

À LA CROISÉE DES MONDES :
LA SYMBOLIQUE ANDINE DE LA CHACANA ET SON UTILISATION PAR LE
POUVOIR TIAHUANACO

François Cuynet

NO CITAR SIN PERMISO DEL AUTOR

Présenté à *Latin American Antiquity*

François Cuynet. Centre de Recherche sur l'Amérique Préhispanique (CeRAP), Université
Paris-Sorbonne (Paris IV), Francia.

E-mail: f.cuynet@gmail.com

Resumen

Palabras Claves:

Abstract

Keywords:

Dans un monde en constante évolution, où le changement est la clé permettant aux sociétés humaines de perdurer dans le temps, où l'adaptation est synonyme de survie, les repères et les valeurs des différents groupes sont mis à rude épreuve. Par les contacts, les diffusions et les métissages, les normes d'un temps se modifient en même temps que la société qui les a créées. Toutefois, il existe certains symboles qui, malgré le passage des siècles, ont été transmis de génération en génération sans connaître de profondes altérations, faisant d'eux de véritables repères intemporels.

Le cas particulier de la chacana¹ dans le monde andin en est un parfait exemple. Plongeant ses racines dans les plus anciennes périodes du Formatif péruvien, il est facile d'en suivre la trace au fil de la longue succession culturelle de cette région de l'Amérique du Sud, jusqu'à l'hégémonie du pouvoir inca au XV^e siècle de notre ère. Et bien après l'arrivée du conquérant espagnol et l'évangélisation intensive qui l'accompagna, le motif de la « croix andine » continue encore à l'heure actuelle d'incarner un symbole identitaire majeur pour les populations andines. De fait, nous sommes en présence d'un élément qui, durant près de 3500 ans d'existence, n'a pour ainsi dire pas connu de modification dans sa construction iconographique. Nous en retrouvons les représentations sur bon nombre des vestiges archéologiques laissés par les civilisations passées, et l'image de la chacana figure également en bonne place au sein des ouvrages des chroniqueurs de l'Ancien Monde. Parmi la myriade de cultures préhispaniques s'étant succédées sur le territoire andin, il en est une qui semble avoir accordé une place toute particulière à ce motif. En effet, nous retrouvons en abondance dans les productions du phénomène Tiahuanaco (500 à 1100 ap. J.-C.) des représentations de croix andine. Que ce soit dans les décors des

céramiques, dans le travail des textiles, et jusque dans l'architecture, il est aisé d'observer à loisir l'utilisation du motif de la chacana. Cette omniprésence, loin d'être fortuite, laisse sous-entendre une valeur et une symbolique très forte de la chacana pour le pouvoir socio-politico-rituel Tiahuanaco. De manière plus générale, à l'échelle du territoire de l'Altiplano, ce motif montre une redondance et une constance dans le temps, et ce depuis l'époque Qaluyu entre 1200 et 600 ans avant notre ère. Mais c'est véritablement au cours de la période de la culture Pucara² (de 500 a. C. à 300 d. C.), civilisation mère du phénomène Tiahuanaco, que la chacana va envahir le champ iconographique et se transmettre à ce dernier (Cuynet 2013).

En nous appuyant principalement sur l'excellent travail du Dr. Federico Kauffmann Doig présenté à l'occasion du V^o Congreso Nacional de Historia à Lima en 2012, et en revenant aux sources des chroniques coloniales, cet article souhaite proposer des clés de lectures quant à l'emploi du motif andin de la chacana au sein du pouvoir Tiahuanaco et de la symbolique associée.

Le motif de la Chacana, entre ciel et terre

Qu'est-ce que la « chacana » ? Ce simple mot est bien plus complexe à définir qu'il y paraît. Il est communément admis à l'heure actuelle que le mot quechua « chacana » sert à désigner un motif graphique bien particulier de croix en escalier, la « Croix andine ». Suivant une formation très géométrique, elle consiste en un plan cruciforme. Dans sa version la plus simple, chacune des quatre branches prend la forme d'un carré. Dans une version plus complexe, des carrés additionnels sont présents aux angles d'intersection des branches, ce qui donne à l'ensemble un aspect fractal gradué dessinant un pourtour en escalier (Figure 1a). Il est intéressant à ce propos de noter que dans le Diccionario de la Lengua Quechua (Academia Mayor de la Lengua Quechua 2005), l'une des définitions associées au mot « chakana » est justement : « escalera ». Le Dr. Federico Kauffmann Doig montre lui aussi la même association linguistique en évoquant la définition présente dans le dictionnaire rédigé en 1608 par Diego Gonçalez Holguín (Kauffmann Doig 2015 : 98). Le centre du motif peut également se composer d'un ou plusieurs carrés, mais il est plus fréquent d'y trouver une représentation circulaire concentrique.

Mais le même vocable « chacana » sert également à désigner une constellation majeure du ciel nocturne de l'hémisphère sud, juxtaposée à la constellation du Centaure. Composée de quatre étoiles formant un motif de croix simple, elle porte logiquement le nom de « Croix du Sud ». Par l'intermédiaire des récits retranscrits par les chroniqueurs espagnols et les études ethnographiques plus récentes au sein des populations andines, nous savons que

cette constellation était déjà identifiée à l'époque inca et continue à porter la même dénomination depuis 500 ans (Milla Villena 1992).

Comme nous pouvons le voir, il existe donc une association terminologique et linguistique entre la constellation de la Croix du Sud et le motif de la Croix andine. Mais il existe aussi de nombreuses autres évocations de chacana dans le ciel nocturne andin (Urton 2005 : 139-161 ; Carmen García Escudero 2010 : 184). Ainsi, l'ensemble incluant les trois étoiles de la Ceinture d'Orion est souvent identifié sous la même appellation. Et il semble exister une multitude d'autres exemples de ce type. Il conviendrait alors de considérer que ce mot « chacana » ne soit pas un nom propre spécifique à une forme ou une constellation bien particulière, mais au contraire un nom plus générique. Ce n'est qu'avec le passage du temps et l'influence du pouvoir colonial que ce terme aurait été attribué de manière plus individuelle, jusqu'à identifier la constellation de la Croix du Sud. Comme le relève Gary Urton à la suite de son étude menée dans la communauté de Misminay, nous pourrions avoir là l'une des clés de compréhension du fameux dessin de Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua (Figure 1b). Effectivement, il apparaît dans l'œuvre du chroniqueur métisse de la 1^{ère} moitié du XVII^e siècle une curiosité. Dans son illustration des grands principes d'organisation et de la cosmovision inca (Santa Cruz Pachacuti 1995 : 36-40), ce dernier figure non pas une, mais deux constellations en forme de croix³. La première, localisée dans la partie supérieure du dessin, immédiatement sous la bordure de délimitation, est présentée sous le nom de « orcorara ». Il précise dans son identification qu'il s'agit de « trois étoiles toutes égales », élément qu'il représente aussi

graphiquement. Plus bas, au centre de l'illustration, se trouve une seconde croix composée cette fois de quatre étoiles. C'est associé à cette dernière qu'apparaît la phrase « chacana en général ». Il y aurait donc bien dans l'esprit du chroniqueur une notion de généralité quant à l'emploi de l'appellation « chacana », cette dernière pouvant alors s'appliquer à tout élément de croisement (Urton 2005 : 142).

Nous pourrions ainsi voir dans le dessin de Juan de Santa Cruz Pachacuti un double jeu accompagné qu'une division graphique symbolique.

Tout d'abord, dans la moitié supérieure sont rassemblées les composantes majeures du ciel andin préhispanique, à savoir le Soleil (Inti), la Lune (Mama Quilla), Vénus et les autres étoiles du ciel nocturne. Surmontant l'ensemble, la première croix pourrait parfaitement être identifiée à la constellation occidentale d'Orion, dont les étoiles de la ceinture seraient figurées par les trois composantes de la branche horizontale du dessin. Il conviendrait alors de noter avec étonnement l'absence de la Voie Lactée dans cette illustration.

Appelée Mayu, elle joue pourtant un rôle prépondérant dans l'organisation du Monde Andin inca. Étant considérée comme le reflet céleste des rivières coulant dans le domaine terrestre, la Voie Lactée est avant tout la source fournissant les pluies fertilisantes (Cobo 1990 : 32-34). Parcourant et divisant le ciel nocturne, elle est également le réceptacle de nombreuses constellations : outre les ensembles d'étoiles, les populations de l'époque Inca reconnaissaient dans les taches sombres qu'elle contient des formes animalières que leurs descendants continuent d'identifier. Tout comme Mayu est le miroir de l'eau terrestre, ces constellations en négatif sont les reflets de la faune peuplant le monde et président à leur développement (Urton 2005 : 40, 181-206 ; Acosta 1792, Tomo I : 16, Tomo II : 8 ; Cobo

1990 : 29-31). Il n'est alors pas étonnant que l'une des taches sombres la plus importante de cet ensemble soit justement la constellation du lama, ressource économique primordiale pour les populations andines. Conscient de cette notion importante de la cosmologie andine, il serait alors possible d'interpréter la longue forme circulaire du graphique de Juan de Santa Cruz Pachacuti comme l'évocation de Mayu, la rivière céleste. Bien que le chroniqueur nous indique qu'il pourrait s'agir d'une plaque en or évoquant la divinité Viracocha, il précise également que cette dernière serait un ajout bien postérieur à la création de la planche qu'il commente et retranscrit (Santa Cruz Pachacuti 1995 : 35-41). En son sein se trouve justement une tache d'encre (la seule du dessin) dont la forme pourrait rappeler celle d'un animal de profil. De la sorte, l'ensemble des principales composantes du ciel inca serait effectivement représenté dans cette moitié supérieure de l'illustration, complétant ainsi le schéma et renforçant l'aspect céleste de cette portion. Dans tous les cas, il y aurait alors une bipartition exprimée dans cette moitié supérieure par la localisation centrale de Mayu/Viracocha, chaque astre se positionnant alors de part et d'autre de cette représentation.

