiques n'affecte pas l'identité de la figure : ces différences seraient le fruit d'une certaine liberté artistique permettant quelques petites transformations et dissociations du modèle original à travers l'espace et le temps; d'après Cook

(1994, 2001), cette variabilité sous-entend que les arts ont été en développement parallèle dans les zones d'influences respectives de Huari et de Tiwanaku et que les deux étaient en constantes interactions depuis la période de formation (i.e. Pukara) (Makowski 2001:339).

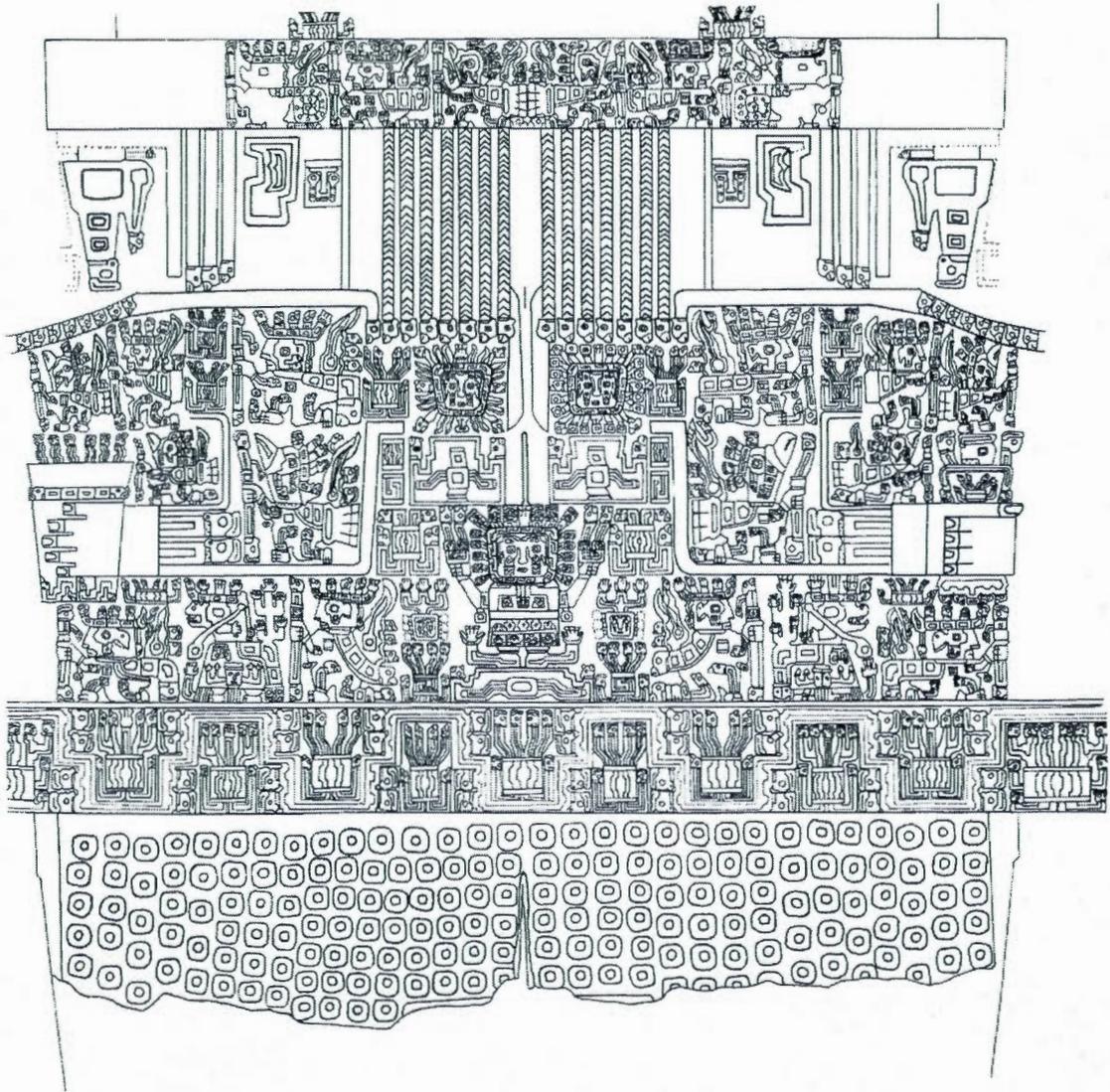


Fig.3.8. Dessin de la partie arrière du monolithe Bennett (Makowski 2001, fig.5, page 342)

Tel que mentionné en introduction de cette recherche, plutôt que d'approcher la Porte du Soleil dans son ensemble, soit en tant que signe iconographique complet avec, peut-être, plusieurs signifiants, nous proposons une déconstruction de ses éléments en les considérant de manière individuelle. En d'autres termes, la figure centrale de la Porte du Soleil, en tant qu'élément iconographique spécifique, est interprétée comme un élément pictural possédant sa propre identité sémantique. La mise en pratique d'une telle méthodologie a permis une analyse de l'environnement pictural de la Porte du Soleil mieux centrée sur les fonctions et les niveaux d'interaction entre les principaux éléments qui la composent.

En approchant la Porte du Soleil avec une simple analyse visuelle, nous en avons conclu qu'il ne faut voir aucune justification permettant d'interpréter le programme iconographique de la Porte du Soleil en tant que modèle type, et ce, surtout lorsque comparé à d'autres monolithes à Tiwanaku tels que ceux dits Bennett ou encore Ponce. De plus, la Porte du Soleil n'offre pas le programme iconographique qui soit le plus complexe de Tiwanaku. En effet, si l'on compare la Porte du Soleil à l'environnement iconographique présenté par le monolithe Bennett, par exemple, il ne semble pas y avoir un argument raisonnable qui nous permettrait de justifier que l'un est davantage significatif que l'autre ou encore que l'un est plus représentatif d'une esthétique, d'un style, ou même d'un canon culturel que l'autre.

Ainsi, nous nous permettons de remettre en question les bases qui ont servi à définir la figure centrale de la Porte du Soleil comme le modèle type des *figures aux deux bâtons en vue frontale*. Il est à se demander pourquoi cette hypothèse n'a pas été réévaluée depuis la découverte du monolithe Bennett en 1932. En d'autres termes, la figure centrale de la Porte du Soleil, mise à part sa taille dominante, est loin d'être *exceptionnelle*; plusieurs représentations du même *type* se retrouvent dans d'autres media sans qu'aucune de ces figures n'affiche pas les mêmes attributs iconographiques.

Concernant cette notion fort répandue selon laquelle les détails iconographiques n'affecteraient pas l'identité, force nous est de constater que le fait visuel démontre le contraire. Prenons par exemple l'élément iconographique spécifique entourant le visage des *figures aux deux bâtons en vue frontale* que nous appellerons ici « auréole » pour des fins de simplicité; le fait que l'on retrouve cette auréole dans plusieurs cadres picturaux dans l'art tiahuanaco porte à croire qu'elle participe activement à définir l'identité ou du moins la *fonction* de la figure qu'elle accompagne. Parmi les sculptures de Tiwanaku se révèle donc une répétition du symbole de l'auréole.

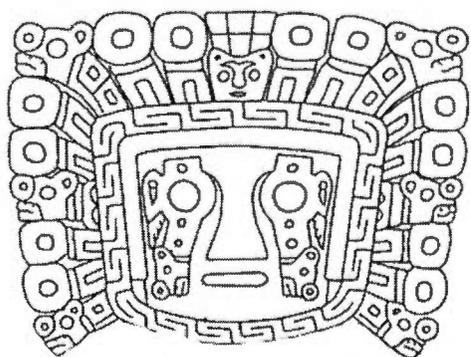


Fig.3.9. Auréole de la *figure aux deux bâtons en vue frontale* de la Porte du Soleil.
(Makowski 2001, détail de la fig.9A, page 350)



Fig.3.10. Auréole de la *figure aux deux bâtons en vue frontale* du monolithe Pachacamac.
(Makowski 2001, détail de la fig.11C, page 359)

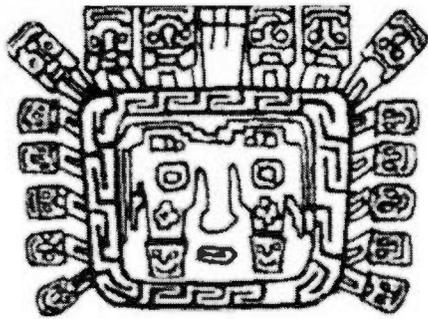


Fig.3.11. Auréole de la *figure aux deux bâtons en vue frontale* du monolithe Bennett (Makowski 2001, Détail de la fig.5, page 342).

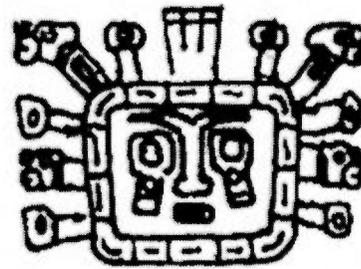


Fig.3.12. Auréole de la *figure aux deux bâtons en vue frontale* du monolithe Ponce (Makowski 2001, Détail de la fig.7, page 344).

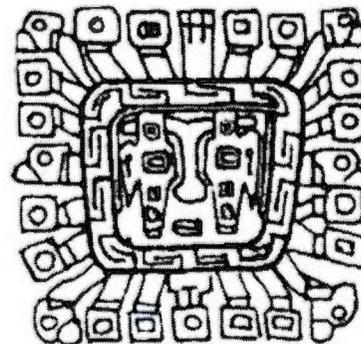
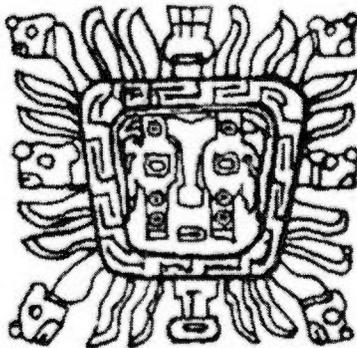


Fig.3.13. (Gauche et Droite) Auréoles des figures visibles au-dessus de la *figure aux deux bâtons en vue frontale* du monolithe Bennett (Makowski 2001, Détail de la fig.5, page 342).

En effet, ces auréoles sont toutes différentes les unes des autres. Elles sont composées d'éléments iconographiques spécifiques, investis individuellement de leur propre signification lorsqu'ils sont considérés à l'extérieur du cadre de l'auréole. Elles sont effectivement composées de motifs de félin (comme sur les environnements picturaux de la Porte du Soleil et du monolithe de Ponce), des motifs de tête anthropomorphe vue de face ou de profil (par exemple : sur l'environnement pictural du monolithe Bennett) ou des particularités associées à des êtres ornithomorphes (Bennett) et même, dans certains cas, d'une combinaison de deux ou plusieurs de ces motifs, comme c'est le cas sur les figures du monolithe Pachacamac. Ces éléments

iconographiques composant l'aurole se retrouvent souvent isolés sur des céramiques. Par exemple, le motif anthropomorphe tel que représenté par la *figure aux deux bâtons en vue frontale* du monolithe Bennett a été séparé de son contexte d'aurole pour être reproduit sur un vase (voir la figure 3.14). Il en est de même pour la représentation schématisée d'une plume d'oiseau retrouvée à la fois au sommet de l'aurole de la figure centrale de la Porte du Soleil et sur un *keru* de la période classique (Fig.3.15).



Fig.3.14. Vase avec figure anthropomorphe.
Période Classique (MRT).



Fig.3.15. *Keru* avec un motif de plume schématisée similaire à celle retrouvée sur l'aurole de la figure centrale de la Porte du Soleil.
Période Classique (MRT).

Comme on peut le constater, la présence de l'aurole dans le corpus des céramiques et des sculptures n'est pas toujours associée aux figures anthropomorphes. En effet, l'aurole peut être associée à des figures ornithomorphes (voir la figure 2.16). Cette dichotomie accroît la possibilité de la spécificité de l'aurole à jouer un rôle de

porteur d'identité, ou du moins de marquer un certain statut ou rang/fonction à une figure donnée ou encore de renvoyer à des contextes spatiaux (ex : terre et ciel), sociaux (ex : clans, familles), ou géographiques (ex : territoires spécifiques symbolisés par des éléments figuratifs distincts).



Fig.3.16. *Keru* avec figure ornithomorphe ornée d'une auréole. *Période classique* (MRT).

Par la présence d'une certaine variation du motif de l'auréole, et considérant le fait que les éléments iconographiques qui la composent sont par ailleurs eux-mêmes investis d'une signification propre, il apparaît clairement que l'élément iconographique de l'auréole participe à établir l'identité de la figure à laquelle elle est

rattachée. Également, les éléments iconographiques qui la composent procurent des directives précises afin de procéder à l'interprétation des figures en question. Par conséquent, les différents symboles qui ornent les figures de la frise de la Porte du Soleil confirment la présence d'identités propres et ne relèvent donc pas nécessairement de la même association sémantique que la figure centrale.

À titre d'exemple, sur la sculpture à la page suivante (figure 3.17.), même si les figures semblent a priori très similaires à la figure centrale de la Porte du Soleil, soit parce qu'elles sont, elles aussi, des *figures aux deux bâtons en vue frontale*, elles livrent possiblement un message sémiotique différent car leurs auréoles et même leurs sceptres sont composés de motifs de poissons¹³ plutôt que de félins comme c'était le cas pour la Porte du Soleil.

¹³ Ces motifs ont été attribués par Posnansky aux motifs de poissons (Posnansky 1945, Vol. I, p.119, fig.7), plus spécialement des illustrations de *Orestias* : "The ideogram « Fish » is always shown as demonstrating, in its configuration, the most apparent characteristics possessed both then and now by the fish of the Lake Titicaca, the *Orestias* (Boga, Chullua, Humantú, etc.)" (Posnansky Vol. I, p.119, voir aussi fig.7)

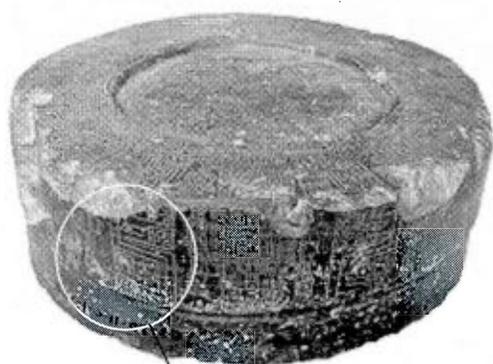
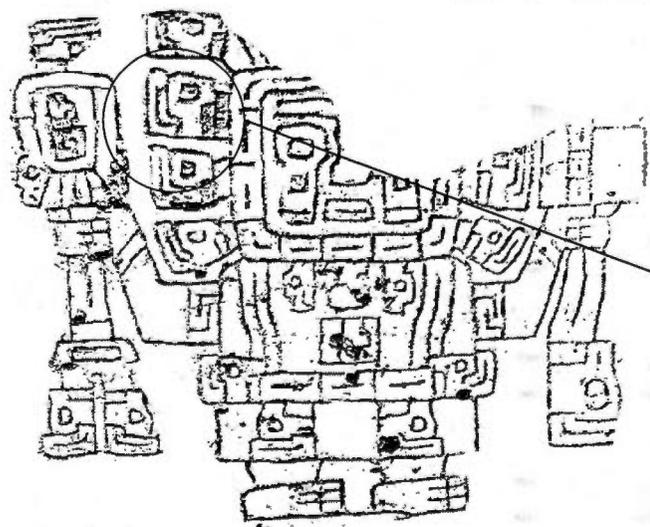


Fig.3.17. Bloc de Basalt excavé par le CIAT au temple semi-souterrain. *Période classique* (MRT).



Motif du poisson
(Selon l'interprétation mise de l'avant par Posnansky 1945).

De la même façon, les figures à l'intérieur de la frise de la Porte du Soleil ne sont pas que des reproductions de plus petite taille de la figure centrale. Les différences en matière de composition d'auréoles soulèvent une fois de plus la possibilité qu'elles soient investies de significations sémantiques différentes, révélant des identités différentes. Si l'on considère que leurs différences iconographiques ne sont pas des caractéristiques déterminant l'identité, nous serions enclins à admettre que toutes les différences qui peuvent se manifester dans les auréoles définissent un seul et même protagoniste ou, à tout le moins, qu'elles peuvent servir à définir un message sémiotique différent et extérieur à l'interprétation d'ensemble de la figure en question. Pourtant, si l'on considère la morphologie générale de ces figures, il faut admettre qu'elles sont toutes plus ou moins semblables. En fait, la seule manière

pertinente et efficace pour les distinguer les unes des autres demeure par l'analyse de leurs auréoles et, également, par l'analyse de leur posture et accessoires ainsi que leur taille et leur place dans la composition. Tout cela appuie une fois de plus la possibilité que les éléments iconographiques spécifiques des auréoles sont indubitablement des indices qui contribuent largement à donner aux figures anthropomorphes leur identité propre.



Fig.3.18. Auréole de la figure centrale de la Porte du Soleil (Makowski 2001, détail de la fig.9A, page 350).

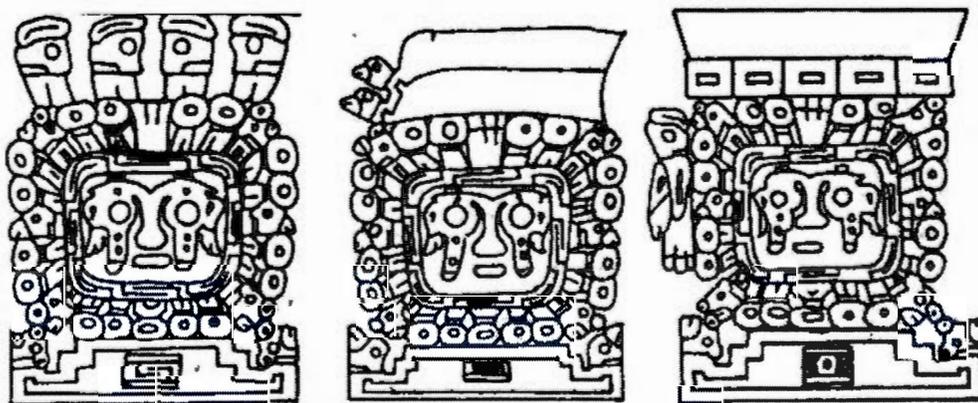
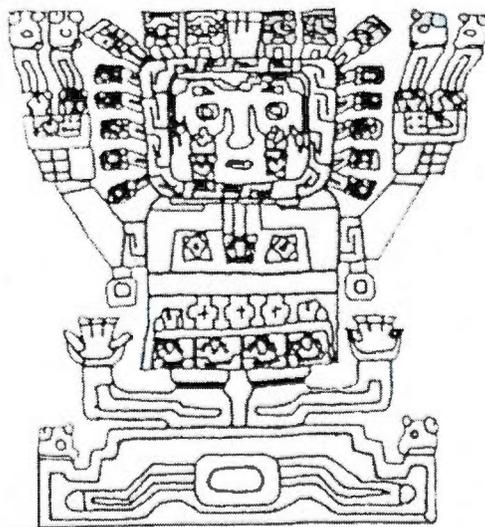


Fig.3.19. Figures de la frise de la Porte du Soleil (Makowski 2001, détail de la fig. 9C, page 351).