La moitié inférieure de l'illustration laisse moins de place à l'interprétation. L'auteur y figure les principales composantes de la sphère terrestre, en commençant par les êtres humains, et annote chaque représentation. Nous y retrouvons bien évidemment la Terre (Pacha Mama), mais également l'océan (Mama Cocha), la faune et la flore. Nous y voyons également la représentation des phénomènes météorologiques, tels que les nuages, l'éclair ou encore l'arc-en-ciel. Il est intéressant de noter que ces derniers se situent graphiquement en-dessous ou sur la ligne médiane de l'illustration, comme pour

matérialiser un peu plus cette délimitation entre la sphère terrestre et le domaine céleste. À ce titre, il semblerait que ces manifestations météorologiques fassent le lien de l'un à l'autre et se rapportent toutes à la notion de pluie. Sur la même ligne de démarcation apparaît, parfaitement centré, le second motif de croix accompagné de l'appellation explicite « chacana en général ». À la différence du motif précédent, elle n'est composée que de quatre points (chacun matérialisé par une forme en étoile) dont les diagonales se croisent en leur centre, donnant à l'ensemble une position oblique. De par sa localisation et le jeu de dualité mis en avant dans l'analyse de cette œuvre, nous aurions donc ici un motif de chacana lié au domaine terrestre, faisant le pendant de la constellation céleste supérieure. À ce niveau de l'étude, nous rejoignons le postulat antérieur de G. Urton concernant le lien existant entre le motif de croix et la transposition du domaine terrestre dans la sphère céleste. À la suite de son étude ethnographique dans la communauté andine de Misminay, dans le département de Cuzco, il parvint à définir que l'organisation cosmique de l'espace (qu'il soit terrestre ou céleste) dans cette région se fonde sur un principe d'intersection d'axes et d'images réfléchies dans les deux sphères (Urton 2005 : 161). Cette notion de reflets dans la sphère céleste des ressources et de l'organisation terrestre était déjà évoquée en leur temps par les chroniqueurs José de Acosta et Bernabé Cobo, et semble avoir perduré cinq siècles plus tard. Nous pouvons encore retrouver ce lien terre-ciel dans le nom de la constellation en croix Orcorara (qui peut-être identifiée à la Ceinture d'Orion). En langue quechua, « orco » signifie « cerro », et l'appellation « orcorara » est encore actuellement le nom d'une montagne élevée localisée dans le département de Cuzco, limitrophe avec le département de Puno.

Mais outre ce jeu de dualité et de renvoi entre les deux domaines, il est également intéressant de noter dans l'œuvre de Juan de Santa Cruz Pachacuti la position parfaitement centrale du motif de la chacana. Premièrement, elle se situe sur la médiane verticale du dessin, au même titre que la croix Orcorara, créant ainsi un véritable axe de symétrie. Cette localisation vient renforcée la bipartition verticale exprimée en lien avec la position de Mayu/Viracocha. Ensuite, elle se trouve sur la ligne horizontale de démarcation entre le domaine supérieur de la sphère céleste, l'Hanan Pacha, et les éléments inférieurs évocateurs de la sphère terrestre ou Hurin Pacha. De la sorte, il ressort une organisation générale où tous les éléments représentés gravitent autour du point d'intersection de la chacana oblique. *In fine*, nous obtenons une quadripartition de l'œuvre, résultat d'une dualité dédoublée et centrée sur le motif de la chacana terrestre.

Outre les rapports habituels de la dualité andine (le haut et le bas, le jour et la nuit, le chaud et le froid, l'homme et la femme, etc.), nous voyons dans la lecture de cette œuvre de Juan de Santa Cruz Pachacuti ressortir une symbolique majeure du sens même de « chacana ». Associée aux principes de verticalité et d'horizontalité, elle accorde une place très importante à la notion de croisement, et plus encore de centralité.

Les composantes d'une construction symbolique terrestre

À partir des données de cette analyse, nous pouvons concevoir le motif de la chacana sous divers aspects, où le croisement des plans spatiaux et la notion de centralité s'organisent en fonction d'une règle de quadripartition.

Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer la relation linguistique existant entre la (ou les) constellation(s) céleste(s) de la chacana et la représentation cruciforme du même nom, cette dernière semblant présenter un lien étroit avec le domaine terrestre. Ce rapport particulier à la terre a également été mis en évidence par le Dr. Federico Kauffmann Doig. Notamment, il démontre comment le motif iconographique de la chacana se constitue de blocs en escalier dont la juxtaposition permet d'incarner graphiquement l'une des divinités principales du Monde Andin, la Pacha Mama. Dans cette configuration, chaque niveau de la composition renvoie à une symbolique particulière, et leur association vient enrichir la lecture du motif que nous pouvons alors développer (Kauffmann Doig 2001 ; 2012).

Au premier niveau se trouve le signe en escalier à trois marches (Figure 2a). Ce symbole, facilement reconnaissable, se retrouve très souvent dans le champ iconographique des cultures préhispaniques. Il est particulièrement visible dans les productions de la côte nord péruvienne, par exemple dans les céramiques Mochica. Fréquemment, nous le retrouvons en série au niveau de la ligne horizontale servant de support aux personnages, ou encore à l'endroit des marches des structures pyramidales conduisant au temple (Figure 3). Le Dr. Kauffmann Doig relève dans sa forme deux associations symboliques majeures

(2012 : 8, 18, 29). Par sa composition, le motif en escalier rappelle le profil d'une structure pyramidale composée de plates-formes étagées, telles qu'on en connaît dans le monde andin. Mais cette configuration se rapporte dans le même temps à la silhouette donnée aux collines par les contreforts du système de culture en terrasses, créant de la sorte une assimilation de l'un à l'autre. D'une manière générale, les chroniques coloniales nous informent sur l'importante valeur symbolique accordée aux collines et montagnes à l'époque inca, et tout particulièrement aux sommets enneigés (Molina 1989 : 128 ; Garcilaso de la Vega 1829 : 32). En effet, ces derniers étaient considérés comme le lieu de résidence de certaines divinités. Ainsi que le présente le missionnaire jésuite Bernabé Cobo, les hauteurs de la puna étaient considérées comme des lieux sacrés dans lesquels les prêtres se rendaient afin d'apaiser les dieux par leurs offrandes, comme en témoignent les nombreux restes de sacrifices humains retrouvés ces dernières décennies (1990 : 33, 45). Cette sacralité des montagnes et des sommets n'est pas une spécificité des populations vivant dans la Cordillère, mais semble être une notion partagée par l'ensemble des groupes. Il est par exemple possible d'observer dans la chronique côtière du Manuscrit de Huarochirí des évocations similaires. En effet, le dieu suprême Paria Caca y apparaît à de nombreuses reprises associé au domaine montagnard où il s'établit tout d'abord, avant de demeurer dans le paysage sous la forme d'un massif enneigé (Huarochirí 2005, capítulo 5 : sección 38 ; capítulo 7 : secciones 210-212). À l'heure actuelle, les hauts sommets continuent toujours d'incarner cette notion de sacralité sous l'appellation *Apu*. Il y a donc adéquation entre la forme de la pyramide et celle des collines/montagnes, la première étant alors une incarnation architecturale de la seconde, la partie sommitale où se

trouve le temple devenant de fait la demeure consacrée à la divinité (ou au dignitaire qui la représente), au même titre que les neiges éternelles.

En ce qui concerne la production culturelle spécifique de la région de l'Altiplano, les périodes anciennes fournissent très peu d'exemples montrant le motif du bloc en escalier individualisé à la manière des cultures côtières. Il existe cependant un indice qui permettrait de l'identifier de façon presque systématique dans l'œuvre sculpturale, notamment dans les productions de la période Pucara. En effet, si le bloc en escalier apparaît peu dans le champ iconographique dépeint à la surface des céramiques, l'encoche sommitale est en revanche l'une des caractéristiques majeures presque incontournables des stèles de cette époque (Figure 4). Nous voyons dans ce travail particulier de la taille de l'œuvre un effort volontaire qui ne peut être la simple expression d'une recherche « artistique » ou fonctionnelle, mais qui au contraire doit incarner une valeur symbolique forte pour le groupe associé. Cette marque de l'encoche sommitale se retrouve également dans le domaine architectural, où les dalles de pavement associées aux niches des cours excavées Pucara montrent elles-aussi le même travail de taille. Ainsi, par cette configuration particulière apportée au travail de la pierre, nous retrouvons l'expression du symbole iconographique de l'escalier et du domaine terrestre. La particularité de la culture Pucara ayant été d'avoir incorporé dans la forme même de l'objet cette notion de sacralité. Il est d'ailleurs intéressant de souligner qu'au sein de l'architecture du site monumental de Tiahuanaco, les grands piliers monolithiques du Kalasasaya et de la pyramide de l'Acapana conservent ces encoches sommitales, comme un héritage de l'époque antérieure Pucara. Cette présence du motif en escalier au sein même de l'architecture en pierre vient

renforcer le lien exprimé d'association entre le temple et la sacralité terrestre de la montagne, ce qui n'a rien d'étonnant dans le contexte environnemental de l'Altiplano andin.

Le second niveau de création du motif de la chacana se présente lors de l'ajout d'une règle de dualité complémentaire. La plupart du temps, elle se compose par la juxtaposition d'un second bloc en escalier, généralement via une symétrie axiale en miroir. Dans cette configuration, la forme pyramidale de cette « demi-chacana » est exacerbée (Figures 2c et 5c). Il s'agirait alors d'une représentation toujours plus explicite de cette notion terrestre au travers de l'image de l'*ushnu* (Kauffmann Doig 2012 : 29-30). Ce type de construction était connu pour servir de promontoire à partir duquel l'Inca, son pouvoir politique et religieux étaient mis en exergue. Les vestiges bien conservés de l'*ushnu* de Vilcashuamán attestent du profil pyramidal de l'édifice, tel que l'illustre en son temps Felipe Guamán Poma de Ayala (1615 : 398 [400], Figure 6). Comme le souligne le Dr. Kauffmann Doig, le rôle politique de l'*ushnu* ne fait aucun doute lorsque nous intégrons à l'ensemble la notion d'incarnation de la Pacha Mama (2012 : 29-30, Figura 28). En effectuant les rituels au sommet de cet édifice, c'est symboliquement sur le monde andin que l'Inca se tient. Toujours selon Felipe Guamán Poma de Ayala, le rôle politique de cette structure était tellement important pour le pouvoir inca que des *ushnu* avaient été construits un peu partout dans le Tahuantinsuyu, chaque *huamani* (district) en ayant un principal (1615 : 262 [264], 265 [267]). Il est intéressant à ce sujet de noter que le chroniqueur Cristóbal de Albornoz mentionne pour la région du Collasuyu deux *ushnu* d'importance. Le premier se

situé justement à Pukara, le second à Tiahuanaco (1989 : 176). Cependant, malgré la réalité d'une occupation, très peu de traces architecturales incas ont été identifiées en ces lieux. Il convient alors de considérer que les « ushnu » identifiés par Cristobal de Albornoz correspondent plus vraisemblablement aux structures antérieures visibles sur ces sites lors de sa visite (à savoir les terrasses du Qalasya à Pukara et l'Acapana à Tiahuanaco). Logiquement, de part leur élévation étagée, le chroniqueur les assimila à la forme pyramidale des ushnu inca. Cette anecdote nous démontre bien le lien existant entre le profil gradué des édifices et l'appellation « ushnu ».