L'auréole de la figure centrale de la Porte du Soleil est composée de six félins représentés de profil et d'un félin représenté de face (fig.3.18). En comparaison, les figures de la frise de la Porte du Soleil sont composées de quatre motifs félins de

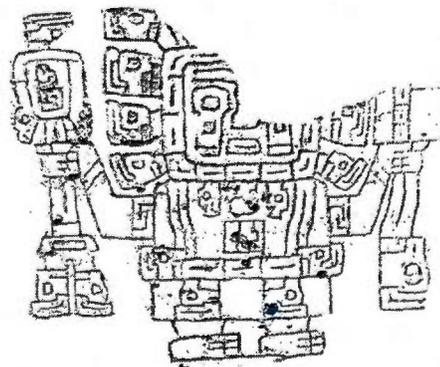
profil puis de deux motifs ornithomorphes (fig.3.19). Le félin représenté de manière frontale sur l'auréole de la figure centrale de la Porte n'a pas été incorporé dans les figures de la frise. Conséquemment, ces dichotomies iconographiques affectent inévitablement le message véhiculé et modifient l'identité des figures. Des comparaisons peuvent également être établies entre les différents sceptres/bâtons et la posture des *figures aux deux bâtons en vue frontale* illustrant, comme avec les auréoles, que des figures pourtant similaires au niveau morphologique ont été conçues avec des attributs différents. Ainsi, le fait visuel démontre que les positions des pieds des *figures aux deux bâtons en vue frontale* elles-mêmes diffèrent fréquemment (fig.3.20).

Fig.3.20. Les *figures aux deux bâtons en vue frontale* et leurs différentes positions des pieds et des bâtons/sceptres.



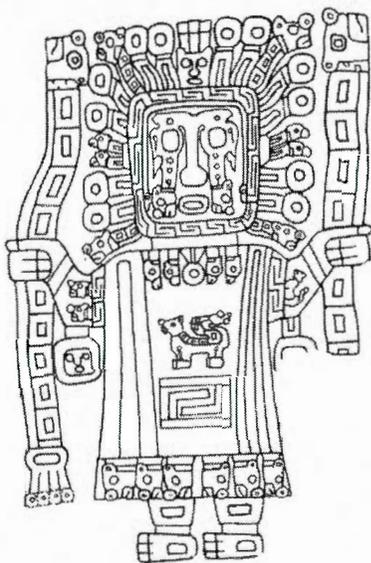
(1) **Monolithe Bennett**
(Makowski 2001, détail de la fig.5, page 342)

- Position des pieds; l'un vers la droite, l'autre vers la gauche et motifs du bâton/sceptre droit vers l'extérieur.



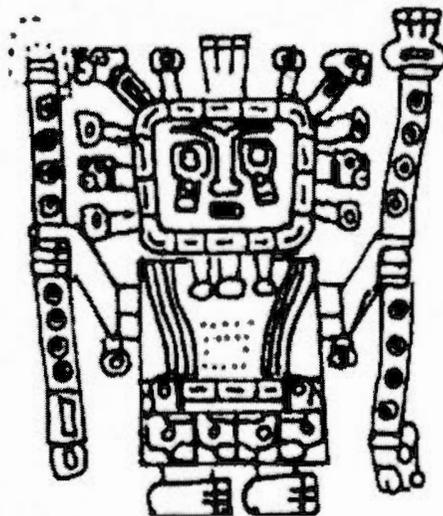
(2) **Bloc de Basalt** (Image de l'auteur)

- Position des pieds vers la droite.



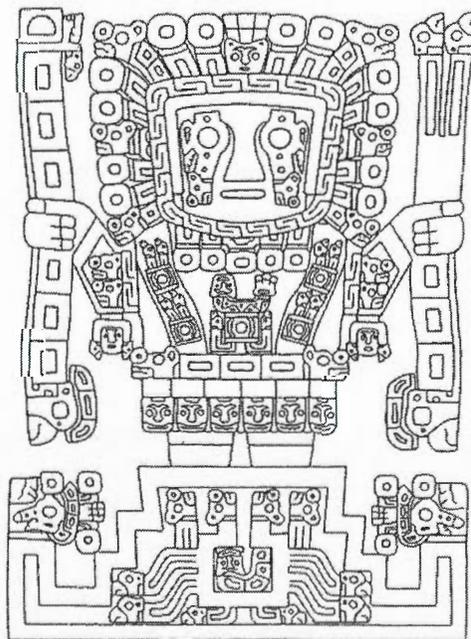
(3) Monolithe de Pachacamac
Makowski 2001, fig.11C, page 359)

- Position des pieds vers la gauche.



(4) Monolithe Ponce
(Makowski 2001, fig.7, page 344)

- Position des pieds vers la droite
et bâton/sceptre droit vers l'extérieur.



(5) Monolithe de la Porte du Soleil (Makowski 2001, fig. 9A, page 350)

- Position des pieds en vue frontale et bâtons/sceptres vers l'intérieur.

Enfin, les comparaisons effectuées sur les *figures aux deux bâtons en vue frontale* à Tiwanaku révèlent que pas une seule de ces figures ne répète systématiquement le dit modèle « original » de la figure centrale de la Porte du Soleil. En effet, des différences plus ou moins importantes se distinguent dans les attributs figuratifs associés aux bâtons/sceptres de même que dans les positions des pieds. La figure centrale de la Porte du Soleil se présente devant le « spectateur » de manière frontale et dans une position statique éliminant ainsi toute suggestion de mouvement dans l'ensemble de l'image. Pour des fins de simplicité, les comparaisons des différentes *figures aux deux bâtons en vue frontale* sont présentées de manière graphique au tableau 3.1. :

Tableau 3.1.
Positions des pieds et attributs figuratifs des bâtons/sceptres

	Positions			Attributs figuratifs			
	Frontale	Latérale gauche	Latérale droite	Poisson	Condor	Puma	Plume
Porte du Soleil	X				X		
Bennett	X					X	
Ponce			X			X	X
Pachacamac		X				X	X
Bloc de Basalt			X	X	X		

Une fois de plus, des comparaisons révèlent qu'aucune des *figures aux deux bâtons en vue frontale* à Tiwanaku ne présente les mêmes caractéristiques; mis à part qu'elles soient toutes des *figures aux deux bâtons en vue frontale*. Le catalogue iconographique étant différent, cela suggère fortement une différence quant à l'identité et du signifiant sémantique – message véhiculé.

3.3. Les conventions picturales à Tiwanaku.

La découverte du monolithe Bennett (1932) marque réellement une période de meilleure compréhension du passé de Tiwanaku car ce monument apporte une référence authentique pour fins de comparaison en termes d'excellence

iconographique et sculpturale. Ce monolithe demeure à ce jour l'un des exemples de programmes iconographiques les plus complexes découverts *in situ*. Or, même si son niveau de complexité surpasse celui de la Porte du Soleil, cette dernière demeure néanmoins l'élément le plus important de la cité éponyme. Bien sûr, plusieurs raisons expliquent ce favoritisme.

Pour revenir à la Porte du Soleil, si l'on considère son cadre iconographique non pas comme supérieur mais comme égal aux autres environnements iconographiques disponibles à Tiwanaku (par exemple : Bennett, Ponce, Pachacamac, etc.), on se rend compte aisément qu'il n'est ni plus complexe ni plus développé que les autres. Deux seuls éléments participent à son originalité : son cadre d'exposition et sa taille. Deux questions doivent donc être posées : le cadre dans lequel est actuellement exposée la Porte du Soleil peut-il être confirmé hors de tout doute? Aussi, sa taille justifie-t-elle l'importance qui lui est accordée?

Mais si la Porte du Soleil joue un rôle de symbole national depuis si longtemps, le monolithe Bennett apparaît à Tiwanaku comme un nouvel élève dans un groupe déjà bien établi au sein d'une école très populaire. La Porte du Soleil, plus qu'un simple élément de fierté nationale, est un agent de régulation sociale. Une grande majorité de communautés de l'Altiplano bolivien identifient leur culture à ce monolithe. Plus récemment, la Porte du Soleil est devenue un foyer d'attraction principal dans le contexte de croissance grandissante du tourisme en Bolivie. Par conséquent, la valeur socioéconomique du monolithe n'est pas à prendre à la légère.

Il demeure assurément que l'emplacement original de la Porte du Soleil reste à être confirmé. L'une des pratiques rituelles les plus intéressantes de l'Altiplano bolivien est celle de la célébration de la « Renaissance du Soleil », fêtée chaque année sur le site archéologique de Tiwanaku. Une fois l'an, au solstice d'hiver (le 21 juin), les habitants locaux – les membres des communautés aymara – fêtent le levé du soleil par un amalgame de couleurs, de danses, de musique et de rituels. Pour plusieurs

d'entre eux, cette célébration est aussi une démonstration prouvant que l'emplacement actuel est bien l'original car les premiers rayons du soleil touchent le monolithe d'une manière particulière à leurs yeux. Les recherches actuelles contredisent toutefois les traditions longuement établies et les croyances populaires. Des analyses récentes ont remises en question l'emplacement actuel de la Porte comme étant original. Alan Kolata (Kolata 1993) a déjà suggéré que la Porte avait été initialement placée à Puma-Punku. Pour leur part, Protzen et Nair (Protzen & Nair 2001:310-332) ont démontré que les Portes de Tiwanaku avaient été conçues afin de former des murs pour des espaces clos. Jamais ces portes n'auraient été destinées à être exposées au milieu d'espaces ouverts. Même si toutes les théories actuelles ne concordent pas sur un emplacement d'origine précis, il n'en demeure pas moins qu'une simple observation de l'architecture de la Porte - surtout dans sa partie arrière - révèle de grandes ressemblances avec les Portes trouvées à Puma-Punku (voir Index VIII).

L'emplacement actuel de la Porte est par ailleurs un élément important ajoutant à son effet de grandeur et de splendeur. Cette Porte, isolée dans un vaste complexe architectural, produit un « effet de choc » car les éléments iconographiques principaux – particulièrement la figure centrale – se trouvent au-dessus de la ligne de vision, soit un effet comparable à celui de la *contre-plongée* (position dominante) en termes cinématographiques. Ainsi, cette position dans l'espace accentue l'importance de la figure centrale par rapport à son spectateur qui se sent alors intimidé par l'imposante masse de la Porte et la majesté de son contexte. Puisque les conclusions présentées à l'égard de l'emplacement originel de la Porte demeurent toujours controversées, nous devons écarter toute discussion à propos de l'originalité de son emplacement, celui-ci étant pourtant *extraordinaire* selon toute apparence en termes de disposition spatiale pour le moment. Dit plus simplement, les arguments basés sur le positionnement et la précellence stylistique du monolithe demeurent purement spéculatifs pour le moment.

Il n'en demeure pas moins vrai que, depuis sa découverte il y a de cela plus de quatre cents ans, les communautés locales de même que la presque totalité des chercheurs de la civilisation tiahuanaco ont été « conditionnés » à considérer la Porte du Soleil comme monument exceptionnel surpassant tout autre. La découverte du monolithe Bennett est malheureusement survenue dans une période où les traditions visuelles et culturelles des Tiahuanaco avaient déjà été établies selon l'idéologie mise en place par une certaine élite intellectuelle bolivienne alors intimement liée aux cercles politiques dominants. Malgré le fait que ce nouveau monolithe proposait les mêmes caractéristiques que celles de la Porte du Soleil en termes de taille et de complexité iconographique, il fut sous-estimé.

Un autre élément à considérer, non moins important, est le fait que l'on a eu tendance à comparer également la taille de la figure principale en bas-relief sur les deux monolithes, c'est-à-dire la représentation de la figure aux deux bâtons en vue frontale. Il est effectivement vrai que la Porte du Soleil présente une figure centrale de taille supérieure à celle illustrée dans le programme iconographique du Bennett et même dans tous les environnements picturaux autres de Tiwanaku. Deux faits sont toutefois à noter ici : la confrontation en termes de taille des *figures aux deux bâtons en vue frontale* et le fait que la porte en tant que monolithe ne soit pas la plus volumineuse en taille à Tiahuanaco (le monolithe Bennett la surpasse largement). En l'occurrence, même s'ils sont de plus petite taille, l'ensemble des motifs iconographiques du Bennett sont malgré tout plus complexes que ceux qui ont été gravés sur la Porte du Soleil.

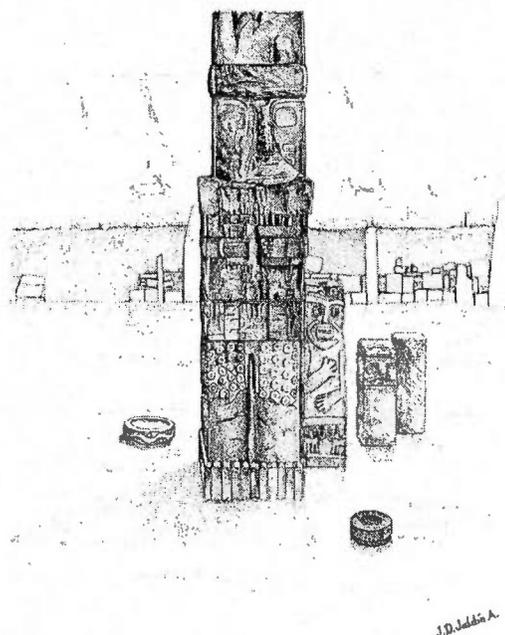


Fig. 3.21. Dessin de J.D. Jaldín suggérant une position idéale du monolithe Bennett au temple semi-souterrain.

3.4. Conclusions

Tout en fondant leurs conclusions sur des principes liés à la valeur hiérarchique de la figure centrale de la Porte du Soleil par rapport aux autres du même type retrouvées *in situ*, les chercheurs dans le domaine ont donc 1) affirmé qu'il s'agissait de l'image du dieu Viracocha et 2) établi que le personnage ainsi représenté devait être le modèle andin par excellence, modèle qui aurait non seulement servi à définir le *style tiahuanaco* (tel qu'entendu par Uhle), mais aussi à fixer une thématique iconographique.

Nous comptons dorénavant démontrer au cours des chapitres suivants que la figure centrale de la Porte du Soleil n'est peut-être pas nécessairement la génératrice d'une iconographie spécifique mais bien une figure qui s'inscrit dans un cadre de conventions picturales précises lesquelles nous mettrons en lumière suite à notre classification des motifs anthropomorphes à Tiwanaku. Tout comme c'est le cas dans

d'autres cultures du monde disposant d'une riche production visuelle à caractère figuratif, comme ces sociétés ayant participé à la production des arts bouddhiques par exemple, des conventions définissent des règles de représentation figurative selon lesquelles des éléments spécifiques, personnages ou encore idées, doivent être représentés sous forme visuelle/plastique. En ce sens, la figure centrale de la Porte du Soleil fait ici partie d'une catégorie spécifique de représentations anthropomorphes qui réfèrent à un niveau cosmologique spécifique.

Toutes les manières par lesquelles les personnages sont illustrés, ou encore toute la figuration associée aux *figures aux deux bâtons en vue frontale* à Tiwanaku, est dictée par ces conventions visuelles complexes, qui seront introduites dans les chapitres suivants. Ainsi, nous proposons une classification initiale de l'ensemble des figures anthropomorphes de Tiwanaku afin de révéler les structures communes, ou encore les prépondérances qui se manifestent dans ce type de représentations.

CHAPITRE 4.

Classification des motifs anthropomorphes à Tiwanaku

La rigidité des représentations iconographiques de même que l'exécution impeccable des abstractions géométriques dans l'art tiahuanaco ont de tout temps fasciné les chercheurs. Aujourd'hui encore, la production artistique de cette civilisation se résume trop souvent à ces quelques stéréotypes. Toutefois, une grande variabilité picturale, c'est-à-dire aussi bien en termes de représentations figuratives que géométriques, tend à démontrer que l'art tiahuanaco est tout sauf confiné à des représentations abstraites, rigides et froides. Dès les tout débuts de nos recherches sur le site archéologique de Tiwanaku, nous avons été frappé par le souci du détail et par la richesse de l'exécution manifestée pour représenter la figure humaine de manière dite « réaliste ». En étudiant attentivement le corpus de sa culture matérielle, il devient évident que l'art tiahuanaco révèle autant de représentations dites figuratives de figures humaines que de représentations dites géométriques.

En comparant les représentations figuratives avec celles qui sont strictement géométriques – par exemple celles représentées sur la figure centrale de la Porte du Soleil –, des interrogations ont surgi sur les raisons ayant pu motiver cette dichotomie plastique. Puis, une question plus importante encore : y avait-t-il une symbolique liée à cette différence? Dans une tentative de trouver une réponse à cette problématique, une catégorisation plus rigoureuse et novatrice des figures humaines trouvées *in situ* s'imposait. La classification a été établie selon *trois degrés croissants de représentation picturale*, que nous avons nommés figuratives, schématiques et géométriques.

4.1. Classification des figures humaines

Par une figure humaine dite figurative, nous rappelons qu'il s'agit ici d'une représentation sous forme plastique du visage humain se rapprochant le plus fidèlement possible de l'anatomie humaine. Une figure humaine jugée figurative devrait donc, par définition, se rapprocher le plus possible de la réalité. En nous appuyant ainsi sur notre méthode d'analyse de l'image propre à la discipline de l'histoire de l'art que nous avons proposée au chapitre 2, et en nous appuyant sur une analyse morphologique du motif, nous avons ainsi procédé à une catégorisation de la représentation du visage humain selon les trois critères précédemment cités : figuratif, schématique et géométrique. Chaque distribution a été préalablement subdivisée selon des principes respectant la forme et la fonction du motif.

4.1.1. Représentations figuratives

Tout en se référant à la définition d'une représentation dite figurative, cette catégorie de visages humains demeure à l'intérieur des limites où l'anatomie humaine est encore palpable.

Dans le cadre du 52^e Congrès International des Américanistes, Jacinto Quirarte mentionnait :

[Very rarely] are we presented with portraits of individuals [...]. The Pre-Colombian artist was not primarily interested in presenting observable phenomena [...]. If we recognize individuals [...] we

know them as such because of the glyphic inscriptions associated with them. We do not normally single out individuals by pointing to specific characteristics. Obviously we are presented with idealized portraits. The point is that whenever an individual is represented he is presented as he is known to be rather than as he is seen to be.

(Quirarte 1977:393)

Dans ce cadre de représentation figurative, la dernière proposition de l'auteur s'avère inexacte pour le contexte de représentation tiahuanaco. L'une des raisons qui font en sorte que l'art tiahuanaco demeure encore incompris à bien des égards est que, justement, la représentation figurative offre originalité et même, extravagance. Les représentations dites figuratives sont aussi « individualisées » que réalistes. Elles ne sont ni idéalisées, ni fondées sur de quelconques préjugés visuels mais bien formées à même de simples faits observés. Elles sont, en d'autres termes, des illustrations fondées sur des faits empiriques. Les figures dites figuratives de Tiwanaku présentent en première instance plusieurs descriptions détaillées d'hommes portant des signes apparents de haut rang alors qu'ils sont non seulement représentés avec leurs attributs iconographiques suggérant ainsi un certain statut politique, mais aussi avec des marques personnelles comme la barbe, ou la couleur et la forme des yeux, la courbe du nez, bijoux, etc. En voici quelques exemples :



Fig. 4.1. Représentation céramique d'un sujet de haut rang. *Période classique.* (MNA)



Fig. 4.2. Représentation céramique d'un sujet de haut rang. *Période classique.* (MNA)



Fig. 4.3. Représentation céramique d'un sujet de haut rang. *Période classique*. (MNA).



Fig 4.4. Représentation céramique d'un sujet de haut rang. *Période classique*. (MNA).



Fig 4.5. Représentation céramique d'un sujet de haut rang. *Période classique*. (MNA).



Fig. 4.6. Représentation céramique d'un sujet de haut rang. *Période classique*. (MNA).



Fig 4.7. Représentation céramique d'un sujet de haut rang. *Période classique*. (MNA).



Fig. 4.8. Représentation céramique d'un sujet de haut rang. *Période classique*. (MNA).



Fig. 4.9. Représentation céramique d'un sujet de haut rang. *Période classique*. (MNA).

Ces personnages de haut rang, ou encore des *dignitaires*, font ainsi partie intégrante de cette catégorie de figures humaines que nous nommons figuratives. Toutefois, et comme c'est souvent le cas pour tout effort de catégorisation, quelques éléments forcent une certaine réévaluation, et ce, même s'ils correspondent aux critères tels que définis par la catégorie à laquelle ils sont a priori associés.

Considérant les représentations dites figuratives, il faut faire ici une distinction entre celles qui illustrent des dignitaires – comme celles qui ont été présentées jusqu'à maintenant – et celles qui renvoient à des individus non rattachés à une autorité politique et qui, selon toute évidence, représentent tout de même des individus possédant une identité à part entière¹⁴. Il est effectivement possible d'identifier un sujet de haut rang ou encore un membre d'une certaine « élite » politique tiahuanaco par les éléments iconographiques qui sont associés à son visage de la même manière que celle décrite avant par Quirarte – par exemple : les coiffes des sujets sont généralement des indices pertinents. Ces éléments iconographiques déterminent ainsi un certain statut social, voire même un rang sociopolitique spécifique à l'intérieur de l'organisation sociale tiahuanaco.

À titre d'exemple, le motif de la flèche est généralement utilisé afin de définir un individu en position de pouvoir ou d'autorité alors que cet élément iconographique fait référence à la symbolique de la stricte division de l'espace sacré tel que conçu chez les Tiahuanaco (Ponce-Sanginés 1995_c), soit une référence au concept du *Pusisuyu* (voir Graphique 4.1.). Ces motifs fléchés faisaient référence à la séparation des territoires sacrés et demeuraient des éléments cruciaux afin d'établir et maintenir une position d'autorité sur un groupe donné.

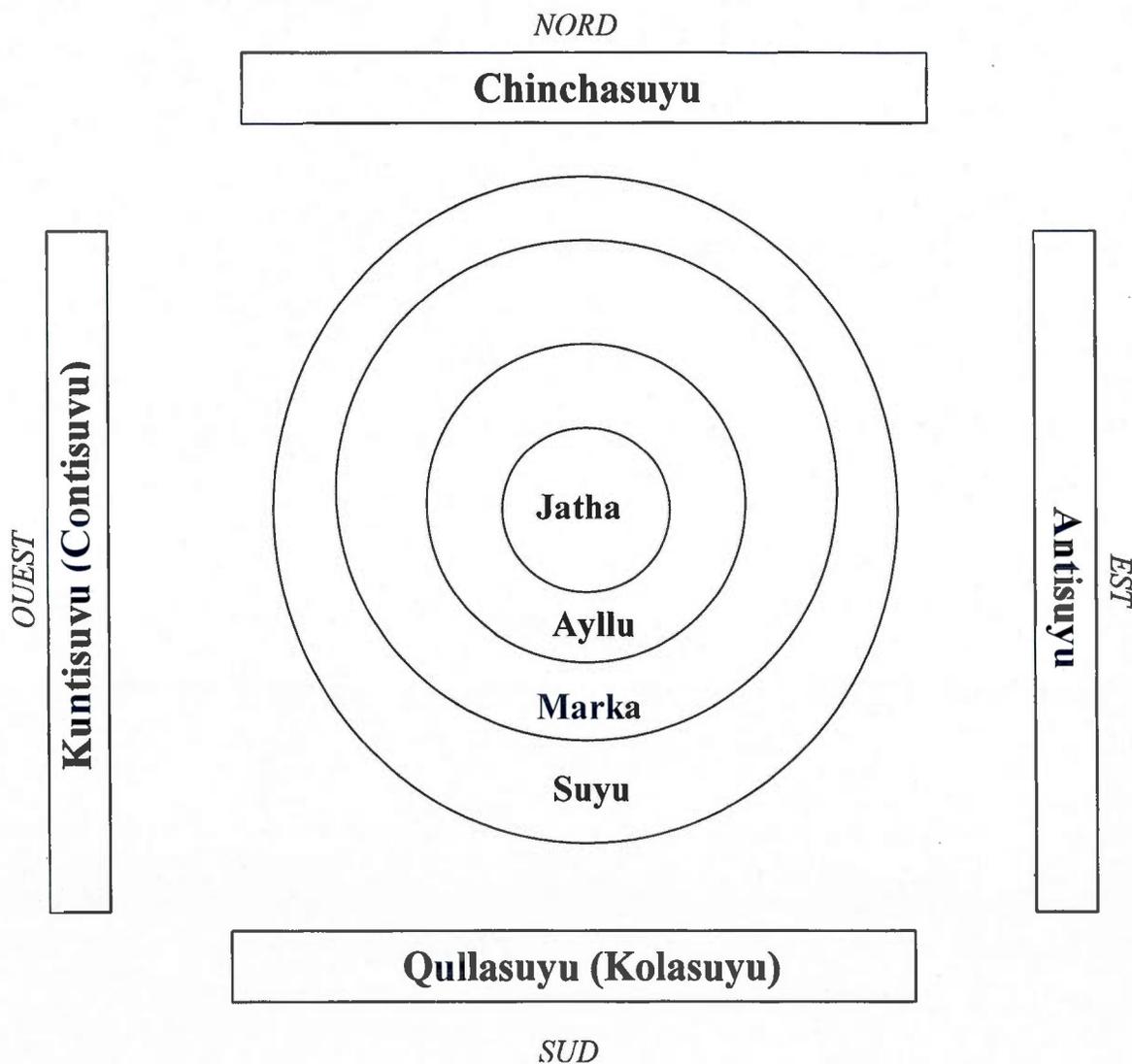
Faisant aussi partie des symboles particuliers d'identité sociale, le *Gorro* (chapeau) contribuait également à définir le statut des personnes qui le portaient. Tel que

¹⁴ Nous reviendrons sur ce type de représentations plus loin dans ce chapitre.

mentionné par Frame : «Cloth was the primary medium in [the] ancient Andean art, it required immense labour and bestowed great prestige on its owners» (Frame 1990:4). Ainsi, sans être l'apanage exclusif de la classe dirigeante, le Gorro rehaussait le statut social car il affichait haut rang et noblesse. La compréhension de la représentation du Gorro dans une représentation iconographique de la figure humaine est donc essentielle à l'interprétation de la figure car c'est un marqueur de distinction sociale. C'est à partir de cet élément vestimentaire, en association avec l'ensemble des éléments iconographiques caractérisant une figure humaine, que réside l'efficacité de l'identification d'une figure donnée.

Graphique 4.1

Symbolisme de l'espace aymara (Pusisuyu ou encore les quatre Suyus : *Nord, Sud, Est, Ouest*).
(Distribution politique et géographique).
(Selon Yampara-Huarachi 2001).



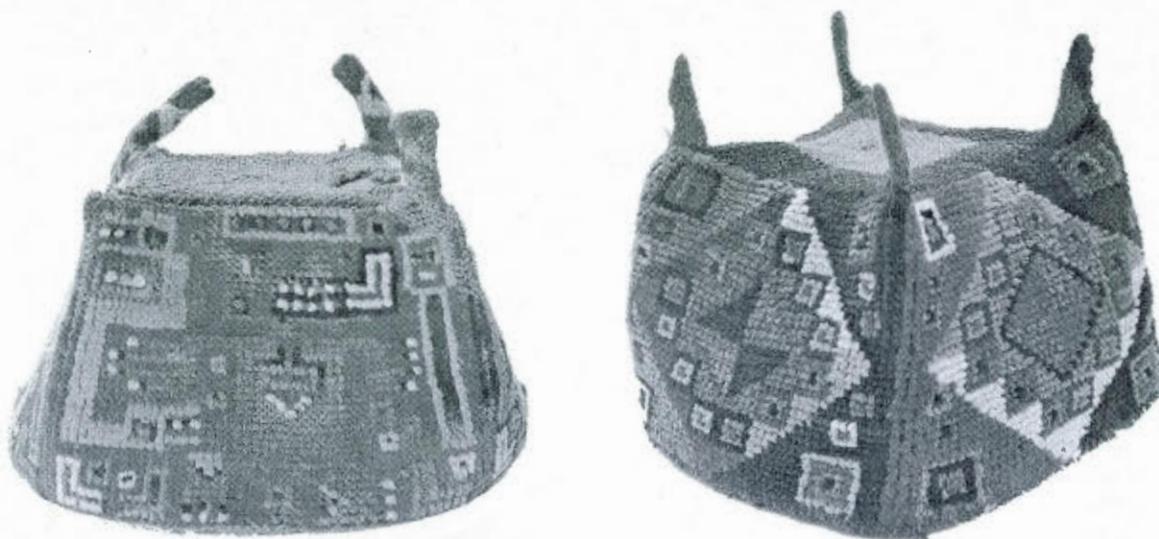


Fig. 4.10. Exemples de Gorros (Frame 1990, fig.4, page 7)

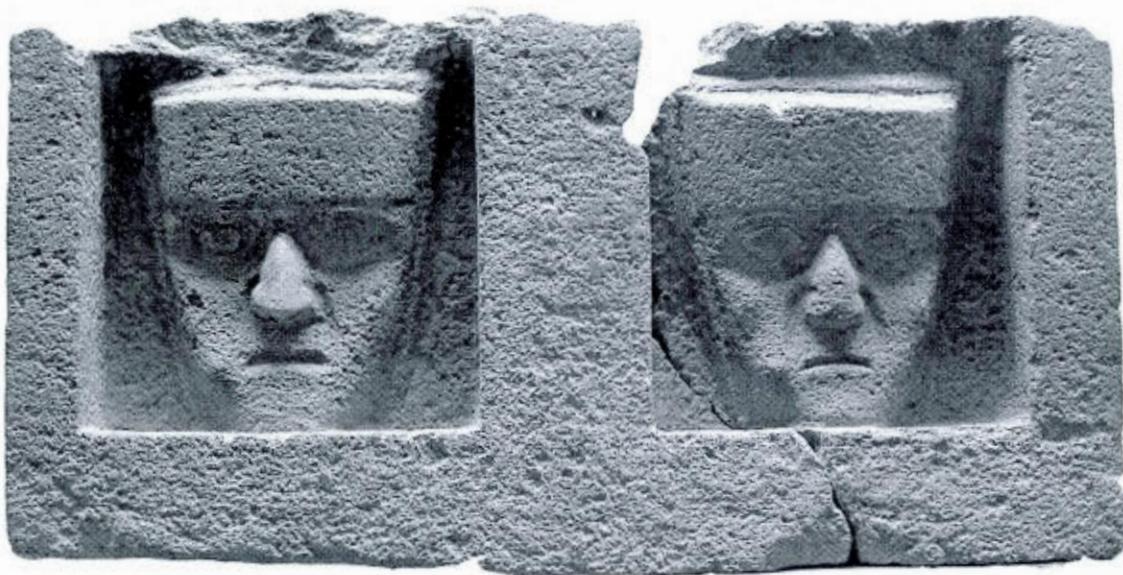


Fig. 4.11. Masticateurs de feuilles de coca. *Période Classique*. (MNA).

Toutefois, il arrive que certaines figures puissent être vêtues d'une coiffe sans qu'elles illustrent nécessairement des personnages dignitaires ou encore d'une classe dirigeante spécifique. Par exemple, les représentations humaines figuratives, telles que vues en figure 4.11, seraient plutôt identifiées à des masticateurs de feuilles de

coca, et ce, même si elles suggèrent une morphologie similaire aux personnages de haut rang. Il faut en effet considérer ces figures comme faisant partie d'une certaine classe sociale élevée puisqu'elles sont représentées avec leurs *Gorro* respectifs. Toutefois, aucun motif ne fut gravé sur leurs figures. En fait, ces figures sont dépourvues d'éléments iconographiques spécifiques : leur individualité a vraisemblablement été délaissée au profit de leur fonction représentée ici par la forme de leur bouche fermée, représentée par l'enflure apparente au niveau de la joue gauche qui suggère la présence d'une boule de feuilles de coca.

Les masticateurs de coca représentaient un groupe indispensable dans la société tiahuanaco. Essentielles à la vie quotidienne, les feuilles de coca étaient incontestablement l'une des ressources les plus précieuses des Tiahuanaco. Ces feuilles, généralement combinées à un mélange de chaux et de cendres de plantes et de minéraux, étaient traditionnellement mastiquées lentement durant toute la journée. Le mélange associé aux feuilles aidait à libérer certaines quantités de matières alcaloïdes atténuant la fatigue, la soif et même la faim durant les longues heures de travail (Kolata 1993). Tout comme plusieurs communautés de l'Altiplano, les Tiahuanaco étaient principalement intéressés au contrôle de la feuille de coca dans les Yungas¹⁵ parce qu'ils disposaient d'importantes plantations dans cette région. Comme le mentionne Kolata, plus qu'un simple stimulant pour le travail quotidien, la feuille de coca était utilisée dans plusieurs contextes de la vie sociale :

[They were] used in divination rituals to predict the future, and to assess whether communal decisions and auspicious: their color, shape, and the way they fall on the ground after being tossed in the air are all important attributes for interpreting the response of the coca augury.

(Kolata 1993:49)

¹⁵ Région géographique située à l'est de l'Altiplano bolivien, au-delà de la chaîne de montagnes nommée la *Cordillera Blanca* (Cordillère Blanche). Telles que décrites par Alan Kolata : «The yungas are a zone of radical landscape transition, of movement from the dry, frozen edge of glaciated tundra where biological activity seems virtually paralyzed, dispersed, and energy conserving, to the suffocating humid heat of the tropical forest swarming with insects and redolent with the organic smells of decaying plant and animal tissue. Nowhere in the world is this transition between radically divergent biozones completed so abruptly and so dramatically as in the Yungas». (Kolata 1993:48)

L'importance reliée aux masticateurs de coca pour les Tiahuanaco explique et justifie leurs représentations iconographiques. De plus, la coca représente une idéologie commune et le symbole sacré de cette culture. Vu leur importance, il n'est donc pas à exclure que ces représentations de masticateurs pourraient illustrer des responsables de leur production et de leur distribution, voire même des membres attirés pour leur contrôle et leur redistribution.



Fig. 4.12. *Keru* avec représentations de guerriers. *Période classique*. (MRT).

Dans la même catégorie des représentations figuratives, deux autres types de figures s'apparentent à la définition initiale car elles sont, elles aussi, composées de marques iconographiques spécifiques permettant leur identification. Nous retrouvons d'abord les représentations de guerriers/militaires tiahuanaco (Fig. 4.12). Généralement représentés de manière assez réaliste, ces figures démontrent les efforts soutenus pour rendre les détails de la représentation picturale. Ici encore, il serait erroné de concevoir ces figures comme des représentations idéalisées, car ce sont des images basées sur une connaissance empirique des sujets représentés, c'est-à-dire celle des guerriers eux-mêmes, avec les caractéristiques variables qui marquent leur faciès.



Fig. 4.13. Portrait céramique d'un habitant Tiahuanaco. *Période classique*. (MRT).

Enfin, outre les représentations de la noblesse et des groupes supérieurs de la société tiahuanaco, plusieurs représentations de figures humaines se définissent comme figuratives même si leurs caractéristiques iconographiques ne nous permettent pas pour le moment de procéder à une identification précise quant à la nature de leur fonction ou leur rang. Ces illustrations ne disposent effectivement d'aucun élément iconographique spécifique mis à part la forme de leur coiffe qui se distingue de toutes celles vues jusqu'à maintenant dans ce chapitre. Ces représentations très particulières de figures humaines, telles que présentées à la figure 4.13, mettent en relief l'individu sous ses formes les plus simples tout en étant fidèles aux détails physiologiques comme la forme du visage, des yeux, des oreilles, et la présence de cheveux. Mais, plus important encore, comme dans les autres types de figures qui constituent la catégorie des représentations figuratives, il faut porter encore là une attention particulière aux chapeaux portés par ces individus. En effet, le chapeau représenté ici est plus simple que le *Gorro* et est dépourvu d'éléments iconographiques. Ces figures sont donc à notre avis soit des portraits de simples habitants tiahuanaco, ou encore des représentants d'un groupe d'individus qui reste encore à être spécifié dans l'organisation sociale tiahuanaco : peut-être faisant partie du segment des producteurs, voire même des « classes » civiles au service de l'État tiahuanaco.

4.1.2. Représentations schématiques

Cette catégorie se conçoit comme une étape intermédiaire de la croissance qui se manifeste entre la figuration et l'abstraction/géométrisation. Ce groupe de figures humaines respecte les proportions humaines dans leur conception – en tenant compte, par exemple, des proportions du nez et du front pour former l'arcade sourcilière. Toutefois, cette catégorie se distingue de la précédente parce que les détails faciaux sont notamment représentés par des formes géométriques qui éliminent les détails physiologiques du visage et qui leur enlèvent du coup une certaine individualité.



Fig. 4.14. Exemples de figures schématiques – têtes-tenons – ornant les murs du temple semi-souterrain.

Cette catégorie de figures schématiques est caractérisée par ces motifs anthropomorphes qui se retrouvent en grand nombre sur les murs internes du temple semi-souterrain (Fig.4.14) de même que sur la majorité des sculptures monolithiques ayant été excavées *in situ*, tels que les monuments appelés *El Fraile*, *Bennett* et *Ponce*. Alors que la catégorie précédente était caractérisée par la représentation figurative, voire presque naturaliste dans certains cas, des figures humaines pour en permettre sinon l'identification individuelle, du moins l'identification quant à leur fonction sociale, cette nouvelle catégorie dite schématique ne peut mener à ce même principe d'identification. Les caractéristiques physiologiques ou sociales ont été délaissées au profit de la représentation d'une figure plus anonyme et généralisée, et ce, tout en respectant les proportions anatomiques de la figure humaine.

Ces figures dites schématiques sont, elles aussi, réparties en sous-catégories. Lorsque Arthur Posnansky a analysé pour la première fois les figures anthropomorphes/têtes-tenons qui ornent les murs du temple semi-souterrain, il les a définies sous le vocable de "réalistes" (Posnansky 1945). En raison de leur aspect morphologique et de leurs caractéristiques plastiques, nous optons plutôt pour une catégorie dite schématique de représentations humaines. Cependant, certaines de ces figures relèvent clairement de différentes périodes de production artistique. En effet, en comparant les unes aux autres¹⁶, des différences notables s'observent, et ce, plus spécifiquement lors de l'analyse des cent quatre-vingt-douze figures qui ornent le temple semi-souterrain. Ainsi, la catégorie schématique est conçue selon cinq groupes de représentation picturale que nous avons nommées pour fins de simplicité : A, B, C, D et E. En ce qui concerne les groupes des figures du temple semi-souterrain, nous souhaitons toutefois souligner que cette sous-catégorisation est effectuée dans le seul but de démontrer l'existence de variantes importantes à l'intérieur même de cette catégorie de figures tout en y apportant une valeur simple de l'ordre de la proposition. De plus, les mauvaises techniques de fouilles et les bris effectués en 1903 par l'équipe de Courty

¹⁶ Nous rappelons que nous avons démontré les principales comparaisons de ces figures au chapitre 2.

lors des travaux d'excavation dans le temple semi-souterrain portent à croire que les bases sur lesquelles nous travaillons aujourd'hui et sur lesquelles repose notre connaissance du sujet sont éventuellement à réévaluer par une analyse plus approfondie et avec un corpus enrichi. La sous-catégorisation qui suit est donc strictement préliminaire et ne se veut qu'une simple proposition initiale. En nous basant sur notre grille d'analyse telle que mise en pratique au chapitre précédent, nous avons distribué les figures humaines (têtes-tenons du temple semi-souterrain) en quatre groupes, c'est-à-dire les quatre premiers groupes, soit A, B, C et D, de la catégorie des figures schématiques.