Un autre aspect particulier de l'organisation des sites à l'époque Pucara vient renforcer ce lien entre architecture pyramidale et évocation terrestre. Il se trouve que sur le site de Pukara, comme dans bon nombre des établissements de la même culture (Aldenderfer y Flores Blanco 2008), la structure cérémonielle du Qalasya a été édiflée au pied du versant est du Peñón Calvario (Figure 7). Constituée d'un ensemble de plates-formes superposées, le niveau supérieur de l'édifice était visiblement un haut lieu de la liturgie, avec à cet endroit trois systèmes de cours excavées⁴. Le choix de cet emplacement n'est probablement pas anodin. En venant s'adosser directement au pied du Peñón Calvario, la structure étagée du Qalasya se place comme le prolongement symbolique et liturgique du massif montagneux. De la sorte, les rites et offrandes effectués au sein de cette architecture se déroulent *de facto* dans le domaine du sacré et parviennent sans encombre aux divinités.

Ainsi, le motif de demi-chacana, formé par la juxtaposition symétrique de deux profils d'escaliers, concorde avec la lecture proposée par le Dr. Kaffmann de l'ushnu comme

représentation symbolique de la Pacha Mama. Nous retrouvons d'ailleurs sur la Porte du Soleil de Tiahuanaco cette même représentation (Figure 8). Au centre de la structure est représentée une scène rappelant étrangement l'utilisation inca de l'ushnu : figurée de face, la divinité principale du culte Tiahuanaco se tient debout au sommet d'une base pyramidale pouvant représenter à la fois la pyramide de l'Acapana et le territoire andin contrôlé par le pouvoir local. Cette composition iconographique serait ainsi une retranscription symbolique d'une réalité bien terrestre, où seraient évoqués conjointement non seulement la pyramide principale du site monumental, mais également l'ensemble des territoires intégrés au contrôle du pouvoir Tiahuanaco (sorte de transcription glyphique d'un Tahuantinsuyu en gestation).

Mais ce type de représentation de demi-chacana (ou ushnu) s'avère relativement rare au sein de la production iconographique de l'Altiplano. Hormis pour le thème de la divinité représentée à Tiahuanaco, il est plus fréquent d'identifier un autre mode de construction duelle par emboîtement des parties en escalier (Figures 2b et 5h). Cela est particulièrement visible dans les céramiques des périodes Formatives Qaluyu, Chiripa et Pucara (entre 1200 a. C. y 300 d. C.). Dans ce cas, la juxtaposition laisse la place à une superposition des blocs, le tout étant alors contenu dans un panneau iconographique. Nous y retrouvons le jeu de dualité non seulement par l'agencement vertical de chaque partie, mais également par l'emploi de couleurs respectives différentes (fréquemment une combinaison noir-rouge et/ou noir-crème). Très souvent, ces panneaux iconographiques se succèdent en une ligne ininterrompue sur tout le pourtour de la vaisselle, au niveau de la base (comme dans le cas des braseros Pucara à socle conique) ou plus généralement en bordure extérieure de

la lèvre ou du col (Chávez 2002 : Figuras 2.6, 2.15). L'une des caractéristiques stylistiques des céramiques de ces périodes est l'emploi d'incisions de pourtour pour chaque motif représenté (Figure 9). Dans ce cas, les incisions viennent renforcer la délimitation de chacun des blocs en surlignant leur contour. Mais il arrive aussi couramment que cette incision laisse la place à une bande de peinture plus large, disposée entre chaque bloc en escalier. Dans cette configuration, le profil de l'escalier à trois marches apparaît plus clairement comme diviseur du champ iconographique, avec d'un côté un bloc dressé (le plus souvent celui de couleur clair) et de l'autre un bloc en position inversée (généralement celui peint en noir). En nous appuyant sur la symbolique de séparateur terrestre de la chacana exprimée précédemment, nous pouvons lire dans cette composition des blocs emboîtés l'expression de la dualité verticale du monde : l'espace inférieur terrestre se complète et s'associe à l'espace supérieur céleste dont la frontière est alors matérialisée par la forme en escalier. Dans cette lecture, le jeu des couleurs est également révélateur de sens. Si les couleurs claires (rouge, blanc ou crème) utilisées pour le bloc inférieur et la zone de démarcation peuvent renvoyer au domaine terrestre et à la phase solaire du monde, l'emploi de la couleur noire évoque indifféremment le ciel nocturne et le domaine sous-terrain (grottes, cavernes, mais également sources et lacs). En effet, l'association symbolique de la nuit et de l'infra-monde tient non seulement à l'obscurité régnant dans ces deux domaines, mais également au fait que ces espaces sont des lieux de forte fertilité (avec d'une part Mayu dans le ciel nocturne, rivière céleste apportant les pluies, et d'autre part la croissance des plantes émergeant du sol, du ventre de la Pacha Mama). De la sorte, nous aurions déjà dans ces anciennes compositions géométriques

l'expression générale du monde andin s'ordonnant en différents espaces étagés (*pacha*), individualisés et associés au sein d'une organisation cosmique.

La fusion des concepts au sein du motif de la Croix Andine

Le troisième et dernier mode de construction graphique est celui de la chacana complète en tant que Croix Andine. Le motif peut être représenté sous la forme d'un dessin cruciforme à branches simples ou selon une configuration à degrés plus complexe. Nous nous trouvons alors dans le cas d'un nouveau dédoublement par juxtaposition symétrique de l'image de l'ushnu, tel que le représente très fidèlement le Dr. Kauffmann Doig (2012 : Figura 28). Cette double symétrie axiale du symbole de l'escalier revient en fin de compte à une organisation quadripartite des blocs, agencés autour d'un centre (Figures 5e-f), ce qui nous renvoie une fois encore à l'illustration de la chacana de Juan de Santa Cruz Pachacuti. Il se trouve qu'en fusionnant les représentations de la croix céleste (Orcorara) et celle de la chacana « en général » (à valeur terrestre), nous retrouvons parfaitement le modèle de création de la croix andine (Figure 10). L'assimilation des formes (et des symboliques associées) est une pratique bien courante des populations préhispaniques, notamment afin d'exprimer iconographiquement cette valeur essentielle de dualité complémentaire. Ainsi, la fusion de la chacana céleste et de la chacana terrestre (les deux étant liées par les notions de verticalité et de reflet entre les *pacha*) aboutit finalement à la construction graphique de la croix andine. *In fine*, dans ce simple motif réside la retranscription complète de l'organisation du monde.

Cette configuration iconographique n'est pas spécifique de l'époque inca et n'a pas non plus été créée lors de l'Horizon Tiahuanaco, mais remonte aux premiers temps culturels du monde andin. L'exemple le plus parlant est la représentation de la chacana visible sur

l'obélisque Tello (Figure 11). Il est remarquable d'observer qu'à l'époque de l'Horizon Formatif Chavín de Huántar, le motif est déjà parfaitement structuré et suit les mêmes normes de construction. Dans son analyse iconographique, Pedro Carlos Vargas Nalvarte met en avant deux grandes catégories de *cruces cuadradas* dans le panel de la production Chavín (2005 : 356-357, 427-428). La première concerne les formes simples à quatre bras, la seconde des variantes plus complexes. Il s'avère que dans un cas comme dans l'autre, ces représentations cruciformes comportent dans une grande proportion un élément interne additionnel. Fréquemment, il s'agit d'un tracé circulaire placé au centre des constructions complexes. Plus rarement, il est possible d'observer une petite croix incisée, également au centre de la représentation. Plus que la forme employée, nous souhaitons insister ici sur la notion de centralité qui est mise en avant par l'ajout de ces éléments. Cette démarcation du centre se retrouve abondamment dans les productions de l'Altiplano. Quel que soit le domaine travaillé, les artefacts Pucara sont nombreux à porter dans leur champ iconographique une représentation cruciforme (Figure 12). Très souvent, il s'agit d'un motif de croix simple dont les branches sont figurées par une forme carrée, semblable à la variante trouvée pour les œuvres d'époque Chavín. Comme dans ces dernières, l'espace central du motif est mis en exergue, mais cette fois de manière presque systématique. La forme circulaire laisse alors la place à une construction carrée créée par le prolongement des incisions de pourtour des branches de la croix. Dans le domaine de la céramique Pucara, l'aire centrale ainsi délimitée est alors doublement mise en évidence par l'emploi d'une couleur de remplissage différente du reste du motif. Lors de son apparition dans la production sculpturale, une notion volumétrique vient s'ajouter au motif cruciforme.

Associée aux incisions de délimitation, l'espace interne de la croix est alors totalement évidé (Figure 13). Il est notable que dans les sculptures de Chavín de Huántar, les formes circulaires intégrées aux croix montrent fréquemment le même usage du travail en creux. Par la suite, cette configuration semble avoir été adoptée par le phénomène Pucara, le carré venant remplacer le cercle. Dans une plus petite mesure, nous pouvons également identifier dans les œuvres Pucara l'emploi d'une petite croix incisée au centre de l'espace central délimité, à la manière de la variante observée pour l'époque Chavín. Fortement associé à la thématique du félin (Figures 11a et 14), ce type de représentation spécifique va se développer et se généraliser avec l'essor du phénomène Tiahuanaco. Mais la forme qui va véritablement prédominer, notamment dans l'architecture du site de Tiahuanaco, est sans conteste celle de la croix à degrés complexe. Observable à de nombreuses reprises dans la sculpture Pucara, elle semble devenir un emblème du pouvoir Tiahuanaco et s'affiche dans absolument tous les registres de productions. Nombreux sont les blocs monolithiques d'andésite parfaitement taillés qui en portent la marque. Comme dans les versions antérieures, en plus que la construction quadripartite et du pourtour en escalier, les croix complexes Tiahuanaco mettent elles-aussi l'accent sur la notion de centre et de creux (Figure 15). Bien souvent, la forme découpée de la croix se retrouvent démultipliée par un ensemble de motifs concentriques. Chaque niveau peut alors être figuré par une simple incision de contour ou bien être matérialisé dans l'épaisseur de la roche par un creusement, la partie centrale étant de ce fait toujours la plus profonde.