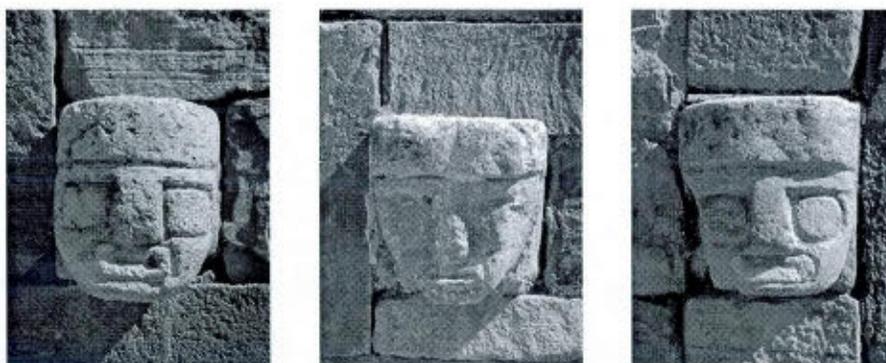
Ces dites figures se définissent comme schématiques par leur utilisation des éléments géométriques dans la conception du visage humain. Malgré l'utilisation de formes géométriques, il ne fait aucun doute que ces figures représentent des visages humains car les caractéristiques principales sont faciles à identifier : en plus des détails anatomiques tels les yeux, le nez, le menton, on retrouve la présence de coiffes suggérant ainsi un certain statut de notoriété – possiblement des *Gorro*. Le seul élément qui puisse ici contribuer à établir une distinction avec la catégorie figurative est qu'il demeure impossible d'en extraire des caractéristiques pouvant mener à l'identification d'un individu. En d'autres termes, il nous est impossible de reconnaître un individu en particulier ou même un représentant d'une classe sociale ou une classe de travailleurs, comme c'était le cas dans la catégorie des représentations figuratives (c'est-à-dire chefs dirigeants, guerriers, etc.).

Groupe A



Tout en se référant à l'analyse effectuée au chapitre 2 (voir « ornementation architecturale no.1 »), un grand nombre de ces têtes-tenons illustrent des sujets ayant une morphologie du visage plus élancée, c'est-à-dire une forme globale alignée selon un axe vertical. La répétition de cette particularité nous a porté à considérer ce type de figures dans un groupe à part entière.

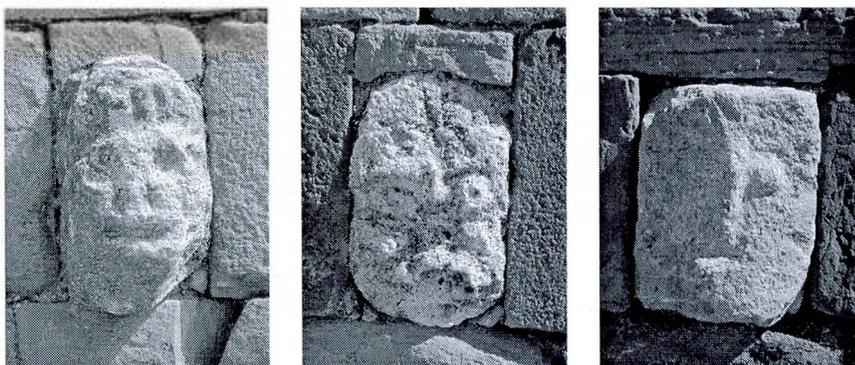
Groupe B



La facture morphologique de ces têtes-tenons est de plus petite forme que celle du groupe A. Les détails anatomiques sont par ailleurs plus grossièrement sculptés, voire moins bien définis. Plutôt que d'avoir une forme plus élancée, c'est-à-dire verticale

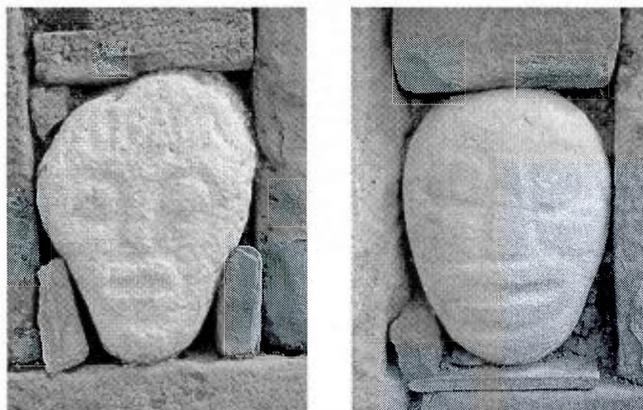
comme ce fut le cas au groupe précédent, ces figures ont une morphologie globale plus carrée. La répétition de cette particularité nous a porté à considérer ces figures comme un groupe à part entière. Il est à noter que certaines de ces figures ont des yeux ronds alors que d'autres ont des yeux de forme plus carrée.

Groupe C



Ces figures restent fidèles à la définition des figures humaines schématiques où le principe de l'analogie yeux-nez-bouche est respecté. Toutefois, le contraste esthétique est frappant entre ce groupe de figures et les deux groupes précédents. Les détails anatomiques étant beaucoup plus grossièrement représentés, voire même plus rudimentaires, il n'est pas à exclure que ces figures soient d'une période stylistique/chronologique antérieure aux groupes précédents. La répétition de cette particularité nous a porté à considérer ces figures comme un groupe à part entière.

Groupe D



Un petit nombre de têtes-tenons se distingue de toutes les autres représentations *in situ*. Ces têtes-tenons diffèrent par le type de pierre utilisé, par leur facture plastique différente (visage représenté en bas-relief et nettement moins tridimensionnel que les autres figures présentées jusqu'à maintenant) et enfin parce qu'elles ne portent aucune coiffe apparente. Alors qu'il existe pour le moment peu d'études portant sur l'authenticité de ces têtes-tenons en particulier (vu les dégâts qui avaient été causés par l'équipe de Courty en 1903, nous ne pouvons être certain que ces têtes soient d'origine), nous préférons traiter ces figures en tant que groupe à part entière, c'est-à-dire à l'écart du reste des têtes-tenons du temple.

Groupe E



Mises à part les figures qui composent le temple souterrain, les monolithes de Tiwanaku évoluent aussi à l'intérieur de la même définition des figures schématiques. Pour le moment¹⁷, même si elles sont plus riches en éléments iconographiques gravés, aucune identification n'est possible hormis leur estimation quant à leur fonction/statut social suggéré par la présence d'une coiffe. Elles se distinguent par ailleurs des autres figures schématiques vues jusqu'à maintenant par le fait qu'elles présentent des sujets de plain-pied (par exemple : les monolithes Bennett ou Ponce; voir annexe VIII). Ce groupe de figures schématiques offre donc une représentation fidèle des proportions du corps humain alors que toutes ses parties sont représentées (bras, jambes, épaules, pieds, et même les vêtements).

¹⁷ Il est utile de préciser ici que les recherches actuelles portant sur l'iconographie tiahuanaco ne permettent pas encore une lecture complète des éléments iconographiques qui composent ses monolithes. Il est donc impossible de procéder à une identification de ces figures anthropomorphes. Les recherches proposées dans le cadre de ce travail visent justement à combler certaines de ces lacunes.

4.1.3. Représentations géométriques

La troisième catégorie de motifs anthropomorphes est caractérisée par des représentations qui ne prennent pas en considération les proportions fidèles de l'anatomie humaine. Elles n'utilisent que des formes géométriques afin de suggérer les yeux, le nez, la bouche, etc. Elles sont en revanche beaucoup plus riches en symboles iconographiques. Leur étude implique donc une connaissance préalable des conventions picturales et symboles de l'art tiahuanaco afin d'en produire une interprétation juste. Selon cette prémisse où la catégorisation est définie par une analyse de la forme et de la fonction des figures, et tout en nous référant une fois de plus à l'analyse effectuée au chapitre 2, nous avons distribué cette catégorie de représentations géométriques en trois sous-groupes :

- Géométries complètes¹⁸ : sculpture et ornementation architecturale;
- Géométries partielles¹⁹ : céramique et fragments de céramique;

Ces groupes sont tous composés de figures humaines dites géométriques, c'est-à-dire présentées selon une facture plus abstraite par rapport à la figuration, et qui peuvent être illustrées dans des contextes picturaux différents, soit des sculptures, des céramiques ou encore des ornementations architecturales.

¹⁸ Par le terme « complet » nous entendons une représentation anthropomorphe de plain-pied.

¹⁹ Par le terme « partielles » nous entendons une représentation anthropomorphe présentant seulement une partie du corps du sujet, soit généralement seulement la tête.

Groupe 1 :

Abstractions géométriques dites *complètes* dans les sculptures et les ornements architecturaux.



Fig.4.15. Bloc de Basalt sculpté excavé au temple Semi-Souterrain. *Période classique*. (MRT).



Fig. 4.16.

Figure anthropomorphe semblable aux figures de la frise de la Porte du Soleil sur un monolithe à Puma-Punku. *Période classique*. (Voir aussi Annexe VI).

Fig. 4.17.
Ornementation architecturale :
figure semblable à la figure
centrale de la Porte du Soleil.
Période classique. MRT.

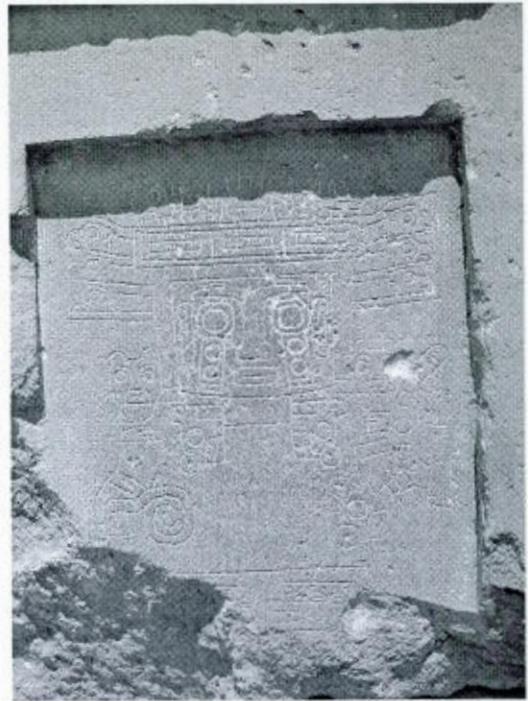


Fig. 4.18. Figure centrale de la Porte du Soleil.
Période classique.



Fig. 4.19. Figure de la frise de la Porte du Soleil.
Période classique.

Groupe 2:

Géométriques partielles dans les céramiques.



Fig. 4.20. Fragment avec figure anthropomorphe.
Période classique. (MRT).



Fig. 4.21. *Keru* avec figure anthropomorphe.
Période classique. (MRT).



Fig. 4.22. *Keru* avec figure anthropomorphe.
Période classique. (MRT).



Fig. 4.23. Céramique avec figure anthropomorphe.
Période classique. (MRT).



Fig. 4.24. Keru avec figure anthroporphe.
Période classique. (MRT).



Fig. 4.25. Vase avec figure anthroporphe.
Période classique. (MRT).

Groupe 3 :

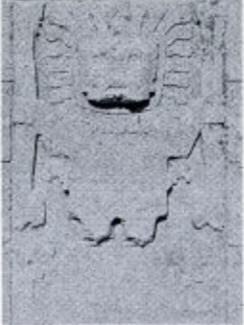
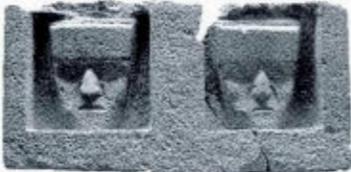
Géométriques partielles dans les fragments de céramiques.



Fig. 4.26. Fragments de céramiques avec figures anthroporphes. *Tiahuanaco III.* (MRT).

Tableau 4.1

Résumé de la classification des figures anthropomorphes à Tiwanaku

Figuratives	Schématiques	Géométriques
Membres de haut rang	Têtes-tenons (Temple semi-souterrain)	Géométriques complètes
		
Masticateurs de Coca (responsables de la production/distribution ?)	Visages anthropomorphes des monolithes <i>in situ</i>	Géométriques partielles
		
Guerriers/militaires tiahuanaco		Fragments
		
Habitants/Individus non spécifié		
		

4.2. Conclusions générales de la catégorisation.

Nous avons présenté ici une classification des figures anthropomorphes laquelle s'appuyait sur notre analyse telle que présentée au chapitre 4. Nous rappelons que trois catégories des figures sont identifiables : les figuratives, les schématiques et les géométriques que nous avons résumées au tableau 4.1. de la page précédente. Au moyen de ce même tableau (4.1.), nous pouvons constater une croissance du niveau d'abstraction picturale passant graduellement de la figuration (membres de haut rang) à la géométrisation (géométries complètes, par exemple dans la figure centrale de la Porte du Soleil), en passant par un niveau que nous pourrions qualifier d'intermédiaire, celui de la schématisation (têtes-tenons). Plus le niveau d'abstraction s'intensifie, allant vers la géométrisation, plus il est difficile de produire une identification spécifique des sujets représentés.

Reste dorénavant à comprendre les motifs qui ont pu déterminer une telle classification. En d'autres termes, y a-t-il une explication symbolique de ces différences plastiques? Nous proposons ainsi au chapitre suivant une interprétation possible de cette classification.

CHAPITRE 5.

Cosmovision et perception cognitive

Nous avons mentionné plus tôt que certains chercheurs (Kolata 1993; Ponce-Sanginés 1995_b) voyaient une corrélation directe entre l'urbanisme du complexe archéologique Tiwanaku – traitement de l'espace sacré – et la pensée cosmologique aymara (voir Chapitre 1). Si les fondements d'une telle hypothèse s'avèrent acceptables, voire fort probables, nous croyons qu'il pourrait y avoir par conséquent des corrélations entre cette même pensée cosmologique aymara et les arts tiahuanaco, en l'occurrence les motifs anthropomorphes. Dans ce chapitre, nous avançons cette hypothèse voulant que notre classification tripartite des motifs anthropomorphes à Tiwanaku soit en relation directe avec la pensée cosmologique tripartite aymara que nous nous apprêtons à présenter ici.

Comme c'est le cas dans plusieurs civilisations, la cosmovision aymara s'appuie sur une définition tripartite de l'environnement immédiat. Elle présente ainsi un système de références complexes et très organisées en matière de perception et de cognition de l'environnement dans lequel l'Aymara évolue. Tel que le décrit Ponce-Sanginés, la

culture tiahuanaco peut être définie et résumée quant à elle comme ethnocentrique, géométrique et surtout symétrique (Ponce-Sanginés 1995_c). D'une manière graphique, les schèmes de la mytho-cosmologie tiahuanaco se conçoivent en trois dimensions, ou encore sous forme d'environnements indépendants contenant une iconographie extrêmement précise qui, à bien des égards, demeure incomprise encore aujourd'hui. Les animaux symboliques tels le condor, le puma, le poisson et le serpent :

Étaient considérés comme des emblèmes pour chacun des groupes qui composaient la nation des Kollas primitifs. Considérés comme des totems, ils étaient responsables de défendre et protéger les habitants. Les chasser ou même les blesser était alors considéré comme tabou.

(Paredes 1995:123) (Traduction libre)

La perception du monde chez les Aymara est conçue de manière empirique car elle considère l'homme qui évolue dans un cadre qui se situe entre le ciel et le monde souterrain. Faisant partie intégrante de l'effort de l'homme qui vise à comprendre les phénomènes naturels qui l'entourent, la pensée aymara s'est forgée de manière intuitive des concepts métaphysiques menant à des explications potentielles de son existence, explications devenant acceptées collectivement.

De cette manière, « les symboles mythiques représentent des réalités notées en termes de phénomènes observés et connus, avec lesquels ils gardaient une relation d'analogie » (Montes-Ruiz 1999:39). On retrouve dans la mytho-cosmologie aymara plusieurs objets, divinités et héros culturels, tous émergeant en tant que manifestation de l'attitude psychologique collective et individuelle des êtres humains. L'idéologie mythologique peut être ici comprise en tant que concrétisation du besoin intrinsèque d'un groupe cherchant à saisir la signification de phénomènes naturels, de même que l'incompréhension à l'égard des réactions humaines face à ces mêmes phénomènes naturels. Tel que le mentionne Montes-Ruiz, la création d'un mythe est un procédé spontané et inconscient, d'inspiration poétique collective, où les faits sont

constamment en transformation, cherchant une forme d'expression plus adéquate et embellie. L'élaboration poétique de ces formes symboliques, extérieures au mythe lui-même, est conduite simultanément, et sans avertissement, par le *circum* cognitif qui gît dans la pensée. C'est à partir de ce point qu'intervient la philosophie de la pensée mythique (Montes-Ruiz 1999).

Nous voulons défendre ici l'argument que les différents procédés de représentation picturale de la figure humaine à Tiwanaku accomplissaient ce processus inhérent mais inconscient de cognition et de visualisation de la mytho-cosmologie propre à la pensée aymara mais qui aurait justement sa source dans la pensée tiahuanaco. Un tel processus apparaît avoir été nécessaire pour procurer la dite *forme d'expression plus adéquate et embellie*. Ici, le niveau constant d'abstraction géométrique par opposition à la figuration dans les sculptures, céramiques et ornements architecturaux de l'art tiahuanaco représente le niveau par lequel les éléments représentés, en l'occurrence les figures anthropomorphes, font partie soit d'un environnement cosmologique distant (nommé *Alajpacha*) ou d'un environnement plus près de celui de l'être humain (nommé *Akapacha*).

5.1. Analyse et identification des ordres cosmologiques aymara

Les indices les plus pertinents concernant la compréhension actuelle de la cosmologie aymara résident selon nous dans l'analyse de la mythologie. La compréhension actuelle dont nous disposons sur la mythologie des Andes centrales a été rapportée dans les documents écrits par les chroniqueurs espagnols. Je procéderai ici à l'identification et aux résumés des protagonistes principaux composant la mythologie aymara pour ensuite les analyser de manière individuelle afin d'en tirer leur signification globale pouvant mener à en extraire une structure cosmologique générale.