La résurgence de ce traitement particulier apporté au centre du motif cruciforme, quels que soit l'époque et le lieu géographique, ne doit pas être considérée comme un

phénomène hasardeux, mais bien comme l'expression graphique d'une volonté et d'un concept andin primordial. Comme nous venons de le voir, il s'avère que ce mode spécifique de construction iconographique et volumétrique se poursuit depuis l'époque Formative de Chavín de Huántar, se transmet presque invariablement aux phénomènes Pucara et Tiahuanaco, puis continue avec la période inca et perdure jusqu'à l'époque moderne. De par cette incroyable longévité, il est raisonnable de penser que les valeurs symboliques qui y sont associées ont également pu perdurer sans connaître de modifications trop importantes.

Comme nous l'avons vu, la forme en escalier porte en elle une valeur terrestre forte. Très souvent, la lecture qui est faite par les populations andines contemporaines⁵ de la chacana a trait aux quatre points cardinaux, chacun étant alors associé à une branche du motif. Mais il faut garder à l'esprit que ce découpage du monde en orient est une conception occidentale apportée par les conquérants de l'Ancien Monde. Il est alors plus judicieux, si l'on veut rester fidèle aux traditions préhispaniques, de conserver le principe de dualité andine. Il ne fait aucun doute qu'à toutes les époques, l'endroit du levé du Soleil était probablement reconnu comme l'orientation la plus importante, nécessaire à la bonne marche du monde. En atteste les nombreux édifices et structures (notamment les *chullpas* funéraires de l'Altiplano) dont les entrées sont orientées dans cette direction. Si l'Est marque ainsi le début de la journée, son opposé, l'Ouest, en marque la fin à l'endroit où le Soleil Inti se plonge dans l'océan Mama Cocha pour se reposer. Un premier axe d'organisation du monde est ainsi défini par la course de l'astre. En se plaçant face au

Soleil naissant le long de cette ligne de partage, une nouvelle division apparaît entre la droite (au Sud) et la gauche (au Nord). Encore aujourd'hui, cette seconde division du monde se retrouve très fréquemment à l'échelle des villages andins (Hyslop 1990 ; Urton 2005 : 41-57). Il n'est pas rare en effet de rencontrer dans ces villages une organisation en *hanan* et *hurin*, la délimitation étant alors matérialisée par une route, une rivière ou un canal. Dans ce cas de figure, les notions de *hanan* (« haut » en quechua) et *hurin* (« bas ») ne renvoient pas forcément à une réalité topographique, mais bien à une division symbolique du village en deux parties complémentaires. Le chroniqueur métis Garcilaso de la Vega parlait déjà au sujet de la ville inca de Cuzco d'une organisation similaire, où venaient se greffer des valeurs additionnelles de masculin et féminin (1829 : 50-51). Dans les faits, nous retrouvons l'organisation cardinale occidentale, mais s'ajoutent à cette construction classique tout un ensemble de concepts de dualités multiples qui permet d'enrichir considérablement la lecture interprétative du motif de la croix andine. Incorporée à cette retranscription quadripartite du domaine terrestre, nous pouvons observer dans la construction du symbole de la chacana complète l'évocation de la centralité associée à une cinquième direction, la verticalité. Cette notion est alors exprimée par le biais de la démarcation de l'espace central telle que nous venons de le voir. La valeur accordée à ce concept de verticalité du monde est parfaitement retranscrite et connue pour l'époque inca dans l'organisation étagée des *pacha*. Nous y retrouvons la division duelle en deux espaces superposés et juxtaposés, avec l'Hanan Pacha pour le domaine céleste et l'Hurin Pacha pour le niveau terrestre. Nous avons déjà pu aborder cette vision de l'organisation du monde andin lors de notre commentaire de l'illustration

de Juan de Santa Cruz Pachacuti. Nous remarquons que la même terminologie « hanan » et « hurin » est employée dans cette configuration verticale et étagée de l'espace que pour désigner la division du plan horizontal terrestre (et à plus grande échelle les lieux d'habitats humains). Bien souvent, nous avons une tendance naturelle à associer l'idée de verticalité avec celle d'une élévation. Et dans le cas présent, cette association se justifie : en opposition à un monde d'en bas, terrestre, se trouve un monde d'en-haut, céleste. Si ce dernier est le lieu de résidence des divinités permettant la vie (et pouvant tout aussi bien la détruire), cette présence du vivant n'est possible que dans le domaine terrestre inférieur. En découle une relation de réciprocité et d'échanges complémentaires entre les deux *pacha*, les hommes alimentant les divinités en sacrifice et en énergie, ces dernières assurant de ce fait la survie et la prospérité des êtres vivants. Nous retrouvons là le système de reflet entre les deux sphères d'organisation que nous avons déjà abordé précédemment. Nous aboutissons donc à une vision étagée duelle de cette notion d'élévation, avec un important rapport de réciprocité, sorte d'axe vertical de « circulation à double sens ».

Mais l'élévation n'est qu'une des composantes de la verticalité. S'y ajoute un second vecteur complémentaire et opposé : la profondeur. Nous touchons là à l'une des valeurs essentielles pour la compréhension de la symbolique de la croix andine. Or, cette notion de profondeur se retrouve dans bien des aspects des croyances préhispaniques. En effet, si la lecture qui est donnée du monde à l'époque inca comprend bien une élévation des domaines le long d'un axe vertical avec l'Hanan/Hurin Pacha, la réciproque est tout aussi valable avec le domaine souterrain de l'infra-monde. Cet espace joue notamment un rôle

primordial dans le mythe inca de la création de l'Homme et du peuplement de la Terre. L'ensemble des chroniqueurs s'accordent sur plusieurs points du récit mythique donné le pouvoir impérial inca qui témoignent de cette importance. Il se trouve notamment que tous retranscrivent l'antique site de Tiahuanaco comme étant le lieu où se déroula l'acte de création. D'après la légende, à la suite du *Pachacuti* (littéralement le « retournement du monde ») ayant éradiqué toute vie de la surface terrestre, le dieu créateur Viracocha se serait établi dans les ruines de Tiahuanaco afin d'y façonner tous les groupes devant repeupler le monde. Une fois cette tâche achevée, chaque groupe nouvellement formé entreprit un voyage souterrain devant le conduire jusqu'au lieu qui lui aura été attribué par la divinité. Partant donc de Tiahuanaco et émergeant par des grottes, des cavités, ou des points d'eau, le monde andin se serait ainsi trouvé repeuplé (Molina 1989 : 49-52 ; Acosta 1792, Tomo I : 74-75 ; Cobo 1990 : 12-14 ; Garcilaso de la Vega 1829 : 54-58 ; Betáncos 2008 : 12). Dans cette phase du mythe, les incas ne sont alors qu'un groupe parmi tant d'autres. Bien que ces mêmes chroniqueurs nous informent qu'il existe une multitude de variantes régionales à ce mythe inca de l'anthropogenèse, tous insistent sur l'importance symbolique et sociale que revêt le lieu par lequel le groupe aurait émergé de l'infra-monde. Cet espace, parfaitement identifié et reconnu par chaque communauté, était vénéré sous le nom de *pacarina* comme un lieu de passage permettant la communication entre le monde terrestre et l'infra-monde, ce dernier renvoyant à l'origine de la création. Cette considération était toujours valable lors de l'étude menée par Gary Urton dans la communauté de Misminay (2005 : 175) et se rencontre encore fréquemment dans les croyances des populations andines.

Mais l'infra-monde n'est pas seulement le lieu mythique de l'origine des groupes, il est également l'une des destinations où se rendent les âmes des défunts. Il est intéressant de noter que pour la région du Collasuyu, secteur administratif de l'empire inca correspondant majoritairement au territoire de l'Altiplano, plusieurs chroniqueurs évoquent la croyance locale d'un cheminement du mort dans le domaine souterrain (entre autres **Acosta 1792, Tomo II : 18 ; Guamán Poma de Ayala 1615 : 293-294 [295-296]**).

Ressentant les mêmes difficultés et besoins que n'importe quel voyageur vivant, la famille du défunt se charge alors de lui fournir nourriture, vêtements et sandales afin d'agrémenter son périple. Nous pouvons donc remarquer le lien étroit existant entre les lieux d'origine et de destination finale pour ces populations de l'Altiplano à l'époque inca. De même, et de manière générale, il s'avère que le domaine de l'infra-monde figure à la fois comme un espace de circulation, de contact avec le monde du divin, et symbole de réceptacle de vie. Cette fertilité se concrétise en tout premier lieu par la croissance des plantes émergeant de la Pacha Mama, dont l'acte de création de l'Homme n'est que le dédoublement mythologique. Cet espace sous-terrain est également intimement lié au milieu aquatique. Dans la vision inca du Monde Andin, le domaine terrestre est perçu comme flottant dans un vaste océan cosmique qui le supporte et l'englobe tout à la fois. Matérialisé au niveau de la côte littorale par les eaux de Mama Cocha (l'océan Pacifique), il se poursuit sous la surface terrestre et se prolonge dans le domaine céleste par la grande rivière nocturne Mayu dont les pluies viennent fermer cette boucle de communication verticale. Le chroniqueur José de Acosta évoque également cette circulation dans le domaine de l'infra-monde par le lien unissant les eaux du lac Titicaca à celles de la Mama Cocha (**1792**).

Tomo I : 86). De même, c'est en se plongeant le soir dans la Mama Cocha et en voyageant sous terre que le Soleil regagne force et énergie pour réapparaître au matin (**Garcilaso de la Vega 1829 : 162**).

Nous le voyons, l'axe de verticalité joue un rôle primordial dans l'organisation cosmique andine et les symboliques qui lui sont rattachées s'avèrent nombreuses et complexes. De ce fait, la démarcation centrale exprimée au sein du motif de la croix andine peut parfaitement être lue comme porteuse des mêmes valeurs. Sa figuration en creux dans de nombreux cas laisserait alors sous-entendre une place prépondérante de la notion de profondeur, telle que nous venons de l'expliquer, liée notamment au concept d'origine. Nous avons au final représenté dans ce motif l'expression d'une vision tridimensionnelle du monde vu par les populations préhispaniques. Alors qu'à la même époque l'Ancien Monde européen définissait la Terre comme un disque aplati, l'Empire Inca, héritier des phénomènes antérieurs, portait déjà sur l'espace qui l'entourait un regard volumétrique. Le motif de la croix andine, ou chacana complète, combine donc dans sa représentation et son organisation l'ensemble des concepts spatiaux andins, associant à l'horizontalité terrestre (exprimée notamment par la forme en escalier) la notion étagée des *pacha* le long de l'axe vertical matérialisé par la démarcation centrale et le creusement. Ces plans s'agencent alors autour d'un centre qui marque la réunion des axes tout en apportant une symbolique d'origine et de communication (**Figure 16**). De ce lieu rayonnent et convergent des « voies de circulation » pluridirectionnelles et à double sens, organisées

selon un jeu subtil de dualités complémentaires et permettant de structurer l'espace dans lequel l'Homme et les divinités coexistent.

Une centralité omniprésente

Nous l'avons vu, la démarcation de l'espace central de la croix andine marque tout à la fois la rencontre des axes et le point d'origine, lui donnant véritablement une valeur de « centre du Monde ». C'est à partir de ce centre qu'apparaît et s'organise l'espace andin incarné par la chacana. Nous retrouvons par ailleurs dans cette notion celle du croisement portée par l'appellation même du motif et évoquée en début d'analyse. S'il s'avère clairement que la centralité joue un rôle prépondérant dans la construction et la symbolique de la croix andine, elle n'est pas non plus absente des autres types de représentations.

Elle est visible en premier lieu dans l'expression la plus basique de la chacana, le bloc en escalier. Parfaitement reconnaissable dans les productions Pucara et Tiahuanaco, nous pouvons retrouver la marque du centre dans de nombreuses cultures andines hors de l'Altiplano. Les œuvres Mochica et leur richesse iconographique en sont de très bons exemples (voir la Figure 3). Dans ces cas de figure, le profil du bloc en escalier peut montrer en son sein un espace de démarcation. Généralement, cet espace se différencie par une zone de couleur ou par un tracé concentrique à la forme du bloc. Pour certains artefacts Mochica, cette distinction peut aussi être rendue par l'ajout d'une incrustation (de nacre par exemple). Les formes que prend cette démarcation interne peuvent alors varier en fonction des styles et des périodes. Dans le milieu côtier, elle est principalement figurée par un motif de triangle interne au bloc en escalier, mais il est également possible de la rencontrer sous un aspect carré, ondulé ou circulaire, quand elle ne reprend pas

directement le profil en escalier du bloc. Dans l'espace de l'Altiplano, et tout particulièrement dans les productions de la culture Pucara, la matérialisation de cette centralité est encore plus abondante et diversifiée, ce qui la rend presque omniprésente. Dans le domaine de la céramique, elle est associée aux blocs d'escaliers emboîtés et peut prendre l'apparence d'une incision interne au motif ou d'un plus vaste espace de couleur différencié, parfaitement visibles dans les motifs illustrés dans la **figure 9**. Comme dans le cas des exemples côtiers, son emplacement est très souvent concentrique au bloc auquel il est intégré. Les formes arborées vont de la simple incision rectiligne à une forme plus complexe en L reprenant parfois le profil à degré de l'escalier. Nous y retrouvons également l'aspect carré, tel qu'il apparaît dans le motif de la croix andine. Ce mode de démarcation de l'espace interne se reconnaît de la même manière dans certaines stèles d'époque Pucara. C'est le cas notamment de la stèle d'Hatuncolla où nous pouvons observer qu'à la manière des motifs de croix andine, l'espace carré central des blocs en escalier latéraux des panneaux supérieur et inférieur est lui aussi travaillé en creux (**Figure 12d**). Ce traitement renforce le lien existant entre le bloc en escalier et la croix andine dans la codification iconographique Pucara et atteste de la notion de verticalité dans cette composante de la chacana.

Si l'expression du centre est visible dans la construction du bloc en escalier, elle l'est tout autant dans son évolution symétrique du motif en demi-chacana ou ushnu. Tout comme ce symbole se développe d'avantage durant l'époque Tiahuanaco qu'à la période antérieure Pucara, la démarcation centrale de l'ushnu se généralise dans la codification

iconographique Tiahuanaco. Le plus bel exemple, et le plus facilement reconnaissable, est sans conteste celui de l'ushnu de la Porte du Soleil (Figure 8). Comme nous avons pu l'aborder précédemment, ce motif semble renvoyer non seulement à l'outil liturgique et politique de l'ushnu tel qu'il était utilisé à l'époque inca (reprenant ainsi l'apparence de la pyramide de l'Acapana), mais également à la symbolique plus globale d'un système de pouvoir Tiahuanaco régissant un espace éminemment terrestre. À son sommet se tient l'entité incarnant ce pouvoir. Mais l'élément qui nous intéresse ici se trouve à l'intérieur du motif. En effet, en son centre se trouve un espace carré (non fermé), délimité par une ligne de contour parfaitement exécutée dont les extrémités se terminent par une tête de félin vue de profil. De la bordure extérieure de cet espace central partent ensuite une multitude d'appendices zoomorphes qui viennent combler la surface interne du motif de l'ushnu. Nous retrouvons donc bien dans cette configuration Tiahuanaco la démarcation centrale de la demi-chacana et ainsi l'intégration du concept de verticalité au sein de la symbolique exprimée. Cette différenciation de l'espace central de l'ushnu se retrouve fréquemment dans le champ iconographique des objets Tiahuanaco, notamment dans de nombreux exemples de tablettes de râpé en bois (Torres 1987 ; Llagostera 2006). Arborant généralement la forme carrée commune à l'époque Pucara, nous pouvons aussi trouver dans la codification stylistique Tiahuanaco une délimitation circulaire du centre, ou encore une apparence en H (les extrémités renvoyant alors aux appendices additionnels du motif stylisé). Des associations de ces différentes formes peuvent également être rencontrées, augmentant d'autant la diversité de ce type de représentations Tiahuanaco. Mais comme dans le cas des blocs en escalier Pucara, la présence presque systématique de cette

démarcation spécifique de l'espace central du motif de l'ushnu dénote de l'importance accordée aux notions de centralité et de verticalité dans la conception Tiahuanaco du Monde.

La représentation symbolique du centre dans le symbole de la demi-chacana est cohérente, dans sa construction, avec les autres modes de représentation que nous avons déjà décrits. Cependant, cette figuration renvoie également à une réalité matérielle et architecturale des sociétés préhispaniques de l'Altiplano. En effet, la norme liturgique en vigueur dans la région du Titicaca montre l'usage intensif des systèmes de cours excavées (Figure 17). Généralement localisées au sommet des édifices, elles sont le théâtre de la vie rituelle des sociétés. Depuis l'époque Chiripa, cet élément architectural pan-andin n'a cessé d'exister et a été bien évidemment mis en valeur au cours du phénomène Tiahuanaco. Sur le site monumental, en plus de l'ancienne cour excavée remaniée par le nouveau pouvoir en place, la pyramide de l'Acapana s'est vue dotée à son sommet de l'un des plus grands exemples connus à ce jour de cour sommitale. Si les anciens modèles de Chavín de Huántar, Sechín Bajo ou Caral arboraient un plan circulaire, c'est la forme carrée qui s'impose dans les constructions de l'Altiplano (voir les récents travaux à Sechín Bajo de Peter R. Fuchs et al. 2009). Cette modification du plan architectural n'est pas sans rappeler l'évolution similaire de la démarcation centrale dans la composition de la croix andine pour les mêmes époques. Il semble donc y avoir adéquation entre la cour architecturale excavée et la forme de la démarcation centrale dans le motif de la Chacana. De la sorte, en considérant que le mode de représentation graphique de l'ushnu renvoie au profil de la pyramide, elle-même incarnation architecturale de la montagne, alors de la même manière

la matérialisation de l'espace interne évoque la cour excavée qui se trouve à son sommet. Il est par ailleurs intéressant de relever que dans l'exemple de la Porte du Soleil de Tiahuanaco, l'espace central du motif de l'ushnu est lui-même occupé par une représentation animalière dite du « suche ». Cette image, figurant une créature zoomorphe à tête de félin, peut se retrouver à différents niveaux du champ iconographique Tiahuanaco et s'avère extrêmement abondante au cours de la phase précédente Pucara. Nous la retrouvons notamment en thème principal des stèles Pucara dans plus de 55% des cas (Figure 4a, Cuyenet 2012 : 107-120, 129-133, 202-203). Les rares éléments trouvés en contexte stratigraphique tendent à indiquer que ces mêmes stèles prenaient place au centre des cours excavées Pucara, à la manière des exemples de tradition Yaya-Mama découverts en 1932 par W. Bennett dans le temple semi-souterrain de Tiahuanaco. Dans le cas de la Porte du Soleil, cette représentation du « suche » dans l'espace central carré du motif de l'ushnu ne serait alors ni plus ni moins que la retranscription iconographique de l'organisation architecturale de ces époques préhispaniques, avec la stèle placée au centre de la cour excavée, elle-même au sommet d'un édifice étagé pyramidal. Cette association du « suche » au sein du motif de l'ushnu connaît justement un précédent Pucara. Dans la stèle de la Plaza Pukara (aussi dénommée Pilastre de la Pluie, Valcarcel 1935 : 27), nous retrouvons dans les panneaux supérieurs des deux faces de la sculpture le profil gradué de la demi-chacana (Figure 18). Travaillés avec un léger creusement, ces motifs présentent eux-aussi une délimitation carrée de l'espace central. Dans le cas de la face B de la stèle, la surface de l'ushnu est alors occupée par une multitude de suche. Cette association spécifique se reconnaît également dans la partie centrale et inférieure de la face A de

l'objet, où l'image du suche est directement contenue par des motifs de demi-chacana et de bloc en escalier. Le reste de la surface de la stèle est enfin consacré à de nombreux motifs géométriques, dont des croix andines. Il semblerait que dans ce cas de l'iconographie Pucara, une partie des symboliques incarnées par la créature du suche et par la démarcation de l'espace central soit assimilable, voire interchangeable. Cette configuration spécifique de l'iconographie Pucara se serait ensuite transmise dans les codifications Tiahuanaco, donnant ainsi naissance à l'exemple de la Porte du Soleil et à ses déclinaisons.