5.1.1. Viracocha

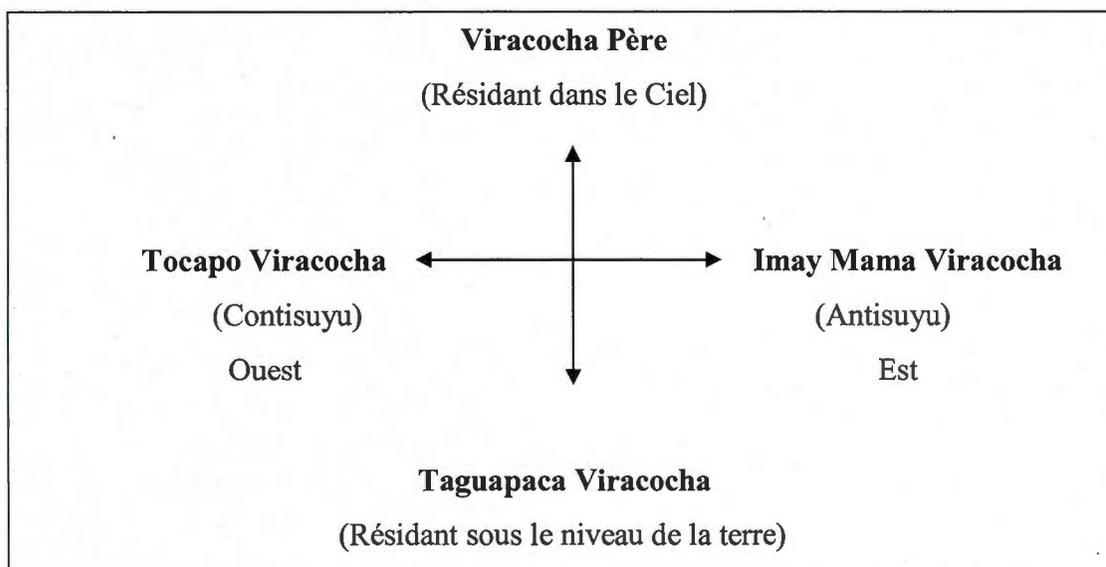
Le mythe de Viracocha, raconté par le chroniqueur Betanzos, est l'un des plus significatifs. Il est par ailleurs probablement le mythe le mieux documenté par les

chroniqueurs espagnols. Il constitue un exemple éloquent d'un mythe qui, à bien des égards, est sans doute le fruit d'interprétations fondées sur des faits réellement observés.

Celui que l'on appelle le dieu créateur de tout émergea une première fois du lac Titicaca pour créer un monde obscur et primitif, sans jour ni lumière. Il créa la première humanité, aux proportions gigantesques, qui vécut en réclusion dans la noirceur. Lors de sa seconde apparition, émergeant une fois de plus du lac Titicaca, Viracocha est réapparu en tant que héros culturel : il donna la lumière au monde en créant le soleil et le jour, de même que les étoiles et la lune; puis, il anéantit la première humanité en la convertissant en pierres pour enfin créer la seconde humanité, aux proportions normales, à Tiahuanaco. Après qu'il eut détruit la première humanité et l'eut convertit en monolithes, il sculpta en pierre les prototypes de l'homme et de la femme pour la seconde humanité. Viracocha leur donna ensuite des caractéristiques culturelles, des noms et un langage commun, pour enfin les envoyer chacun de leur côté, l'un à Antisuyu, l'autre à Contisuyu. En appoint au mythe présenté par le chroniqueur Betanzos, une version proposée par Molina raconte que Viracocha aurait eu trois fils : Tocapo Viracocha (qui régnait sur les territoires de l'ouest), Ymai Mama Viracocha (qui régnait sur les territoires de l'ouest) et Taguapica Viracocha (Molina 1916:11). Bien avant que Viracocha père ait tout créé, il était déjà en position de conflit avec son fils Taguapica Viracocha. On raconte par ailleurs que c'est Taguapica qui aurait créé la première humanité (Montez-Ruiz 1999:51).

Suivant le fonctionnement de l'espace sacré aymara, la mythologie entourant le personnage divin de Viracocha traduit le concept *Pusisuyu* (ou des quatre *Suyu* - territoires) tel que représenté en tableau 5.1.

Tableau 5.1.
Le concept du Pusionyu représenté dans le mythe de Viracocha.



5.1.2. Tunupa

Le corpus mythologique du Collao (Altiplano) fait état d'un autre héros culturel et civilisateur : Tunupa (aussi connu sous les noms de Tonapa, Tunapa ou Taapac).

Le mythe de Tunupa a de toute évidence été altéré durant la période de la Conquête espagnole où l'on n'avait qu'une envie, celle de trouver des racines chrétiennes dans les croyances populaires précolombiennes. Néanmoins, les récits rapportés par les chroniqueurs espagnols présentent un nombre intéressant d'indices à propos des caractéristiques de ce personnage mythologique.

Dans une version rapportée par le chroniqueur Juan de Santa-Cruz Pachakuti Yamki (cité par Montes-Ruiz 1999), Dieu – ici le Père de Jésus-Christ - créa le monde et ses habitants. Par la suite, la Vierge Marie donna naissance à leur fils, Tunupa. Durant ces temps obscurs du Purinpacha (alors que le dieu n'avait pas encore créé le jour), les *Jap'iñuñus*, aussi nommés *Achakallas*, tyrans infernaux, ennemis de l'humanité, régnaient sur la terre et sur ses habitants. Un jour, arriva Tunupa qui les expulsa en

les envoyant dans les pénombres de la terre. Une fois sa mission accomplie, il commença son périple vers Cuzco.

À Aputanpu, il délivra le chef du village qui était tenu prisonnier, attaché à un poteau. Ensuite, il inonda le village de Hyamkisupa en le transformant en lagune. À Kacha, il fit jaillir le feu du ciel tout droit sur une montagne détruisant ainsi l'idole féminine qui y vivait. Aux villages de Quenamaris, Tiahuanaco et Pukara, il transforma en pierres les populations primitives les punissant ainsi de leurs actions infidèles aux principes du Dieu-Créateur. À son arrivée à Carabaya, il fabriqua une croix aux proportions gigantesques qu'il laissa éventuellement à Carabuco. Il continua ensuite son chemin jusqu'à l'Île du Soleil en passant par Tikina, Tiahuanaco et Cajamarca pour enfin disparaître dans le lac Poopó.

Tableau 5.2.
Présentation des principaux protagonistes du mythe de Tunupa

Dieu / Pusiqaxa	Jésus-Christ /TUNUPA	Vierge Marie / Iqui
	↕	
	A. Makuri – Khana Huaka – Kolke Huaynakha	
	B. Habitants de Hyamkisupa, Kacha, Quenamaris, Tiahuanaco, Pukara, Carabaya, Carabuco, Cachamarca-Desaguadero, Arica.	
	C. Lacs Titicaca et Poopó	
	↕	
	Jap'ïñuñus (Disparus dans les sous-sols de la terre)	

5.1.3. Achachilas

Un autre élément omniprésent dans la mythologie andine est celui de la métamorphose des entités déifiées en montagnes. Dès lors, les hauts sommets de

l'Altiplano et leurs environs jouent des rôles remarquables dans la mythologie aymara. Une fois de plus, il faut comprendre l'effort déployé par la pensée aymara pour la compréhension de son environnement immédiat. C'est ainsi que les sommets de la *Cordillera Real* auraient jadis été des êtres vivants aux allures anthropomorphes qui, devenus des dieux, sont personnifiés par ces montagnes.

On raconte que dans les temps reculés de la préhistoire, le soleil (*Wilka* en Aymara) courtisait la *Pachamama*. N'étant pas intéressée par ses avances, elle décida de fuir. Sur son chemin, elle s'arrêta près d'une source pour étancher sa soif. Alors qu'elle s'abaissait pour boire, la source s'assécha instantanément. Elle comprit alors que la vengeance de *Wilka* était inévitable²⁰. Furieuse de cette action du Soleil, elle appela son fils aux allures gigantesques (celui-ci personnifié par les sommets de la Cordillère) afin qu'il exécute sa vengeance. Ce dernier, nommé *Mururata*, vint en se disant bien préparé pour une telle tâche en termes de dextérité et de bravoure.

Pendant ce temps, le Soleil, informé des actions de *Pachamama*, convertit l'un de ses messagers en l'*Illimani* (montagne de 6492 mètres d'altitude) en lui soumettant la stricte directive de détruire *Mururata*, le fils de la *Pachamama*. À l'aide d'une lance, l'*Illimani* s'exécuta sur le champ en projetant plusieurs roches sur le *Mururata* qui perdit son sommet, restant ainsi mutilé à jamais à une altitude inférieure à celle de l'*Illimani*, soit à 5775 mètres. On raconte aussi que le sommet arraché de *Mururata* se serait écrasé dans la Cordillère Occidentale où s'est alors formée la montagne *Sajama* (6520 mètres). On dit aussi que le cœur mutilé de *Mururata* se serait aussi envolé près de la chaîne de montagnes de *Llokolloko* (près de *Tiahuanaco*), et que ses intestins auraient formé le mont *Kunturiri* (5696 mètres). Récompensé de ses actions, l'*Illimani* resta ainsi le plus haut sommet de la région, recevant dès lors les premiers rayons du Soleil chaque matin (Ponce 1995_d).

²⁰ Une lagune aurait été nommée en l'honneur de cet événement et surtout envers les actions de la *Pachamama*. Celle-ci est connue aujourd'hui sous le nom de *Wana Khota*, située près de *Milluni*, non loin de la base du *Khaka Jake* (aujourd'hui la montagne *Wayna Potosi*). (Ponce-Sanginés 1995_c)

Un autre élément concernant la mythologie entourant les Achachilas est l'importance accordée à la Pachamama. Entre le Dieu-Créateur et les êtres malins vivant dans les sous-sols de la Terre, la Pachamama, aussi connue sous le terme espagnol de *Mujer Madre*, occupe une position intermédiaire correspondant à la terre avec ses étendues d'eau où vivent et meurent toutes les créatures. Dans une version recensée par le chroniqueur Juan de Pachakuti Yamki (Montez-Ruiz 1999), la terre était composée de trois éléments, soit l'un féminin, l'autre masculin et le troisième étant androgyne :

1. **Féminin** : *Pachamama*, symbolisée par un cercle contenant trois collines;
2. **Masculin** : *Kamaq Pacha* (*Pacha Tata* ou encore une équivalence française qui pourrait se référer au père de la terre, soit systématiquement les mots Père et Terre), le mari de Pachamama;
3. **Androgyne** : symbolisé par l'arc-en-ciel, il joue un rôle d'agent de liaison entre les éléments féminins et masculins.

L'analyse de la mythologie des Achachilas révèle une supériorité marquée pour l'élément masculin par rapport au féminin : on constate que la vengeance de la Pachamama est aussitôt contrée par Wilka qui l'assujettit. Il est aussi à noter que, dans la dichotomie entre les protagonistes Wilka et Pachamama, le premier, l'élément mâle, vit dans le ciel alors que la seconde, l'élément féminin vit sur la terre. Déjà, le mâle est en position de supériorité de par sa position dans l'espace. Ce rejet du soleil par la Pachamama accentue aussi cette distinction claire entre la déité céleste, un astre vivant quelque part au-dessus du niveau de la terre, et l'autre terrestre, l'élément féminin qui transparaît entre le ciel et la terre. Toutefois, le mythe démontre parallèlement la supériorité et la position d'autorité exercée par la Pachamama sur les éléments de la terre alors que Mururata tente de prendre sa défense.

5.2. Conclusions générales

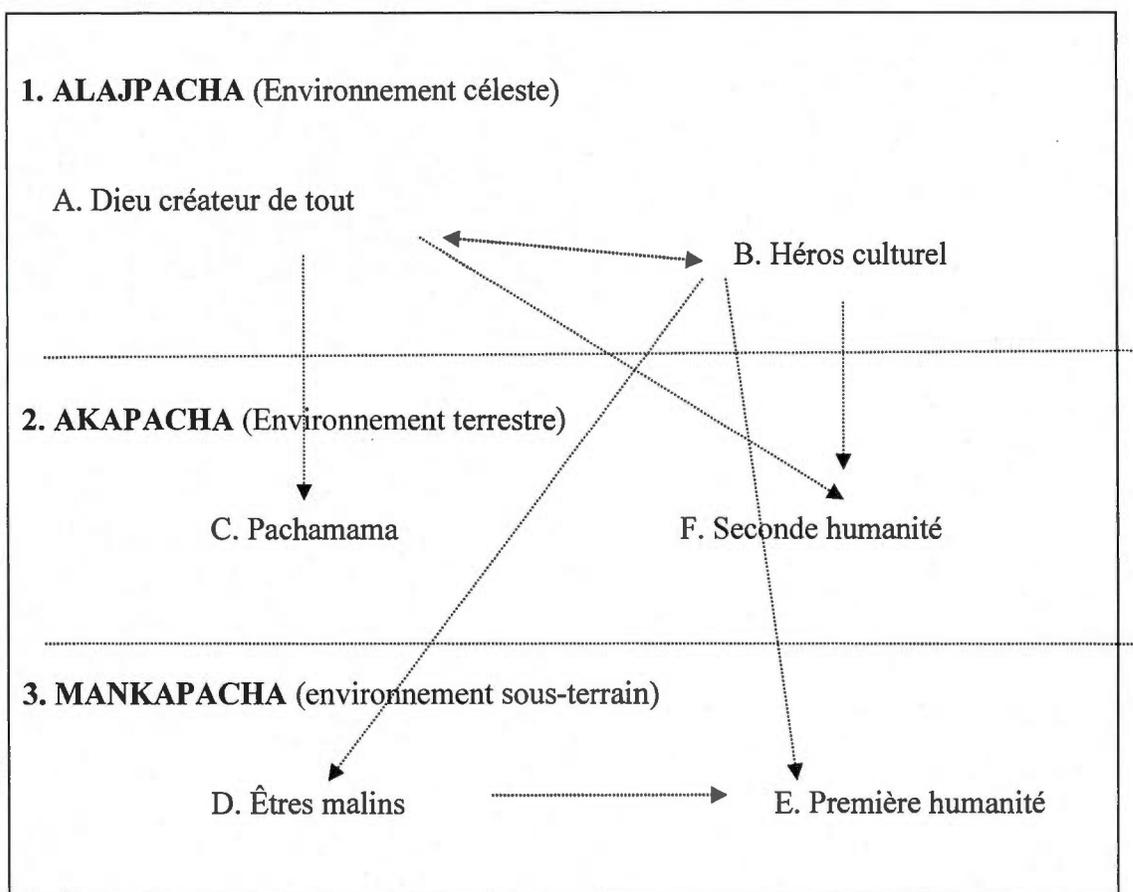
L'analyse des principaux protagonistes composant la mythologie aymara fait ressurgir une structure commune qui renvoie à une conception tripartite de la pensée cosmologique aymara. En produisant une catégorisation des personnages de chaque mythe, il est effectivement possible d'extraire trois niveaux cosmologiques indépendants. Le premier inclut toutes les divinités qui évoluent dans un environnement n'appartenant pas à celui de la Terre et des êtres vivants ni à celui d'un monde souterrain : c'est celui du monde céleste. Le second réunit tous les protagonistes et les éléments naturels qui composent l'environnement terrestre ou, en d'autres termes, l'endroit où tous les êtres vivants évoluent. Enfin, le troisième joint les êtres qui évoluent sous le niveau de la terre, plus spécifiquement, sous le niveau de l'eau. Ces trois environnements indépendants (**Alajpacha**, **Akapacha** et **Mankapacha**) sont représentés sous forme résumée en tableau 5.3 :

Tableau 5.3.
Résumé des trois niveaux cosmologiques aymara

<p>1. Divinités qui évoluent dans un environnement céleste (Alajpacha) :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Viracocha Père / héros culturel - TUNUPA - Vierge Marie / Iqui - Wilka <p>2. Protagonistes et éléments naturels qui composent l'environnement Terrestre (Akapacha):</p> <ul style="list-style-type: none"> - Imaymana Viracocha et Tocado Viracocha - Pachamama (Mujer Madre) - Achachilas (Illimani, Mururata, Sajama, Lac Titicaca etc.) - Makuri - Habitants de Hyamkisupa, Kacha, Quenamaris, Tiahuanaco, Pukara, Carabaya, Carabuco, Cachamarca-Desaguadero, Arica - <i>Seconde humanité</i> <p>3. Êtres qui évoluent sous le niveau de la terre (Mankapacha) :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Taguapaca Viracocha - <i>Jap'iñuñus</i> - Wari - <i>Première humanité</i>

La catégorisation présentée au tableau 5.3 révèle ainsi une structure cosmologique fondamentale telle qu'illustrée au tableau 5.4.

Tableau 5.4
Structure cosmologique fondamentale aymara
(Selon Montes-Ruiz 1999).



Suivant le *circum* de la cosmologie aymara, il est donc possible, en écartant tous les détails secondaires, de constituer une structure cosmologique fondamentale dans laquelle sont inscrits tous les mythes. Ainsi, un dieu ou encore une puissance céleste (A) crée le monde et féconde la Pachamama représentée par des éléments tels que la terre ou encore les lacs (C). De cette union émerge un héros culturel (B). Parallèlement, l'être malin (D) crée une première humanité et tue la Pachamama.

Pour se venger, le héros culturel détruit la première humanité et, avec l'aide du Dieu-Créateur, crée la seconde humanité, marquant ainsi le début de l'histoire.

Tel que le mentionne Trimborn, dans les Andes centrales, "The gods do have a certain number of shared characteristics; many of them for instance are also culture heroes. Typical too is the linking of gods with natural (and especially astral) phenomena and the existence of plural deities with several (usually three or five) aspects" (Trimborn 1968:115-116). Il est donc primordial de considérer les deux Viracocha, l'un en tant que Dieu-Créateur, l'autre en tant que héros culturel, non pas comme deux personnages distincts mais bien comme une seule et même entité participant à la bienfaisance de deux actions bénéfiques. La divinité de Viracocha, généralement représentée sous forme humaine, aurait existé depuis le début des temps et, comme le mentionne Trimborn, « delegated his various functions to inferior deities whom he created himself, notably the sun and the other heavenly bodies [...] Huiracocha's [Viracocha] role as Creator leads naturally to his appearance in explanatory myths in the guise of culture hero » (Trimborn 1968:128).

La pensée aymara, dans sa tentative de comprendre son environnement, a donc créée trois niveaux cosmologiques (Alajpacha, Akapacha, Mankapacha) à l'intérieur desquels évoluent tous les personnages mythologiques.

5.3. Alajpacha

Selon le *Vocabulario Aymara* (Bertonio 2004 [1612]:400), le terme *Alajpacha* ferait référence au Ciel, résidence des Saints. En tant qu'environnement évoluant au-dessus de tout – ce qui, à bien des égards, rappelle le concept chrétien de *Paradis* –, ce niveau céleste comprend tous les êtres qui sont les hauts représentants, ou archétypes, de toutes les valeurs et vertus officielles prônées par la culture aymara. (Montes-Ruiz 1999). Ce niveau est le lieu de résidence de tous les archétypes ou prototypes des créatures vivantes et des objets qui composent l'univers physique (Ponce 1995_c). Tous les protagonistes tels que le Soleil, Viracocha et Tunupa, de même que tout

autre personnage mythique du même rang composant le monde de la pensée aymara, fait en conséquent partie de la sphère céleste associée au feu, à la lumière et à la chaleur. Formant un tout, ils participent à établir une énergie d'où découle l'ordre parmi les êtres vivants. Les dieux voient par ailleurs à la protection et à la survie des êtres vivants en leur fournissant fertilité et abondance.

Dans toutes les civilisations du monde, l'animal est porteur du souffle de vie, de l'émotion qui le relie intimement aux forces de la nature (Schwarz 1986:84). Dans le *circum* de l'imaginaire aymara, les animaux jouent un rôle primordial pour la survie quotidienne (fournissant nourriture et chaleur aidant aux labeurs). Plus important encore, ils sont des agents de régulation sociale. Tel que mentionné par Schwarz, le règne animal sert de grille de report associatif à la masse des informations quotidiennes (Schwarz 1986:84). L'observation des phénomènes naturels aura contribué à définir les rôles occupés par les animaux dans les Andes.