Nous l'avons vu, le centre dans la construction symbolique de la croix andine peut renvoyer tout à la fois à l'organisation quadripartite du monde terrestre, à la verticalité étagée des *pacha*, à la fertilité et à la notion d'origine. Puisque nous en retrouvons la trace dans la construction iconographique de la demi-chacana, et comme il semble exister dans cette modélisation une association spécifique avec le système architectural de la cour excavée, nous pouvons vraisemblablement transposer à cette dernière les mêmes codifications symboliques. La cour excavée, et sa figuration iconographique au sein du motif de l'ushnu, deviendrait ainsi l'expression de la cavité originelle féconde, tout en restant liée au domaine terrestre incarné par la pyramide. Nous rejoignons à ce moment de notre analyse la lecture proposée par le Dr. Federico Kauffmann Doig de l'espace central de l'ushnu de la Porte du Soleil de Tiahuanaco comme renvoyant à l'utérus de la Pachamama (2012 : Figura 28). Ainsi, les cérémonies et liturgies pratiquées au sein de cet espace prennent *de facto* une dimension sacrée en rapport avec l'entretien de l'organisation du monde. En prenant place à l'intérieur de la cour excavée, le rituel se

déroule symboliquement dans le domaine de l'inframonde, pourvoyeur de vie, c'est-à-dire dans une sphère sacrée différente du territoire terrestre. Il est alors possible d'envisager pour ces sociétés un rôle des cours excavées similaire à celui des *pacarina* inca.

Renvoyant à l'origine mystique du groupe et à l'entretien de la marche cosmique, le pouvoir en place légitime et renforce de la sorte sa position dirigeante dans un système politique de contrôle territorial. Dans le cas spécifique du pouvoir Tiahuanaco, ce positionnement a probablement joué un rôle important dans l'extension de la zone de contrôle hors de l'Altiplano et contribué à sa stabilité malgré une composante culturelle de plus en plus diversifiée au fil de son accroissement. Cette vision pourrait notamment expliquer la création de l'importante cour excavée au sommet de la pyramide de l'Acapana, la réutilisation de l'ancien temple semi-souterrain d'époque Yaya-Mama/Chiripa (1200-500 a. C.), ainsi que l'emploi intensif du motif de l'ushnu dans le champ iconographique (notamment à destination des zones extérieures intégrées, comme à San Pedro de Atacama).

In fine, nous retrouvons dans le motif en apparence simple de la demi-chacana une notion toujours plus présente de verticalité, accompagnée d'un subtil jeu de dualité complémentaire. Se détache dans sa construction une double verticalité, où le profil gradué de l'ushnu évoque l'élévation de la pyramide et le domaine terrestre, tandis que l'espace carré central renvoie pour sa part à la représentation en plan de la cour excavée, évocatrice de l'espace sous-terrain originel. La valeur symbolique et politique de ces constructions architecturales s'en trouve ainsi parfaitement exprimée dans le champ iconographique. Le jeu de verticalité, défini dans l'analyse de la croix andine, se reconnaît

ici dans l'association complémentaire élévation/profondeur, tout en conservant cette notion essentielle de centralité.

La demi-chacana inversée

Aux composantes classiques de la chacana évoquées jusqu'à présent (à savoir le bloc en escalier, la demi-chacana en ushnu et la croix andine), nous pouvons ajouter une quatrième représentation : celle de la demi-chacana inversée. Bien que globalement plus rare dans l'iconographie andine préhispanique que les formes précédentes, elle s'avère toutefois extrêmement présente dans les cultures de l'Altiplano (Figure 2d et 5d). Comme pour son pendant en élévation de l'ushnu, ce motif spécifique semble se développer au cours de la période Pucara, pour ensuite se généraliser durant la phase Tiahuanaco. Graphiquement, il marque le parfait symétrique de l'ushnu. Pouvant prendre une construction plus ou moins complexe, la graduation en escalier du pourtour s'oriente vers le bas tandis que l'espace central est occupé par une délimitation carrée ou rectangulaire. Comme dans les cas de l'ushnu ou de la croix andine, cette demi-chacana inversée peut prendre une configuration simple, avec peu de graduations et une seule ligne de pourtour, ou une structuration bien plus développée combinant plusieurs niveaux internes concentriques. Il est intéressant de noter que son exécution se fait toujours au moyen d'un travail par incision et/ou de creusement. En aucun cas, en l'état de nos connaissances, nous n'avons trouvé l'emploi d'un relief saillant pour ce type spécifique de motif. Extrêmement abondant dans l'architecture en pierre du site de Tiahuanaco (Figure 15a, b et d), cet usage du travail de la roche en profondeur s'avère encore une fois révélateur. Comme dans certains exemples de croix andines de la même époque, nous notons fréquemment au sein du motif de la demi-chacana inversée un jeu sculptural de graduation

où chaque niveau concentrique du motif se fait par un creusement supplémentaire, rendant ainsi la partie centrale toujours plus profonde. Cette récurrence de la notion de profondeur nous en dit long sur l'importance symbolique de ce motif. Nous aboutissons de la sorte à une démultiplication de la verticalité qui, loin d'être fortuite, est porteuse de sens. Comme nous avons déjà pu le voir, le concept de verticalité, particulièrement présent dans l'organisation du Monde Andin, peut être évoqué d'une part par l'élévation et d'autre part au travers de la notion de creux. Cette verticalité peut également se trouver exprimée simultanément par l'association de ces deux valeurs complémentaires, comme dans l'exemple de la cour excavée incorporée à l'ushnu. En partant de ce principe dual de symétrie, il est possible de lire le motif de la demi-chacana inversée. En effet, si le motif de l'ushnu renvoie au temple, à la montagne et à la notion de verticalité dans son élévation, alors l'image de la demi-chacana inversée dénote des valeurs contraires en lien étroit avec le concept de profondeur. À l'élévation s'oppose la cavité, à la montagne s'oppose la grotte, et au temple s'adjoint la cour excavée. Cette forme de demi-chacana inversée serait ainsi l'expression graphique la plus fidèle et immédiatement compréhensible des notions de profondeur et d'infra-monde. Le motif porterait en lui les différentes valeurs spécifiques à ces domaines, dont la grotte est une des composantes, mais parmi lesquels se trouvent également les images des lacs, lagunes et autres points d'accès au monde souterrain. Par ce retournement de la symbolique, sorte de « *pachacuti* » conceptuel, la demi-chacana inversée se trouve logiquement dans un rapport d'opposition complémentaire à l'image exprimée par l'ushnu. Renvoyant spécifiquement au rôle des *pacarina* inca, elle incarne parfaitement le passage entre les différentes sphères

du monde andin, l'état de transition et de changement entre les *pacha*. L'interprétation de cette composante de la chacana trouve tout son sens dans l'emploi qui en est fait au sein de l'architecture du site de Tiahuanaco. Cette composition iconographique se retrouve dans de très nombreux exemples visibles parmi les ruines monumentales. Que ce soit sur des blocs architectoniques, au niveau des linteaux ou en encadrement de niches, la silhouette caractéristique de la demi-chacana inversée se détache et se répète sans cesse. Notamment, elle se reconnaît aisément dans la composition de la fameuse Porte du Soleil de Tiahuanaco (Figure 15a). Sur les deux faces de cette pièce majestueuse, l'encadrement sculpté de la porte montre l'emploi de la demi-chacana inversée, la zone de passage se faisant précisément par l'espace central rectangulaire. D'autres exemples préservés d'entrées d'édifices Tiahuanaco, notamment dans l'enceinte du Puma Punku et au sommet de la pyramide Acapana, montrent le même arrangement iconographique de l'architecture. Associées à ces espaces de communication et de passage, plusieurs niches disposées symétriquement montrent le même traitement. Dans cette configuration, l'espace central de la demi-chacana inversée marque une profondeur importante dont le volume devait contenir des éléments liturgiques (comme par exemple des braseros en céramique ou des pièces des sculptures).

La combinaison de ce motif iconographique avec l'architecture Tiahuanaco ne semble pas répondre à une simple notion esthétique de décoration ornementale, mais bien à une mise en valeur symbolique de l'espace matériel. En associant la portée allégorique de la demi-chacana inversée, évocatrice des points d'accès entre les *pacha*, à son utilisation architecturale en encadrement des portes et des niches, l'édifice devient lui-même un

vecteur de symboles et de concepts. Par cette association spécifique, les portes deviennent ainsi des lieux de passage, non pas purement fonctionnels, mais également rituels. En franchissant le seuil marqué de la demi-chacana inversée, l'officiant change d'état et se trouve projeté symboliquement dans un autre *pacha*. En pénétrant dans le bâtiment, l'individu quitte la sphère terrestre pour intégrer le domaine réservé aux divinités dans lequel les cérémonies prendront place. En accord avec l'interprétation symbolique qui peut être faite du motif de la demi-chacana inversée, sa disposition au niveau des zones de passage permet de matérialiser au sein même de l'architecture la frontière spirituelle qui existe entre l'espace sacré et l'espace profane, entre la demeure du dieu et le monde des hommes. À ce propos, il est intéressant de relever que parmi les définitions proposées par le Diccionario de la Lengua Quechua pour le mot « chakana », en plus de la version la plus courante de « Escalera para pasar de un lugar a otro », nous trouvons également « Cualquier objeto apto para poner a modo de puente » (Academia Mayor de la Lengua Quechua 2005). Nous retrouvons donc bien dans ces définitions actuelles la notion prépondérante de passage, telle que nous pouvons la mettre en valeur pour l'époque préhispanique dans la composante de la demi-chacana inversée.

Cette démarcation de l'espace sacré ne doit pas nous surprendre car dans toutes les sociétés ritualisées, nous pouvons en retrouver l'usage. À l'heure actuelle, ce système de passage symbolique défini pour le site de Tiahuanaco peut parfaitement être illustré par l'usage similaire fait des *torii* depuis des siècles au Japon (Figure 19). Ces portails, placés aux entrées des sanctuaires, marquent la séparation entre l'espace profane et le territoire sacré tout en se répétant à l'intérieur de l'enceinte jusqu'au temple. Chaque passage par un

torii dénote ainsi d'une élévation de niveau de sacralité et permet à l'individu de se rapprocher progressivement du temple, un ultime *torii* matérialisant à cet endroit la demeure et la présence de la divinité. Ce cheminement permet ainsi de détacher l'Homme de son espace pour le faire pénétrer par étapes successives dans le domaine des dieux. Plus proches de nous, les portails placés aux entrées des églises et l'organisation interne de ces dernières répondent au même principe de sacralité. Cette portée symbolique de la demi-chacana inversée nous permet de voir d'un nouveau regard les vestiges de Tiahuanaco. L'association du sens propre au motif avec l'agencement architectural des édifices liés au culte nous informe sur un éventuel parcours ritualisé, où chaque niveau de passage se voit incarné dans la pierre par ce motif spécifique. Il peut en découler un système d'intégration/exclusion des officiants, avec une hiérarchisation en plusieurs niveaux dont la frontière ne peut être franchie que par ceux ayant été acceptés par la divinité. Comme le postule John W. Janusek dans une réflexion complémentaire (2008 : 133), nous pouvons de la sorte hypothétiser une spécialisation des structures à Tiahuanaco et des activités qui y sont liées, le tout répondant à une organisation sociale et rituelle du site dans son ensemble.

La lecture de l'emploi de la demi-chacana inversée que nous proposons dans cette étude permet notamment d'expliquer l'abondance de cette représentation au sein de l'architecture Tiahuanaco. Bien que relativement rare dans le reste du monde andin, il serait erroné de croire qu'il s'agit là d'une particularité propre à cet horizon chronologique. Pour s'en convaincre, un très bon exemple se trouve dans le Baño de la

Ñusta sur le site d'Ollantaytambo (Figure 20). Cette fontaine, superbe témoin de la maçonnerie inca, dénote de l'importance accordée à l'eau par le pouvoir impérial, aussi bien dans une optique d'approvisionnement quotidien que pour un usage liturgique lors de libations (Carrión Cachot 1955 : 53-64). Immédiatement, nous pouvons relever sur cette pièce inachevée la place prépondérante accordée dans ce système à l'image de l'ushnu. Sur la paroi principale servant à l'écoulement de l'eau, nous retrouvons la forme caractéristique et graduée de la demi-chacana, symbole de la montagne. Plusieurs niveaux de travail donnent justement à cet élément de sculpture un relief saillant cohérent avec cette notion d'élévation. Du sommet de cette montagne symbolique se déverse l'eau acheminée par un important système de canalisation. Cette association entre l'eau et le motif de la montagne est déjà très intéressante en soi. Mais l'élément sur lequel notre attention se porte ici concerne le bassin de rétention sculpté dans la partie sommitale du bloc. Peu profond, il correspond au premier niveau auquel conduit directement la canalisation, avant que l'eau ne chute dans un bassin carré plus important. À cet endroit, le traitement du petit bassin de rétention semble esquisser l'apparence d'une demi-chacana inversée. Travaillé en creux, le bassin débute au niveau de la canalisation par une large surface qui va en se réduisant, jusqu'à aboutir au bord du bloc à un étroit espace rectangulaire par lequel l'eau est canalisée et finit par s'écouler. Dans la partie gauche, le pourtour montre les indices de deux retours en escalier, créant de la sorte en négatif l'image de la demi-chacana inversée. Nous retrouvons donc ici tous les critères d'identification propre à ce motif, tels qu'ils nous sont apparus dans les vestiges de Tiahuanaco. De fait, ce bassin ayant tout juste quelques centimètres de profondeur,

l'aspect symbolique prend le pas sur sa réelle utilité fonctionnelle. Tout comme les sources et les rivières découlent du sommet des montagnes, les éléments iconographiques associés à cette fontaine retranscrivent de manière symbolique le parcours de l'eau bienfaitrice dans le Monde Andin.

Bien évidemment, Tiahuanaco étant l'aboutissement d'une longue tradition culturelle de l'Altiplano, nous devrions parvenir à retrouver la trace du motif de la demi-chacana inversée dans les phénomènes antérieurs. Encore une fois, c'est parmi les vestiges de la culture Pucara que nous parvenons à l'identifier de la manière la plus convaincante. Nous pouvons tout d'abord en trouver une représentation sur le Pilastre de la Pluie évoqué précédemment (Figure 18). Comme pour le verso de la stèle, la face A présente dans la portion supérieure un motif d'ushnu gradué dont l'espace central est occupé par une composition iconographique complexe. Dans le cas présent, les bras latéraux du symbole contiennent chacun un emboîtement concentrique à plusieurs niveaux de formes carrées. Chaque niveau est alors rendu par un nouveau creusement, formant ainsi un palier dans la l'épaisseur de la matière, tandis qu'au centre se trouve un espace rectangulaire plus profond. Cette configuration bien particulière des bras du motif de l'ushnu n'est pas sans rappeler l'organisation iconographique de la demi-chacana inversée telle que nous avons pu l'observer sur la Porte du Soleil et d'autres vestiges de Tiahuanaco. La présence de cette représentation spécifique vient alors compléter l'ensemble des composantes de la chacana reproduites sur cette pièce unique de la sculpture Pucara.

De même que dans son expression Tiahuanaco, une fois les caractéristiques de ce symbole établies, il est également possible d'identifier la marque de la demi-chacana inversée au sein de l'architecture du site de Pukara. Nous retrouvons notamment cette association symbolique dans la forme empruntée par certains escaliers d'époque Pucara⁶. La structure cérémonielle du Qalasya, adossée au Peñón Calvario, se compose de plusieurs blocs architecturaux répartis selon différents niveaux (Mujica 1979 ; Mujica and Wheeler 1981, Figures 7 et 17). Un jeu de plates-formes superposées en terrasses donne ainsi au complexe son aspect étagé et pyramidal. Dans la partie supérieure de l'édifice, l'espace est presque entièrement consacré à trois systèmes de cour excavée disposés les uns à côté des autres. Semblables aux exemples connus sur le site de Chiripa ou au sommet de la pyramide Acapana, cette présence massive dénote de l'importance cérémonielle accordée à cette partie de l'édifice. Or, si un escalier monumental central permet de franchir les niveaux de terrasses étagés pour rejoindre la partie supérieure du Qalasya, l'accès à la zone des cours excavées se fait en revanche par un système distinct de communication. Parmi les vestiges préservés, l'escalier menant à la zone de la cour excavée centrale est le mieux conservé (Figure 21). De taille très modeste, il présente cependant la particularité d'être composé de deux étroites volées d'escaliers parallèles séparées par un petit canal central. La forme générale de l'escalier n'est pas moins surprenante. Ensermé par les murs de la plate-forme au travers de laquelle il se fraie un chemin, son apparence n'est pas rectiligne mais dessine au contraire plusieurs retours à angle droit, réduisant de la sorte progressivement l'espace de l'accès vers l'étage supérieur. Il est alors aisé de reconnaître dans cette zone de passage le dessin caractéristique de la demi-chacana. Nous retrouvons

donc à ce niveau de l'architecture du Qalasaya de Pukara le principe énoncé précédemment d'association symbolique entre la forme et la fonction. Comme dans le cas des entrées Tiahuanaco, l'accès à un niveau de l'édifice se fait ici au moyen d'une forme de demi-chacana. Il est particulièrement intéressant de noter le jeu de symbolique qui ressort de son emploi dans ce cas précis. Dans le sens de la montée, l'escalier d'accès au niveau de la cour excavée centrale prend l'apparence du motif de l'ushnu, la différence de niveau entre les plates-formes et la réduction progressive du passage produisant un effet d'élévation (en lien direct avec la symbolique associée à cette composante de la chacana). En revanche, lorsque l'individu quitte le secteur supérieur du Qalasaya par ce passage, le modèle architectural prend alors l'aspect d'une demi-chacana inversée, dont l'espace central rectangulaire est rendu dans le cas présent par le canal divisant les volées d'escaliers. Nous sommes en présence dans cet exemple de l'architecture Pucara d'un lien très concret entre la forme, la fonction, et la définition même du mot « chacana » en tant que « escalier », « zone de passage ». La configuration très particulière de cet escalier nous informe également sur les conditions d'utilisation et sur l'accessibilité du niveau supérieur de l'édifice. L'espace allant en se réduisant de par l'emploi d'un plan en demi-chacana, il est techniquement impossible à une foule nombreuse d'emprunter simultanément cet escalier. Même pour un groupe réduit composé seulement d'une dizaine d'individus, la disposition spécifique de ce passage n'autorise qu'un accès restreint en procession. Nous retrouvons dans cet agencement le même principe d'intégration/exclusion que celui évoqué pour les futurs édifices cérémoniels de Tiahuanaco.

Mais la comparaison ne s'arrête pas là. Nous trouvons en effet au niveau d'une terrasse de la façade du Qalasya de Pukara la présence de renforcements disposés en ligne, présentant eux-aussi un plan en demi-chacana (Figure 22). Bien que leur fonction exacte demeure inconnue à ce jour, l'usage d'un tel plan n'est vraisemblablement pas innocent et nous rappelle la présence de renforcements similaires sculptés dans les blocs d'architecture Tiahuanaco. Leurs dimensions, assez importantes, et leur emplacement dans l'édifice du Qalasya pourraient alors supposer une fonction de niche. Ces renforcements seraient dans ce sens parfaitement adaptés pour contenir par exemple des pièces de sculpture Pucara.