Ainsi, capable d'actions jugées miraculeuses – comme de s'élever au-dessus des nuages puis de fixer le soleil dans le ciel –, le condor est considéré comme le symbole universel de la grandeur et des pouvoirs célestes. Il incarne à lui seul les forces du soleil et les pouvoirs du monde « d'en haut » (Alajpacha).

Les motifs de condors, retrouvés dans les céramiques, les sculptures et les ornements architecturaux à Tiahuanaco, sont très fréquents et polysémiques. En effet, les représentations de condors font partie soit de la sphère ornementale, ayant ainsi des fonctions strictement profanes, soit de la sphère des représentations à vocation rituelle représentant l'axe spirituel et le pouvoir absolu.

Par exemple, le motif du condor, tel que vu en figure 5.1, renvoie à des fonctions ornementales évoluant dans un cadre d'objets céramiques d'utilités profanes et quotidiennes. Représentées dans leur forme la plus simple, ces dessins de têtes de condors vues de profil offrent des représentations schématisées, ou encore de simples

références à l'image archétypale du Condor céleste de l'Alajpacha. Il n'existe donc pas conséquemment une seule configuration du motif du condor mais bien plusieurs, toutes utilisées à des fins variées et possiblement investies de référents sémantiques différents.



Fig. 5.1
Fragment de céramique avec succession de motifs de têtes de condors et de poissons profilés. *Période Classique*. (MRT) .

À l'opposé, les motifs de têtes de condor en vue de profil tels qu'illustrés en figure 5.2, peints sur des *Keru* – soit sur un contexte/support pictural réservé aux images spirituelles – amènent nécessairement un potentiel d'interprétation complètement différent. Tout comme le phénomène existe dans les pictogrammes chinois – où chacun est investi d'une signification précise et unique –, la juxtaposition d'éléments iconographiques tend à établir des messages complètement différents parce que perçus en tant que groupe de pictogrammes. De la même manière, le motif du condor, lorsque associé avec différents éléments iconographiques extérieurs, devient investi d'une toute nouvelle potentialité interprétative. Par exemple, il faut noter au premier abord les deux cercles peints au-dessus de la tête du condor. Ces motifs, fréquemment associés au motif de l'étoile (Bellamy et Allan 1956; Posnansky 1945), suggèrent une référence sans équivoque au niveau cosmologique de l'Alajpacha.



Fig. 5.2. Deux exemples de *keru* avec motifs ornithomorphes profilés (Condors).
Période classique. (MRT)

Ainsi, associés à la figure du condor, des éléments iconographiques précis, comme les « étoilés », accentuent le statut du motif en terme de valeur hiérarchique et lui permettent de se détacher des illustrations plus simplifiées comme celles apparaissant à la figure 5.1. Les motifs iconographiques faisant référence au niveau céleste dont peuvent être investies les images de l'art tiahuanaco sont ainsi le meilleur moyen pour comprendre et interpréter les motifs qui se présentent devant nous et les associer à leur référent cosmologique respectif.

5.4. Akapacha

Étant par définition de niveau terrestre, l'Akapacha est une zone intermédiaire composée de tous les êtres vivants et mortels évoluant dans un contexte profane c'est-à-dire les humains, les plantes et la faune. Entre le Dieu-Créateur et le génie malin, la Pachamama occupe ici une position intermédiaire correspondant aux territoires

terrestres. Il faut concevoir ce niveau cosmologique comme celui où évoluent tous les êtres vivants qui composent l'univers physique. Tel que décrit par Montes-Ruiz :

Entre l'Alajpacha et le Mankapacha, ce niveau intermédiaire est le lieu où les forces du monde d'en haut et du monde d'en bas se rejoignent et livrent leur bataille. [...] C'est là où la Mujer Madre reçoit les actions du Dieu-Créateur et du Génie Malin afin de créer l'origine et de l'humanité et de la civilisation.

(Montes-Ruiz 1999:94) (Traduction libre)



Fig. 5.3.
Céramique avec motif de Puma.
Période classique. (MRT).

Le motif du félin, lequel puiserait sa source d'aussi loin que la période formative Chavín (Rowe 1971), a été largement documenté dans le cadre des études portant sur les traditions religieuses andines (Schwarz 1986; Trimborn 1963). La figure du félin – probablement associée à l'image du Puma – joue un rôle primordial dans la cosmologie et les rituels tiahuanaco. Il symbolise l'énergie vitale et les forces de la nature (Alconini-Mujica 1995). Partout où l'on retrouve une représentation de ce motif dans l'art tiahuanaco, il s'agit d'un indice de référence probable aux concepts du monde intermédiaire.



Fig. 5.4.
Plat céramique avec motifs de
Puma. Période classique. (MRT).

5.5. Mankapacha

En opposition au monde magnifique, ouvert et vertueux de l'Alajpacha, le monde inférieur du Mankapacha est fermé, obscur et secret, incarnant le sombre passé de la première humanité. Décrit par Montes-Ruiz, ce monde sauvage incarne le primitif et le non domestiqué, le désordre et la barbarie rebelle, de même que la fureur destructrice, cruelle et sanguinaire. Il incarne les instincts primitifs qui ont survécu depuis les débuts des temps dans les racines les plus profondes et archaïques de l'esprit de l'humanité (Montes-Ruiz 1999:90).

C'est là que vivaient les êtres malins qui régnaient durant l'ère de la première humanité. Ils représentaient les forces maléfiques de la nature que les hommes ne pouvaient ni contrôler ni prédire. Dès lors, cette énergie chaotique et destructrice émanant du Mankapacha était jugée responsable des tremblements de terre et tous les autres désastres naturels, de même que des infirmités. Parmi toutes les créatures malines qui évoluaient dans cet environnement souterrain, certaines étaient aussi des divinités désobéissantes qui s'opposaient au pouvoir établi. Ce serait en fait des dieux non-officiels et clandestins, reconnus pour encourager les masses des périphéries subordonnées à se rebeller contre le pouvoir dominant. (Montes-Ruiz 1999). Outre un lieu où évoluaient les entités malines, le Mankapacha est aussi perçu comme le symbole du concept cyclique de la mort. Même si cet environnement cosmologique incarne tout ce qui s'entend comme négatif, il est aussi l'endroit où les esprits des hommes se posent une fois détachés des corps, en attendant de renaître. L'homme accédait ainsi à la vie par un agent de liaison entre la Mankapacha et l'Akapacha. Ces points de passage pouvaient être des trous dans le sol, une cavité, une grotte, une source d'eau, etc. À l'inverse, ces ouvertures étaient aussi des points par lesquels les esprits allaient repasser pour revenir au monde souterrain une fois la mort survenue.

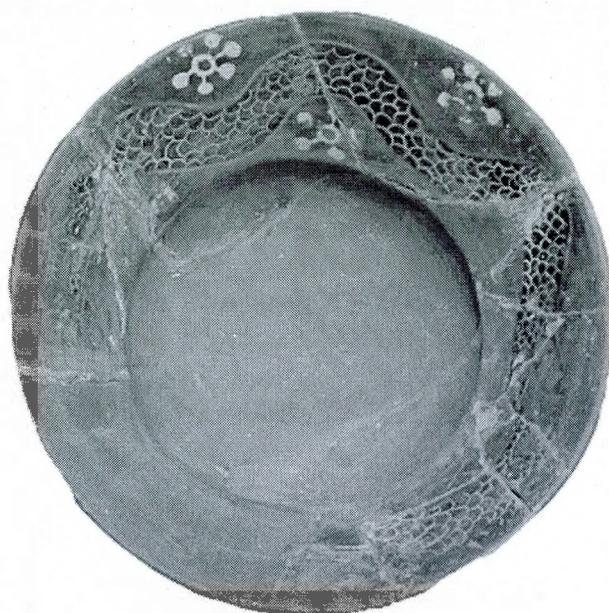


Fig.5.5. Plat céramique avec motif du serpent représentant le monde souterrain.
Période classique. (MRT).

Dans le *circum* de la mythologie andine, le serpent, aussi nommé *Yawirka* en langue aymara (Bertonio 2004:154), est considéré comme un être monstrueux et malin investi de pouvoirs surnaturels. Le motif du serpent est aussi très répandu dans les Andes et joue un rôle de premier plan dans plusieurs civilisations précolombiennes. Comme le fait l'anaconda, les serpents choisissent généralement leur proie (petits animaux ou oiseaux) alors que celle-ci déambule au bord des rivières, pour ensuite la capturer sous l'eau, la tuer et l'avaler tranquillement. Les serpents ont aussi cette capacité de nager dans les cours d'eau et de grimper aux arbres près des rivages avec autant de facilité. En tant qu'espèce en mutation, régénérant sa peau chaque année, le serpent symbolise l'évolution du temps et le passage des cycles naturels. Si le Puma représente l'*espace* vital pour l'Akapacha, la figure du serpent représente de son côté le symbole vital du *temps*.



Fig.5.6. Céramique avec motif du serpent représentant le monde souterrain.
Période Classique. (MRT)



Fig.5.7. Figure 5.6 sous un angle différent.

5.6. Conclusions : Interprétation possible de la classification des motifs anthropomorphes

La mise en lumière de la structure fondamentale tripartite de la cosmologie aymara peut s'avérer être une base de compréhension des phénomènes artistiques tiahuanaco alors que de plus en plus de chercheurs voient s'avérer certaines corrélations, voire certains liens qui ont pu subsister, entre la culture aymara – telle que connue depuis XVI^e siècle – et la culture tiahuanaco. Nous avons établi qu'il existe à Tiwanaku une grande variabilité dans les motifs anthropomorphes. Suivant les conclusions qui ont ou pu être soutenues lors de l'analyse de la mytho-cosmologie aymara, nous croyons que la classification des représentations aux propriétés humaines de Tiwanaku pourrait être en corrélation directe avec la conception tripartite du monde aymara/tiahuanaco.

L'ordre cosmologique aymara/tiahuanaco révèle un système de références complexes et bien organisées visant à la rationalisation du phénomène de cognition de l'environnement immédiat. Nous rappelons que trois niveaux cosmologiques sont identifiables : l'*Akapacha* (où évoluent les êtres vivants), le *Mankapacha* (où évoluent les êtres maléfiques et les morts) et l'*Alajpacha* (où évoluent les êtres divins). Nous avançons ici cette hypothèse voulant que le niveau d'abstraction picturale dans les motifs tiahuanaco indique à quel niveau cosmologique renvoie chacun des motifs anthropomorphes étudiés.

L'élément prédominant demeure dans la manière dont l'*œil regardant* perçoit les motifs anthropomorphes. Une personne sans connaissances spécifiques ou préalables des arts tiahuanaco ne percevra certes pas toutes les nuances de la classification des motifs anthropomorphes telle que présentés dans cette recherche. Par contre, un lien s'établira naturellement entre les figures humaines et leur signifiant cosmologique auquel elles sont potentiellement rattachées. En d'autres termes, le spectateur pourrait supposer a priori que les figures humaines de la catégorie dite *figurative* font référence à un environnement qui lui est connu, c'est-à-dire son propre

environnement immédiat. En revanche, ce même regardant ne percevra peut-être pas de manière aussi automatique les figures de type schématiques comme faisant partie de ce même dit environnement immédiat tel qu'il le conçoit de façon empirique. De toute évidence, les figures de catégorie schématique ne peuvent s'apparenter au même environnement que le dit regardant. Deux éléments peuvent cependant lui donner quelques connaissances de ces figures : le premier, de type ethnohistorique, et le second, lié à la symbolique de l'espace architectural.

L'élément ethnohistorique réfère au mythe de Viracocha. Après avoir détruit les habitants de la première humanité pour les convertir en monolithes, nous rappelons que Viracocha créa avec des pierres les prototypes de l'homme et de la femme de la seconde humanité. Il les dota de caractéristiques culturelles, noms et langues, puis les sépara, envoyant l'un du côté de l'Antisuyu, et l'autre du côté du Contisuyu.

Selon la mythologie et la croyance populaire, les représentants de la première humanité, transformés en monolithes, seraient restés à Tiwanaku où l'on peut toujours les voir sous forme de sculptures aux proportions géantes. Ces figures humaines, associées au niveau cosmologique du Mankapacha (environnement souterrain), pourraient correspondre aux figures schématiques de notre catégorisation (incluant par exemple les têtes-tenons du temple semi-souterrain et les monolithes Bennett ou Ponce).

Suivant la symbolique et les concepts liés au traitement architectural, la disposition de l'espace était constamment conditionnée et en relation avec les croyances cosmologiques. Lorsque comparé à l'ensemble du site archéologique, le temple semi-souterrain se révèle ainsi comme un espace sacré symbolisant le monde inférieur, soit celui du Mankapacha, par le fait qu'il a été construit sous le niveau du sol. Ainsi, suivant la stricte logique de la conception architecturale et cosmologique, il est permis de croire que les figures humaines qui composent le temple semi-souterrain représentent des êtres apparentés au niveau cosmologique du Mankapacha.

Les abstractions géométriques pourraient en revanche illustrer des figures humaines dites déifiées. Comme le veut la croyance populaire, la figure centrale de la Porte du Soleil, fréquemment associée au personnage de Viracocha, illustre un personnage mythologique représenté avec ses attributs caractéristiques et dans des proportions anthropomorphes basées sur des croyances communes et des perceptions empiriques.

Il est donc possible d'établir les associations suivantes:

- Les figures géométriques ont été représentées de la sorte suivant une série d'idées et de références visuelles basées sur l'expérience empirique des Tiahuanaco. Elles ont été conçues selon des spéculations provenant directement de l'imagination collective d'un groupe donné, en respectant un mythe donné, connu et reconnu par tous les membres de cette même communauté. Par contre, les figures humaines de catégorie figurative ont été conçues d'après des sujets ayant *potentiellement* existé. Leur « portrait » était composé d'éléments descriptifs précis permettant leur identification. Ces figures ont de ce fait pu être créées par un « artiste²¹ » qui avait vraisemblablement une connaissance empirique du sujet. Pour leur part, les figures schématiques ont été conçues suivant des modèles existant dans la mémoire collective de la société. Alors que ces personnages représentent probablement des ancêtres, leur statut social demeure fixé – ceci accentué par la présence d'une coiffe – alors que toute marque d'individualité est délibérément omise.

La pensée humaine est telle qu'elle cherche constamment des référents visuels, qu'ils soient sous formes d'images mentales (rêves, imagination) ou matérielles (sous forme d'expressions artistiques) afin d'aider à comprendre une pensée ou un concept abstrait. Malgré une différence dans la complexité picturale, le même phénomène se traduit dans les séquences visuelles des représentations de figures humaines à Tiwanaku. Puisque les figures représentées sont des êtres qui n'ont parfois rien à voir avec l'environnement immédiat de l'artiste, soit son environnement physique

²¹ Par le vocable « artiste », nous désignons essentiellement les personnes qui ont sculpté les figures dont nous parlons ici, avec des connaissances esthétiques intrinsèques telles que comprises par la communauté culturelle des Tiahuanaco.

immédiat, les représentations visuelles deviennent par conséquent plus complexes en raison de leurs niveaux d'abstraction. L'interprétation de l'imagerie anthropomorphe se conçoit donc comme suit : le groupe de représentations figuratives est conçu alors que les sujets illustrés faisaient partie intégrante de l'environnement connu de « l'artiste ». À l'opposé, les images dites géométriques sont le résultat direct de l'absence de référents visuels pour représenter un personnage du corpus mythologique connu de sa collectivité. Finalement, lié au culte des ancêtres, le groupe de figures schématiques a été conçu par un « artiste » qui n'avait pas de référents visuels – il n'a pas connu l'individu à représenter –, mais qui vivait dans le même environnement visuel. L'absence de références visuelles, éliminant ainsi toute possibilité d'individualité de la figure, peut aussi s'avérer faire partie d'une convention picturale liée au culte des ancêtres. Donc, l'artiste procède en utilisant une culture visuelle établie et acceptée par la collectivité, procédé répété à travers toute la période tiahuanaco. Par conséquent, le niveau d'abstraction picturale dans les figures humaines à Tiwanaku est une fonction de la somme des référents visuels disponibles à celui qui les conçoit.

Tableau 5.5.
Les ordres cosmologiques de Tiahuanaco

Niveau	Animal	Personnages mythiques	Caractéristiques
Alajpacha	Condor / Pouvoirs célestes	Viracocha Soleil Tunupa	Où résident tous les archétypes qui composent l'Univers. Éléments associés au feu, à la lumière et à la chaleur. Symbole des pouvoirs célestes, généralement associé au contrôle administratif et législatif dans le contexte sociopolitique Tiahuanaco Magnifique, droit, lumineux.
Akapacha	Puma / Pouvoirs chthoniens	Pachamama Achachilas Imaymana Viracocha Tocapo Viracocha <i>Seconde humanité</i>	Composé des êtres mortels, de la faune et des plantes. Symbole de l'énergie vitale. Le Puma représente le symbole vital de l'espace.
Mankapacha	Serpent / Pouvoirs cycliques du temps	Taguapaca Viracocha <i>Jap' iñuñus</i> Wari (serpent) <i>Première humanité</i>	Où résident les êtres malins et les divinités désobéissantes. Où la vie se termine après la mort. Lieu où se développent les désastres, les maladies, les bactéries, etc. Le serpent représente le symbole vital du temps.

CONCLUSION

La mise en pratique de l'approche suggérée dans cette recherche de même que les outils développés par notre catégorisation renvoient vers ce point culminant : les données archéologiques et ethnographiques révèlent une absence systématique de données concrètes à l'égard de la *figure aux deux bâtons en vue frontale* de la Porte du Soleil. Pour l'instant, il est de notre avis que cette figure s'inscrit dans une catégorie de figures anthropomorphes géométriques qui correspond au niveau cosmologique spécifique de l'*Alajpacha*. Nous croyons, par ailleurs, qu'il est fort probable que cette même figure n'ait pas générée, à elle seule, le modèle « pictural » des *Figures aux deux bâtons en vue frontale*. Cela d'autant plus que le monolithe de la Porte du Soleil en lui-même, au-delà du fait qu'il soit devenu symbole national, est loin de présenter le plus impressionnant, voire le plus complexe, des cadres iconographiques qui composent le catalogue visuel tiahuanaco.

Si, à prime abord, la présente recherche voulait apporter quelque lumière à l'égard de la dite figure emblématique de Viracocha, notre séjour au site archéologique nous a effectivement rapidement porté à redéfinir notre travail, et ce, en raison de la grande variabilité qui s'est révélée par notre catégorisation des motifs anthropomorphes

tiahuanaco et en l'absence systématique de représentations iconographiques réitérant les mêmes caractéristiques iconographiques spécifiques de la *figure aux deux bâtons en vue frontale* de la Porte du Soleil.

Conséquemment, la thèse d'une diffusion de la *Figure aux deux bâtons en vue frontale* dans les Andes, générée par le seul motif de la figure présumée de Viracocha, demeure à notre avis encore discutable. Le fait est que, aussi longtemps que l'iconographie tiahuanaco ne sera pas étudiée plus en profondeur – ou encore que de nouvelles données iconographiques ne seront pas découvertes –, toutes les interprétations que l'on voudra bien défendre resteront, au mieux, des hypothèses pertinentes.

Les analyses comparatives de l'ensemble des motifs anthropomorphes à Tiwanaku ont engendré ici une catégorisation qui a permis d'appuyer l'existence de « conventions picturales » qui sont en lien avec différents niveaux d'abstraction picturale. Une catégorisation des motifs anthropomorphes qui, somme toute, visait à identifier les *plus petits dénominateurs communs* de la représentation plastique.

Nous nous sommes par conséquent permis la liberté de mettre délibérément de côté, pour le moment, l'étude de certains motifs anthropomorphes à Tiwanaku qui présentaient des caractéristiques s'éloignant quelque peu des propriétés caractéristiques spécifiques des dits dénominateurs communs que nous avons identifiés dans notre travail. En d'autres termes, de la catégorisation que nous avons présentée ici, qui visait d'abord et avant tout une classification très générale des motifs anthropomorphes, nous croyons qu'il subsiste plusieurs sous-catégories de motifs anthropomorphes qui peuvent en découler et qui doivent faire l'objet d'une recherche à part entière. Nous en présentons deux exemples en figure 1. de la page suivante. Par ailleurs, vu la nature limitée de notre recherche, certaines questions quant à la spécificité des sujets étudiés n'ont pas été abordées ici, lesquelles devraient d'après nous jouer un rôle important pour d'éventuels travaux de sous-catégorisation.

Par exemple, tout au long de nos recherches, nous avons approché chaque motif quant à sa fonction, soit. sujets de haut rang, sujets représentant un niveau cosmologique spécifique, etc. Nous suggérons ainsi que dans cet effort de produire des sous-catégorisations des motifs anthropomorphes à Tiwanaku, une étude les approchant également non pas par fonction mais bien par sexe serait aussi intéressante alors que pour le moment nous avons traité les sujets étudiés ici avec une neutralité de genre, tous considérés implicitement au masculin.



Fig.1. Exemples de céramiques avec illustrations de motifs aux propriétés anthropomorphes et/ou squelettiques qui pourraient constituer des sous-catégories de figures et qui n'ont pas été retenues dans cette recherche. *Ces motifs sont effectivement beaucoup plus simplifiés que ceux vus dans le cadre de cette recherche, voire presque de nature squelettique.*

Nous croyons par ailleurs que notre lecture des motifs anthropomorphes par trois niveaux d'abstraction croissants s'avère inadéquate quant à son potentiel à procurer des indications claires pour l'établissement de « l'identité » des figures frontales aux deux bâtons et plus particulièrement celle de la figure centrale de la Porte du Soleil - l'absence systématique de motifs répétant la figure dite de Viracocha dans le cadre *in situ* nous porte d'ailleurs à croire qu'une recherche dans les cultures voisines des Tiahuanaco s'impose. Bref, nous croyons qu'une étude portant sur une recension et une étude comparative des *figures aux deux bâtons en vue frontale* dans les Andes centrales s'avérerait pertinente dans la quête d'une meilleure compréhension des motifs iconographiques à Tiwanaku.

Tel que l'ont souligné Isbell et Knobloch (Isbell et Knobloch sous presse), il a été suggéré par certains chercheurs (Haas, Creamer et Ruiz 2003; Rowe 1971) que l'imagerie de la *figure aux deux bâtons en vue frontale* serait en fait une transformation de motifs iconographiques issus de la période de formation de la culture chavín (côte nord-ouest péruvienne). D'autres, comme Torres et Conklin, (Torres et Conklin 1995) ont démontré que des *figures aux deux bâtons en vue frontale* ont été retrouvées sur des inhalateurs à San-Pedro-de-Atacama (nord du Chili) datant d'avant la période classique Tiahuanaco (IV). Effectivement, ces inhalateurs (Fig.1), qui servaient majoritairement durant des rituels comportant des pratiques hallucinogènes, ont été retrouvés lors des excavations effectuées dans le cimetière Quitar 8 à San-Pedro-de-Atacama et sont datés entre 300 av. J.-C. et 200 apr. J.C.

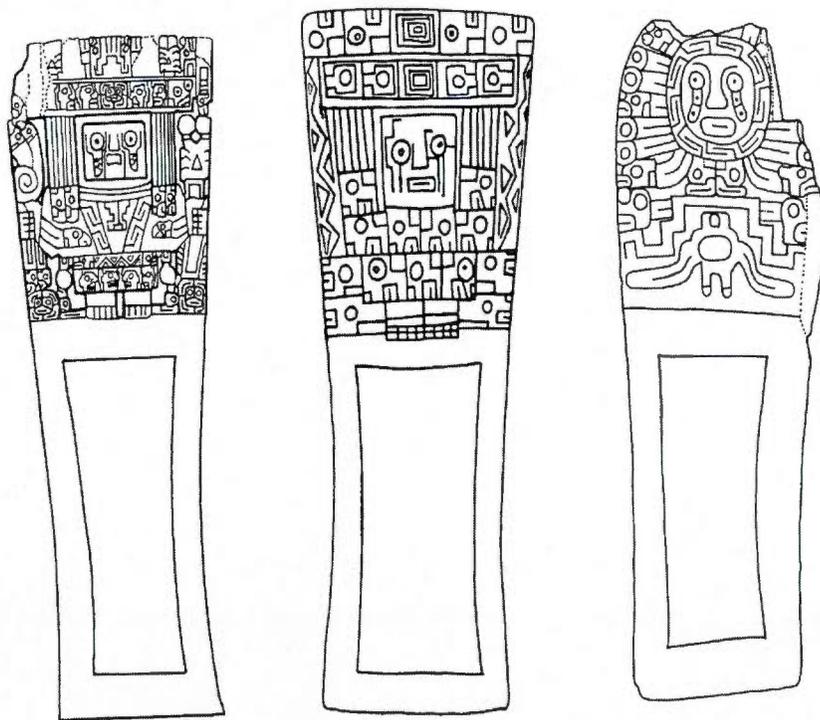


Fig.2. Dessins d'inhalateurs avec motifs de figures aux deux bâtons en vue frontale à San-Pedro-de-Atacama au Nord du Chili (Berenguer 2002).

Karen Cháves (K. Cháves 1988) a démontré quant à elle que bon nombre de motifs iconographiques issus de la culture/tradition Yaya-Mama (800 av. J.-C. à 200-400 apr. J.-C.) auraient influencé la culture visuelle tiahuanaco. Parmi eux, la « figure aux rayons » (K. Chaves 1988, S. Chaves 2004) aurait été à la source des *figures aux deux bâtons en vue frontale* de Tiahuanaco.

En se basant ainsi sur les faits et recherches élaborées dans les disciplines de l'archéologie, de l'ethnohistoire et de l'anthropologie, il serait en effet intéressant de relever avec plus de précision les influences de l'iconographie anthropomorphe tiahuanaco dans les Andes (c'est-à-dire pouvant déjà être remarquée par les avancements iconographiques et stylistiques dans les cultures huari et inca). En procédant ainsi à une analyse de la diffusion de l'art et des techniques tiahuanaco, il serait possible d'identifier une ou plusieurs cultures qui auront pu en être directement influencées, puis de faire une étude iconographique concentrée sur les figures anthropomorphes. Par exemple, il est effectivement connu que les civilisations huari et inca ont été influencées par les Tiahuanaco car ces cultures, dont l'une contemporaine de celle de Tiahuanaco et l'autre postérieure, se sont appropriés ses motifs et ses styles artistiques. Par exemple, comme l'ont noté une fois de plus Isbell et Knobloch (Isbell et Knobloch sous presse), des corrélations avaient déjà été notées par Menzel (Menzel 1977) entre la *figure aux deux bâtons en vue frontale* de la Porte du Soleil et des figures comme celle retrouvée sur une urne à Conchopata (Huari). D'un autre côté, dans la culture inca, il y aurait eu des emprunts importants du corpus mythologique des Tiahuanaco, comme la divinité de Viracocha qui, telle que décrite dans cette recherche, est tout aussi évoquée dans le panthéon inca quoique dans une position inférieure à la divinité suprême *Inti*.



Fig.3. Urne retrouvée à Conchopata avec motif de la figure aux deux bâtons en vue frontale (Berenguer 2002).

Parallèlement, une étude approfondie des données ethnographiques et ehtnohistoriques de ces cultures, ici vues comme étant « influencées par Tiahuanaco », serait tout aussi pertinente. Tel que ce fut le cas dans cette recherche, il est crucial de recenser les similarités – ou, à tout le moins, les prépondérances – qui peuvent exister entre les corpus mythologiques des cultures andines. Une fois de plus, l'exemple des Incas est ici éloquent car le mythe original de Viracocha, tel que raconté par les Aymaras, a été transformé par les Incas qui considéraient ce personnage mythologique comme le père de Manko Kapac, le tout premier Inca qui quitta Tiahuanaco pour s'installer à Cuzco et fonder la dynastie.

Par conséquent, des recherches approfondies portant sur l'iconographie anthropomorphe des civilisations voisines à celle des Tiahuanaco auront peut-être le mérite de faire jaillir des pistes intéressantes à l'égard des *Figures aux deux bâtons en vue frontale*.

BIBLIOGRAPHIE

Albarracín Jordan, J., *Tiwanaku, the Myths, History, and Science of an Ancient Andean Civilization*, Ed. P.A.P., La Paz, Bolivie, 1995.

Alconini Mujica, S., *Rito, Simbolo e Historia en la Piramide de Akapana, Tiwanaku*, ACCION, La Paz, Bolivie 1995.

Antunes de Mayolo, S., "La divinidad en las Culturas Chavín y Tiahuanaco", *Boletín de la Sociedad Geografica de Lima*, Tomos 84-85, p.1-46, Lima, Pérou, 1965.

Angrand, L., "Lettre sur les antiquités de Tiahuanaco et l'origine présumable de la plus ancienne civilisation du Haut-Pérou", *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, Vol. 24, Imprimerie J. Claye, Paris, 1866.

Arze, R., "Alcide d'Orbigny en la vision de los Bolivianos", *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, IFEA, T.32, no.32, p.467-478, 2003.

Bellamy, H.S., Allan, P., *The Calendar of Tiahuanaco*, Faber & Faber, Londres, 1956.

Bandelier, A., *The Islands of Titicaca and Koati*, The Hispanic Society of America, New-York, É.-U., 1910.

Bennett, W.C., "Excavations at Tiahuanaco", in *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, p. 359-494, 1934.

Bennett W.C., "The Archeology of the Central Andes", in *Handbook of South-American Indians*, H. Stewart Edit., Vol. 2. "The Andean Civilizations", p.61-147, Cooper Square, New-York, 1963.

Berenguer Rodriguez, J., *Tiwanaku, Senores del Lago Sagrado*, Banco Santiago/Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, Chili, 2000.

Bertonio, L. *Vocabulario de la Lengua Aymara*, Ediciones El Lector, Arequipa, Peru, 2004 [1612].

Betanzos, de J. *Suma y Narración de los Incas*, UNSAAC – Siglo XX, Cuzco, Pérou, 1999 [1551].

Bouysson-Cassagne, T. [Dir.], *Saberes y Memorias en Los Andes*, CREDAL-IFEA, Lima, Pérou, 1997.

- Burkholder, J.**, "The Ceramics of Tiwanaku: What does the Variability Mean?", in *Boletín de Arqueología PUCP*, no.5., p.217-249, 2001.
- Calancha, de la, A.**, *Crónica moralizada de la orden de San Agustín del Perú*, Imprenta artistica, La Paz, Bolivie, 1939.
- Campana, C.**, *Una Deidad Antropomorfa en el Formativo Andino*, A & B, Lima, Pérou, 1995.
- Carillo, F.**, *Cronistas que Describen la Colonia*, Horizonte, Lima, Pérou, 1990.
- Carillo, F.**, *Cronistas Indios y Mestizos*, Horizonte, Lima, Pérou, 1991.
- Carillo, F.**, *Cronistas de Convento y Cronistas Misioneros*, Horizonte, Lima, Pérou, 1999.
- Castelnau, Count of**, *Historia de Viaje*, Paris, France, 1851.
- Cerron Palomino, R.**, *Lingüística Aimara*, CBC-Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas", Cuzco, Pérou, 2000.
- Cháves, K.** Alfred Kidder II: 1911-1984, in Expedition #30, p. 4-7, 1988.
- Cháves, S.**, *The conventionalized rules in Pucara pottery technology and iconography : Implications for socio-political developments in the northern Titicaca Basin*. Ph.D. Dissertation, Michigan State University, 1992.
- Cháves, S.**, "The Yaya-Mama religious tradition as an antecedent of Tiwanaku", in *Tiwanaku: Ancestors of the Incas*, Denver Art Museum and University of Nebraska Press, Lincoln et Londres, p. 70-75, 81-85, 90-93, 2004.
- Cieza de Leon, P.**, *Cronica del Peru*, T. I-III, Pontifica Universidad Catolica del Peru, Fondo Editorial, Lima, Pérou, 1989.
- Cóbo, B.** *History of the Inca Empire*, University of Texas Press, Austin, Texas, É.-U. 1996 [1653].
- Cook, A.G.**, *Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen*, Pontifica Universidad Católica del Perú, Lima, Pérou, 1994.
- Cook, A.G.**, "Las deidades huari y sus orígenes altiplánicos", in *Los dioses del antiguo Perú*, tomo II, p.39-66, Banco de Crédito del Perú, Lima, Pérou, 2001.
- Corrales-Sánchez, D.F.**, *Crónica del Nuevo Mundo*, Offset Color, Lima, Pérou, 1997.

Costa de la Torre, A. "Las Academias Aymaras Bolivianas del Pasado y Presente Siglo", *Revista Pumapunku*, no. 6, Tercer Trimestre, p.41-53, La Paz, Bolivie, 1970.

Cox, V. *Guaman Poma de Ayala, entre los Conceptos Andino y Europeo del Tiempo*, CBC CBC-Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas", Cuzco, Pérou, 2002.

Cuesta Domingo, M. *Arqueología Andina : Perú*, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, Espagne, 1980.

Cummings, T., B. F., *Brindis con el Inca*, UNMSM, Lima, Peru, 2004.

Dejoux, C., Iltis, A., [Ed.] *El Lago Titicaca, Síntesis del Conocimiento Simnológico Actual*, ORSTOM-HISBOL, La Paz, Bolivie, 2001.

D'Orbigny, A., *L'Homme Américain*, vol. 1., Pitois-Levrault, Paris, 1839.

Escóbar Santos, R., "Los monumentos Prehispanicos de Tiwanaku entre 1790-1810. Apuntes para la historis de la Arqueologia Boliviana", in *Revista Pumapunku/CIAT*, Ano 1, no. 1, nueva época, p.50-81, La Paz, Bolivie, 1991.

Girault, L., *La Cerámica del Templete Semi-Subterráneo de Tiwanaku*, CERES/Instituto Francés de Estudios Andinos, La Paz, Bolivie, 1990.

Haas, J., Creamer W., Ruiz, A., "Gourd lord", in *Archaeology*, Mai/Juin #56, p. 9, 2003.

Hardoy, J.E., *Pre-Columbian Cities*, Walker, New-York, 1973.

Hardoy, J.E., *Urban Planning in Pre-Columbian America*, G. Braziller, New York, 1968.

Isbell, W.H., McEwan, G.F., *A History of Huari Studies and Introduction to Current Interpretations*, W.H. Isbell & G.F.McEwan (eds.), Washington, D.C., 1991.

Isbell, W. H., Knobloch, P. J., "Missing Links, Imaginary Links: Staff-God Imagery in the South Andean Past", in *Andean Archaeology: Vol. III, North and South*, William H. Isbell and Helaine Silverman (Eds.). Kluwer Academic and Plenum Press, New York and London. (*sous presse*)

Izko, X., *La Doble Frontera. Ecología, Política y Ritual en el Altiplano Central*, HISBOL-CERES, La Paz, Bolivie, 1992.

- Janusek, J. W.**, *Identity and Power in the Ancient Andes*, Routledge, New-York, 2004.
- Janusek, J. W.**, "Domestic Variability and the Emergence of Complexity at Tiwanaku", in *Boletín de Arqueología PUCP*, no.5., p.251-294, 2001.
- Jiménez Sardón, G.**, *Rituales de Vida en la Cosmovisión Andina*, Plural, La Paz, Bolivie, 1995.
- Kolata A.L.**, *Valley of the Spirits*, John Wiley & Sons, New-York, É-U. 1996.
- Kolata A.L.**, *The Tiwanaku, Portrait of an Andean Civilization*, Blackwell, Cambridge, 1993.
- Kroeber, A.L.**, "Esthetic and Recreational Activities : Art", in *Handbook of South-American Indians*, H. Stewart Edit., Vol. 5. "The Comparative Ethnology of South-American Indians", p.411-492, Cooper Square, New-York, É.-U., 1993.
- Kubler, G.**, *The Art and Architecture of South America*, Penguin Books/the Pelican History of Art, Baltimore, Maryland, 1987.
- Lara, J.**, *Mitos, Leyendas y Cuentos de los Quechuas, Los Amigos del Libro*, La Paz, Bolivie, 2003.
- Leuridan Huys, J.**, *José de Acosta y el Origen de la Idea de Misión Perú*, Siglo XVI, CBC-Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas", Cuzco, Pérou, 1997.
- Lehmann, H.**, "Notes sur une statue de pierre à Tiahuanaco", in *Congrès international des Américanistes*, n^o. 27, p.253-260, 1939.
- Loza Balsa, G.**, "Organizacion Social Aymara", *Revista Pumapunku*, no. 5, Segundo Trimestre, p.88-91, La Paz, Bolivie, 1972.
- Loza Balsa, G.**, "La Lengua aymara y la Expansion de la Cultura Tiwanacota", in *Revista Pumapunku*, no. 1, p.41-51, La Paz, Bolivie, 1970.
- Makowski, K.**, "Front Face Figures with Staffs in Tiahuanaco and Huari Iconography : Theme or Convention?", in *Boletín de Arqueología PUCP*, no.5., p.337-374, 2001.
- Marzal, M.**, *Jose de Acosta*, Brasa S.A., Lima, Pérou, 1995.
- Menzel, D.**, *The Archaeology of Ancient Peru and the Work of Max Uhle*, R.H. Lowie Museum of Anthropology, University of California, Berkeley, 1977

Millones Figueroa, L., *Pedro Cieza de León y su Crónica de Indias*, IFEA-PUCP, Lima, Pérou, 2001.

Miranda-Luizaga, J., *La Puerta del Sol, Cosmología y Simbolismo Andino*, Artes Gráficas Editorial, La Paz, Bolivie, 1991.

Mitre, B., *Las Ruinas de Tiahuanaco*, Hachette, Buenos Aires, Argentine, 1954.

Molina, de C., *Fabulas y Ritos de los Incas*, Sanmarti y CA., Lima, Pérou, 1916.

Montez Ruiz, F., *La Mascara de Piedra, Simbolismo y Personalidad Aymaras en la Historia*, Editorial Armonía, La Paz, Bolivie, 1999.

Museo Chileno de Arte Precolombino, *Tesoros de San Pedro de Atacama*, Universidad del Norte, Santiago, Chili, 2000.

Osborne, H., *South-American Mythology*, Hamlyn Publishing Group, New-York, 1968.

Paredes Rigoberto, M., *El Arte Folklorico de Bolivia*, Editorial Popular, La Paz, Bolivie, 1981.

Paredes Rigoberto, M., *Mitos, Supersticiones y Supervivencias Populares de Bolivia*, ISLA, La Paz, Bolivie, 1995.

Ponce-Sanginés, C.

2001 *El Temples Semisubterraneo de Tiwanaku*, Editorial Juventud, La Paz, Bolivie.

1999_a *Tiwanaku, un Estado Precolombino*, CIMA, La Paz, Bolivie.

1999_b *Los Jefes de Estado de Tiwanaku y su Nómina*, CIMA, La Paz, Bolivie.

1999_c *Tiwanaku, 200 anos de Investigaciones Arqueológicas*, CIMA, La Paz, Bolivie.

1995_a *Tiwanaku y su Fascinante Desarrollo Cultural*, [Tomo I], CIMA, La Paz, Bolivie.

1995_b *Tiwanaku, Economía y Tecnología*, [Tomo II], CIMA, La Paz, Bolivie.

1995_c *El Systema Sociocultural en Tiwanaku*, [Tomo III], CIMA, La Paz, Bolivie.

1995_d *Tiwanaku, Cosmovisión y Religión*, [Tomo IV], CIMA, La Paz, Bolivie.

- 1993 “La cerámica de la época I (Aldeana) de tiwanaku”, *Revista Pumapunku/CIAT*, Año 2, no.4, nueva época, p.49-89, La Paz, Bolivie.
- 1991 “El Urbanismo de Tiwanaku”, *Revista Pumapunku/CIAT*, Año 1, no. 1, nueva época, p.7-27, La Paz, Bolivie.
- 1972 *Espacio, Tiempo y Cultura*, Los Amigos del Libro, La Paz, Bolivie.
- 1970 “Breve Resumen de la Historia Cultural Precolombina de Bolivie”, *Revista Pumapunku*, no. 1, p.7-15, La Paz, Bolivie.
- Ponce-Sanginés, C., Mogrovejo-Terrazas, G.,** *Acerca de Procedencia del Material Lítico de los Monumentos de Tiwanaku*, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, La Paz, Bolivie, 1970.
- Porrás Barrenechea, R.,** *Cronistas del Perú (1528-1650)*, Ed. Auspiciada por Grace y Cía./Sanmartí y Cía., Lima, Pérou, 1962.
- Portugal Ortiz, M.,** “Ecavaciones en Tiwanaku (Parte II)”, in *Textos Antropológicos, Revista Semetral de la Carrera de Antropología-Arqueología de la UMSA*, año 4, no.7, La Paz, Bolivie, 1994.
- Posnansky, A.,** *Tihuanacu, the Cradle of the American Man*, Vol. I-II, J.J. Augustin, New-York, 1945.
- Protzen, J.-P., Nair, S.,** “Pumapunku: Platforms and Portals”, *Boletín de Arqueología PUCP*, no.5., p.309-336, 2001
- Quirarte, J.,** “Methodology in the Study of Pre-Columbian Art”, in *Acts of the 52nd International Congress of Americanists*, Vol. III, p.391-395, 1977.
- Quispe, J.,** “Las Ruinas de Tiwanaku vistas por los Campesinos”, in *Revista Pumapunku*, no. 6, Tercer Trimestre, p.64-74, La Paz, Bolivie, 1972.
- Rowe, J.,** “The Influence of Chavin Art on Later Styles”, in *Dumbarton Oaks Conference on Chavin*, Dumbarton Oaks Research Library, Washington D.C., É.-U., p.101-124, 1971.
- Sanchez Corrales, D., F.,** *Crónica del Nuevo Tiempo*, Offset Color Ed., Piura, Pérou, 1997.
- Santa, della E.,** *Tiahuanaco, Capital Inca del Collao*, Ediciones de la autora, Arequipa, Pérou, 1965.

Santa, della E., *Viracocha, l'empereur-dieu des Incas*, Éditions de l'auteur, Bruxelles, Belgique, 1963.

Sarmiento de Gamboa, P., *History of the Incas*, Dover, New-York, É.-U., 1999.

Schwarz, F., *Les Traditions de l'Amérique Ancienne*, Dangles, St-Jean-de-Braye, France, 1986.

Squier, G.E., *Peru; Incidents of Travel and Exploration in the land of the Incas*, McMillan & Co., New-York, É.-U., 1877.

Souriau, É., *Vocabulaire d'Esthétique*, PUF, Paris, France, 1990.

Stone-Miller, R., *Art of the Andes*, Thames & Hudson, Londres, U.K., 2002.

Stübel, A., Uhle, M., *Die Ruinenstaette von Tiahuanaco im Hochlande des Alten Peru. Eine kulturgeschichtliche Studie aufgrund selbständiger Aufnahmen*, Karl W. Hiesermann, Leipzig, 1892.

Torres, C. M., Conklin, W. J., "Exploring the San Pedro de Atacama/Tiwanaku relationship", in *Andean Art : Visual Expression and its Relation to Andean Beliefs and Values*, Avebury, Brookfield, É.-U., p. 78-108, 1995.

Trimborn, H., "South Central America and the Andean Civilizations", in *Pre-Columbian American religions*, E.O. James, Edit., p.83-146, Holt, Rinehart & Winston, New-York, É.-U., 1968.

Vranich, A., "The Akapana Pyramid: Reconsidering Tiwanaku's Monumental Center", in *Boletín de Arqueología PUCP*, no.5., p.295-307, 2001.

Wiener, C., *Pérou et Bolivie*, Hachette, Paris, France, 1880.

Wolfflin, H., *Principes fondamentaux en histoire de l'art*, Gallimard, Paris, France 1966.

Yampara Huarachi, S., *El Ayullu y la Territorialidad en Los Andes: Una Aproximación a Chambi Grande*, Ediciones Qamán Pacha Cada/UPEA-Universidad Pública del Alto, La Paz, Bolivie, 2001.

ANNEXES

ANNEXE I

**TROIS TYPES DE CÉRAMIQUES (CÉRÉMONIELLES,
CIVIQUES OU PUBLIQUES, DOMESTIQUES).**

(ALCONINI-MUJICA 1995)

DOMESTIQUES



CIVIQUES OU PUBLIQUES



CÉRÉMONIELLES



ANNEXE II**LA PYRAMIDE AKAPANA DE TIAHUANACO.**

p.208 La pyramide Akapana telle que vue aujourd'hui. (2004)

p.209 Vue des excavations de la façade Nord-ouest de la pyramide Akapana effectuées au cours de l'année 2004.

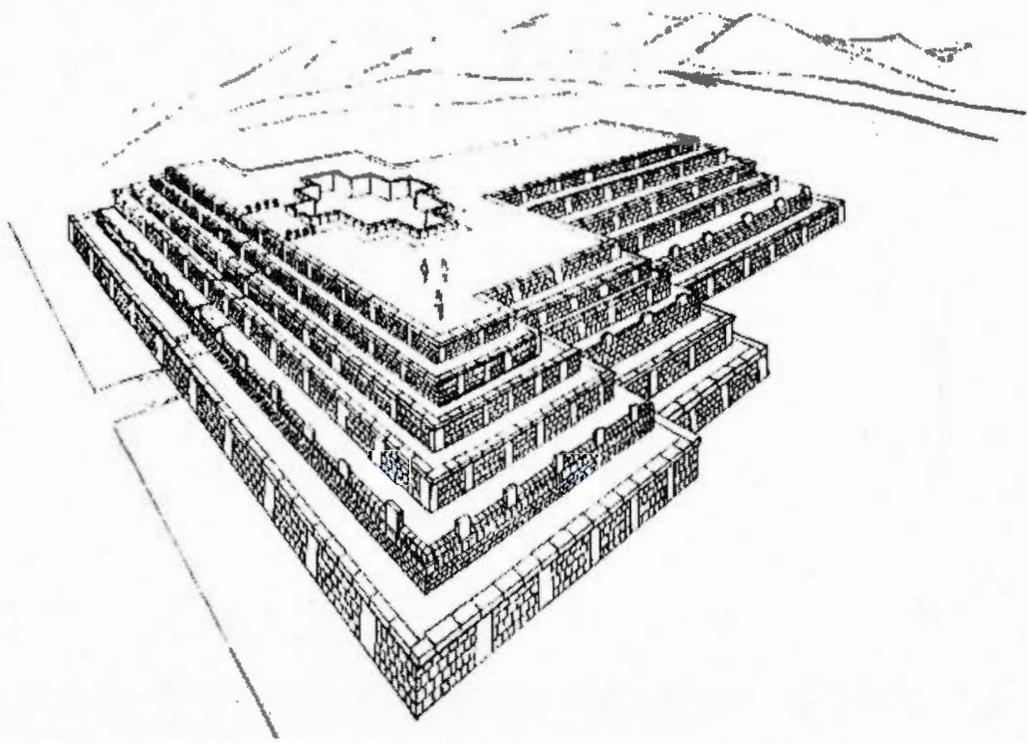




ANNEXE III

**RECONSTITUTION IDÉALE DE LA PYRAMIDE AKAPANA
PROPOSÉE PAR LE DINAAR.**

(DESSIN DE JAVIER ESCALANTE, DIRECTEUR DU DINAAR)



ANNEXE IV

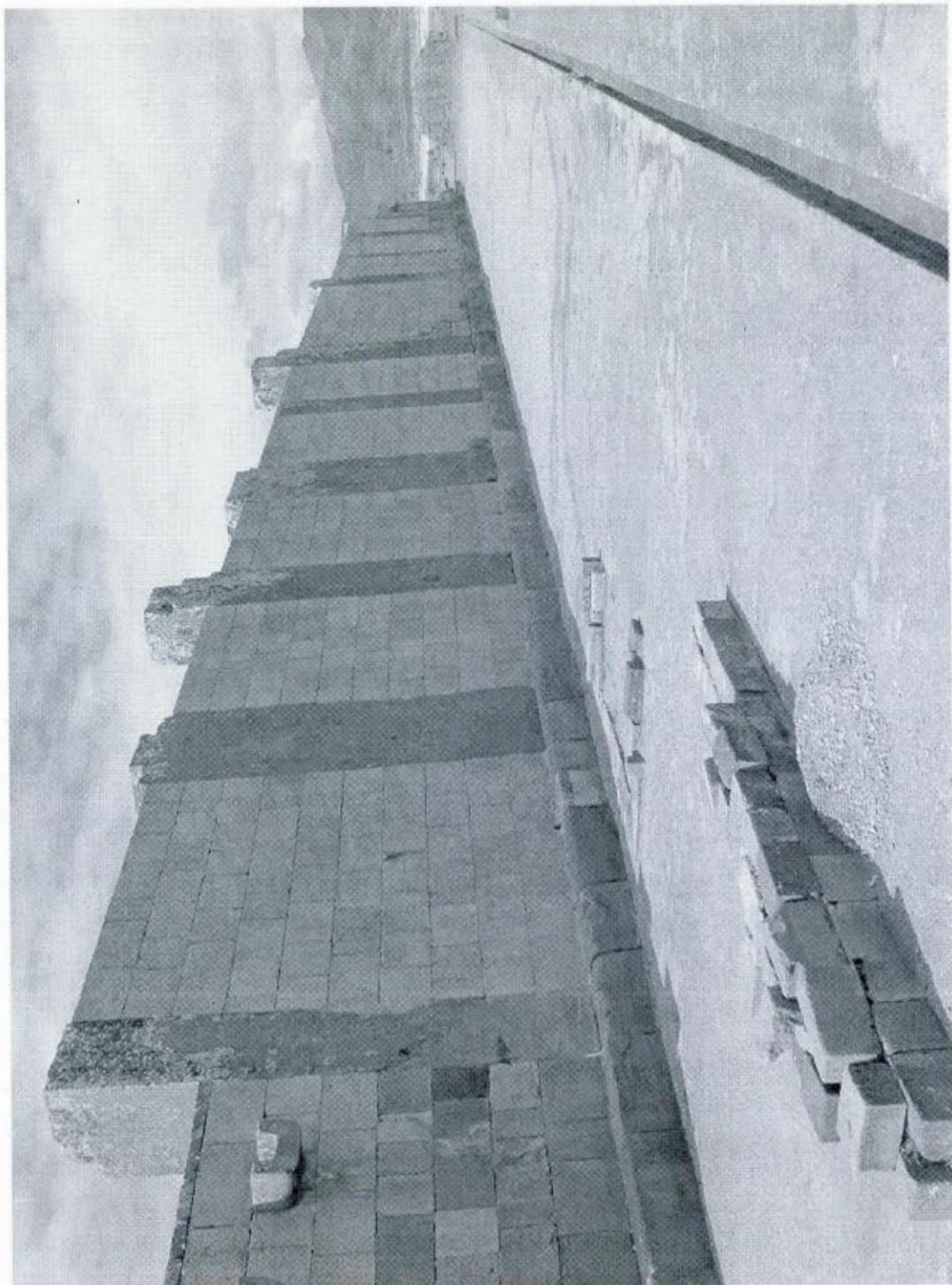
LE TEMPLE DE KALASASAYA

**P.213. LE TEMPLE DE KALASASAYA TEL QUE VU AUJOURD'HUI DEPUIS LE
SOMMET DE LA PYRAMIDE AKAPANA.**

P.214. LA FAÇADE OUEST DU TEMPLE DE KALASASAYA.



+



ANNEXE V

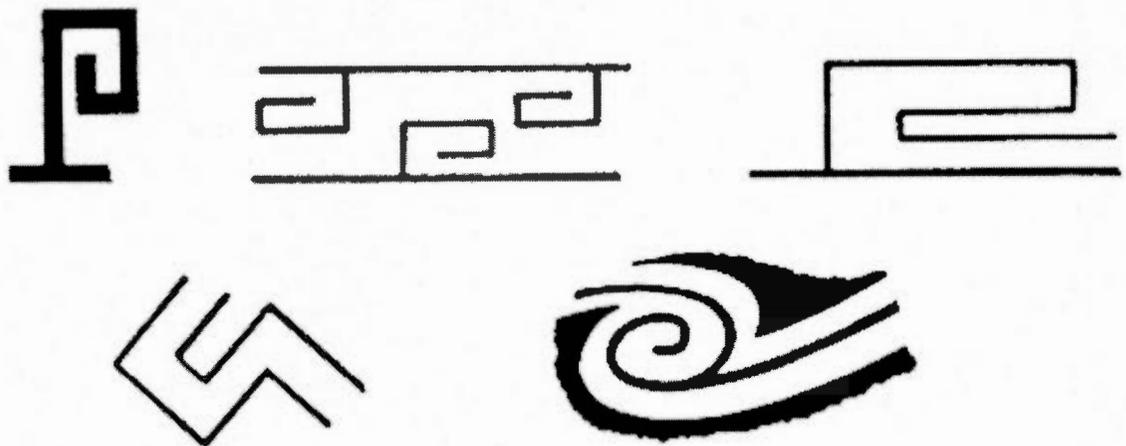
**EXEMPLES DE MOTIFS « INTERLOCKING » ET EN
« ESCALIER » DANS L'ART TIAHUANACO**

(GIRAULT 1990)

MOTIFS EN ESCALIERS



MOTIFS INTERLOCKING



ANNEXE VI

**VUE D'UN MONOLITHE SITUÉ À PUMA-PUNKU SUR LEQUEL
FIGURENT DES MOTIFS GÉOMÉTRIQUES DITS
« COMPLEXES ».**



ANNEXE VII

DÉTAIL DU MONOLITHE À PUMA-PUNKU.



ANNEXE VIII

**LE MONOLITHE PONCE (SITUÉ AU CENTRE DU TEMPLE DE
KALASASAYA) SUR LEQUEL FIGURENT DES MOTIFS
GÉOMÉTRIQUES DITS « COMPLEXES ».**



ANNEXE IX

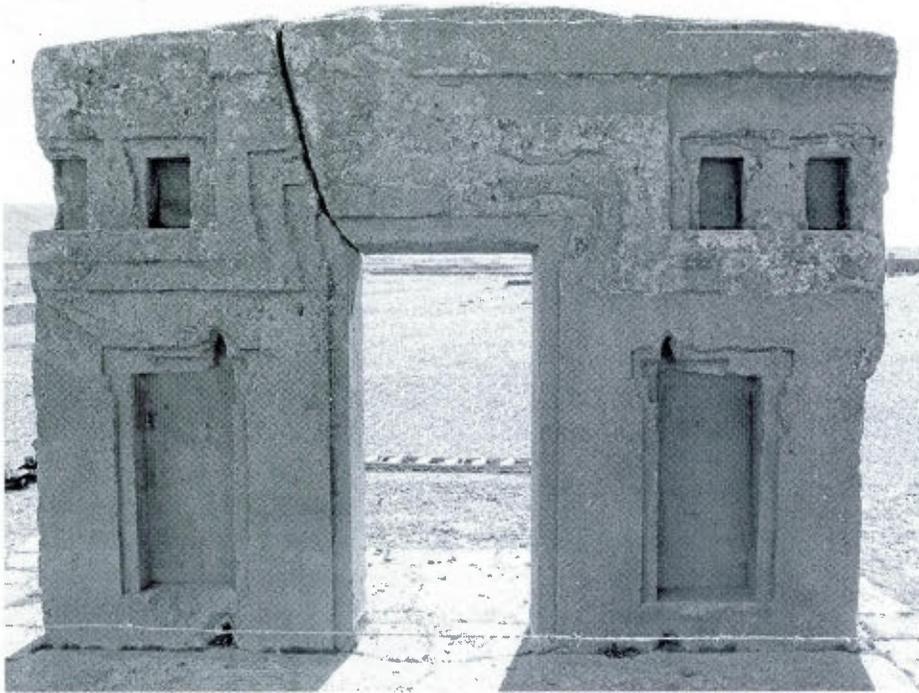
DÉTAIL DU MONOLITHE PONCE.

**MOTIFS GÉOMÉTRIQUES « COMPLEXES » SIMILAIRES À CEUX RETROUVÉS
SUR LA FRISE DE LA PORTE DU SOLEIL.**

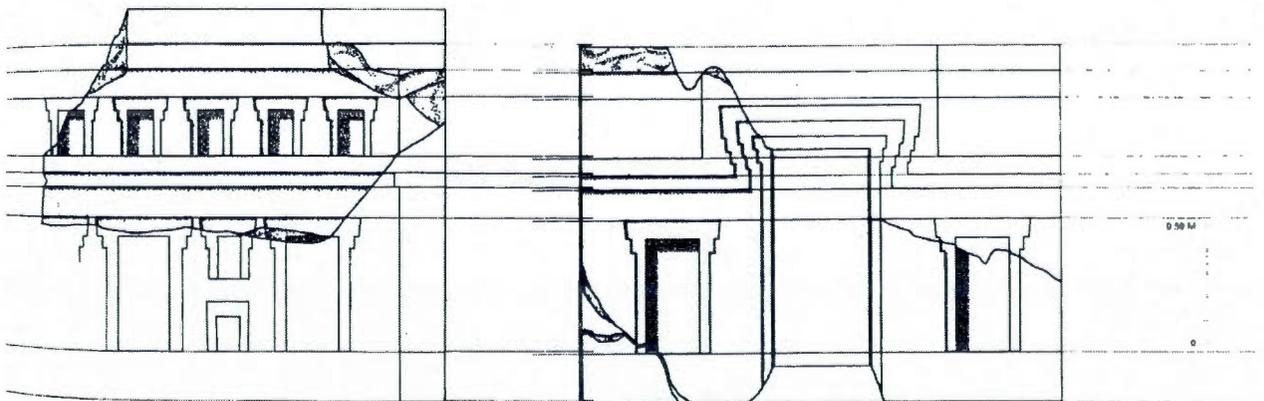


ANNEXE X

**CORRÉLATION ENTRE LA PARTIE ARRIÈRE DE LA PORTE
DU SOLEIL ET LES PARTIES ARRIÈRES DE CERTAINS
MONOLITHES À PUMA-PUNKU.**



Partie arrière de la Porte du Soleil



Parties arrières de certains monolithes à Puma-Punku tels qu'identifiés par Jean-Pierre Protzen et Stella Nair (Protzen et Nair 2002, fig.20, page 323).

ANNEXE XI

LE TEMPLE SEMI-SOUTERRAIN À TIWANAKU.