Nous relevons enfin un troisième emploi du plan en demi-chacana inversée à un endroit hautement stratégique et symbolique du Qalasya de Pukara : en plein cœur des cours excavées. Entouré d'édifices, l'espace des cours adopte le plan carré typique de la région de l'Altiplano, ce qui nous permet de faire un premier lien avec les notions de centralité et d'infra-monde évoquées antérieurement. Comme nous l'avons déjà mentionné, le pourtour de l'enceinte est constitué de dalles de parement mural. Au centre de chacun des côtés de la cour excavée est alors disposée une niche peu profonde ayant renfermé dans certains cas des restes humains accompagnés de quelques artefacts (Kidder II 1939 : 343-344 ; Franco Inojosa 1940 : 132-133). Encadrant ces niches, les dalles de parement dressées rompent l'harmonie de l'ensemble et optent dans leur partie supérieure pour un contour composé de plusieurs encoches, dessinant de la sorte un profil en escalier (Figure 23). À ce niveau, un second jeu de dalles vient se placer entre le mur de la cour excavée et les dalles sculptées, de manière à restreindre l'accès à la niche centrale, tout en créant un effet

de profondeur. L'entrée de l'espace prend alors un aspect rectangulaire dont l'impression de cavité est renforcée par l'agencement volumétrique de l'encadrement. L'ensemble créé par la disposition architecturale spécifique de ces niches centrales dessine ainsi le motif maintenant bien reconnaissable de la demi-chacana inversée. Nous retrouvons dans cette configuration absolument tous les traits relevés dans la construction iconographique de ce symbole. Le travail distinctif de la portion supérieure des dalles d'encadrement trace le contour extérieur en escalier de la demi-chacana, l'ajout de dalles secondaires marquant le niveau de palier intermédiaire tel qu'il apparaît dans les compositions sculpturales, tandis que l'ouverture de la niche retranscrit l'espace central en creux du motif. Nous retrouvons ici une parfaite adéquation entre la forme employée, la disposition architecturale et la portée symbolique de l'ensemble. Il convient tout d'abord de rappeler que ce travail particulier des dalles de parement ne se rencontre nulle part ailleurs dans l'édifice. Même au sein du système des cours excavées, il n'est présent que dans le cas des dalles d'encadrement associées à l'entrée des niches centrales. Bien visible dans le cas de la cour excavée centrale (la seule ayant bénéficié à ce jour de travaux archéologiques conséquents), la même association peut être relevée dans l'agencement des autres systèmes de la plate-forme supérieure du Qalasaia. Nous pouvons donc en déduire que le modèle de demi-chacana inversée retranscrit dans cette configuration présente un lien étroit avec l'usage et la portée symbolique des niches disposées au centre des côtés de la cour excavée. Comme dans le domaine de la sculpture, nous notons dans la disposition de l'entrée des niches un jeu sur la profondeur où l'accès semble s'enfoncer dans le mur, sensation renforcée par l'ajout du second niveau de dalle en sailli restreignant l'accès et

marquant dans le même temps un palier. Nous retrouvons donc dans cette configuration architecturale la notion essentielle de verticalité telle que nous l'avons déjà exprimée. Conjointement à la disposition des niches au sein de la cour excavée, la valeur exprimée par ce complexe dénote d'un renforcement toujours plus important de cette verticalité. Comme nous l'avons postulé lors de l'analyse de la symbolique de la croix andine, le système de la cour excavée renvoie au domaine spirituel de l'infra-monde, à la fois lieu d'origine, de fertilité et de destination. Couplé aux valeurs de centralité et de profondeur, il nous est possible d'offrir une lecture de l'organisation des cours excavées Pucara. En accédant au sommet de l'édifice du Qalasya par un escalier en forme de demi-chacana, l'individu pénètre dans un premier niveau de sacralité dans lequel l'espace architectural n'appartient plus au domaine terrestre mais figure déjà dans la sphère d'influence du divin. En poursuivant son chemin, il intègre le secteur de la cour excavée dont la valeur renvoie à la communication verticale entre les *pacha* et plus spécifiquement au monde souterrain. À l'intérieur de cette structure, la démultiplication de la symbolique s'effectue au moyen des niches centrales dont la configuration en demi-chacana inversée marque un ultime lieu de passage. À partir de cette entrée commence véritablement le territoire de l'infra-monde, pourvoyeur de vie et de mort, espace liturgique primordial pour l'entretien du monde et du groupe. Nous pourrions ainsi déjà reconnaître dans la conception architecturale Pucara la présence d'éléments dénotant d'une vision cérémonielle des structures en niche semblable à ce que seront par la suite les *pacarinas* de l'époque inca. Les quelques vestiges funéraires exhumés à l'intérieur de ces espaces concordent avec

cette lecture interprétative de l'édifice Pucara et de l'emploi du motif de la demi-chacana inversée comme marqueur d'une frontière entre deux états.

Outre son utilisation sculpturale et architecturale, le symbole de la demi-chacana inversée apparaît également dans les productions céramiques de la culture Pucara. Il semble notamment présenter un lien étroit avec la thématique iconographique de la *Camelid Woman* définie par les travaux de Sergio Chávez (2002 : 35-69). Figurant un personnage féminin tenant d'une main un camélidé et de l'autre des ustensiles, l'analyse des motifs conduit S. Chávez à envisager une lecture en rapport avec la saison des pluies et la fertilité (Figure 24). La représentation de plantes associées au champ iconographique du personnage principal dénote en effet d'une valeur essentielle tournée vers l'agriculture et la croissance de la végétation, en plus d'une évidente activité pastorale (Chávez 2002 : 41-48). Au cours de son étude, il dénote également de l'intense association du motif de la croix andine dans cette thématique de la *Camelid Woman*. Il relève de plus d'autres éléments iconographiques que nous pouvons relier maintenant avec la symbolique de la chacana.

Le dessin de la croix andine, bien qu'abondante dans ce type de composition, n'est pas spécifique à ce thème puisque nous pouvons la retrouver de la même manière dans l'image du félin Pucara. Toutefois, il est indéniable que son emploi montre un lien très fort avec l'image de la *Camelid Woman*. Dans cette thématique agraire, les fruits produits par les plantes sont représentés au moyen d'un cercle de couleur et/ou d'une croix andine simplifiée dans le plus pur style Pucara (Chávez 2002 : 47-48). Ce même motif de croix

peut se retrouver en écoulement lacrymal du personnage central, ainsi que contenu dans une sorte de petit sac rond tenu par la femme de la main droite. Cette dernière configuration laisse alors supposer qu'il puisse s'agir de graines récoltées par le protagoniste (Chávez 2002 : 60-63). Nous pouvons remarquer que d'un emploi à l'autre, et sur une même céramique, l'espace central de la croix andine Pucara montre une variation, la petite croix incisée concentrique s'échangeant contre la démarcation carrée de couleur. Il est probable que cette codification particulière dénote d'un changement de sens (encore à définir), ce dernier étant retranscrit dans le motif par cette modification iconographique.

En plus de l'image de la croix andine, nous pouvons retrouver directement associée au thème de la *Camelid Woman* la formation en blocs d'escaliers emboîtés. Utilisé parfois sous les yeux du personnage en écoulements lacrymaux ou au niveau du vêtement, ce symbole de dualité combinée est également placé à l'endroit du dos du camélidé à la manière d'une charge portée par l'animal (Chávez 2002 : 63).

Mais l'élément qui nous intéresse le plus dans ce chapitre se rencontre au niveau du visage du personnage principal. Comme le souligne très justement S. Chávez, la ligne de démarcation entre le front et la chevelure noire de la *Camelid Woman* prend presque invariablement un aspect gradué en escalier. Puis, au milieu du front, un espace est de nouveau délimité, très fréquemment par une incision elle-aussi en escalier mais orientée vers le bas de la composition (Chávez 2002 : 41). Ces éléments du crâne sont extrêmement porteurs de sens lorsque nous les associons aux notions développées dans cette étude. La ligne de séparation entre le haut de la tête et la zone de la chevelure

reprend en effet très clairement le modèle structurel de l'ushnu, avec son élévation graduée. Par la suite, et directement reliée à ce dernier, nous retrouvons l'image de la demi-chacana inversée occupant le centre du front. Nous obtenons *in fine* dans cette thématique Pucara de la *Camelid Woman* l'association directe et complémentaire des deux modes de demi-chacana. Si la valeur fertilisante (en lien avec la saison des pluies selon S. Chávez) n'est pas contestable au vue des éléments retranscrits dans cette thématique, nous pouvons lui adjoindre une très forte évocation terrestre de par la récurrence des nombreux modes de représentation de la chacana dans la composition du champ iconographique. Cette évocation du domaine terrestre s'avère finalement un choix logique dans une optique d'évocation de la fertilité, la pluie se combinant à l'action de la terre afin de permettre la croissance des plantes et la prospérité des troupeaux de camélidés dans ces sociétés andines. Nous connaissons l'importance de ces facteurs économiques au cours des époques récentes, et nous en retrouvons ici l'évocation pour la période ancienne de l'Altiplano. En attribuant au personnage de la *Camelid Woman* une connotation éminemment terrestre, son rôle de pourvoyeuse de fertilité s'en trouve logiquement dédoublé. Son apparence même devient l'évocation de la terre nourricière. Le sommet de son crâne, à l'allure étagée, renvoie directement à l'évocation de la montagne et à la communication verticale dans son élévation. Dans le même temps, l'apparence combinée de son front en demi-chacana inversée marque ce même axe, mais dans son lien avec la cavité et la grotte, matrice originelle de la vie. Nous retrouvons finalement dans cette thématique féminine de la *Camelid Woman* tous les attributs qui composeront par la suite

l'image de la Pachamama, entité intemporelle incarnant la fertilité terrestre par excellence
s'il en est du Monde Andin.

La translation du Centre du Monde

Le rôle politique de la chacana transparaît dans l'utilisation qui en est faite par le pouvoir Tiahuanaco. Il est révélateur de constater que cet emploi perdurera avec l'hégémonie inca. Il n'est pas difficile de relever dans le plan administratif du Tahuantinsuyu ni plus ni moins que la retranscription fidèle du modèle d'organisation de la croix andine. Centré sur la ville de Cusco, l'« Empire des quatre moitiés » transpose ainsi dans la sphère terrestre le découpage quadripartite du symbole andin. Sa capitale, dont le nom donné par les chroniques signifie « le nombril », devient l'incarnation logique du centre originel, tandis que le grand territoire andin est découpé selon le principe de la dualité dédoublée. La région de l'Altiplano prend alors le nom de l'un des groupes qui y prospèrent en devenant le Collasuyu. Partant du Coricancha de Cusco, le cœur névralgique de la capitale, l'important système des *ceques* rayonne sur le vaste territoire intégré au pouvoir inca. Reliant par ces lignes imaginaires tous les hauts lieux de sacralités au Coricancha, les notions essentielles de centralité et de communication du symbole de la croix andine s'en trouvent parfaitement retranscrites à l'échelle de l'organisation territoriale du dernier empire préhispanique.

Dans le plan du Tahuantinsuyu transparaît donc le modèle structurel de la croix andine. Ce réemploi trouve tout son sens dans la position idéologique du pouvoir inca. Se définissant eux-mêmes comme ayant été choisis par les divinités pour gouverner le monde en leur nom, il est logique de donner à ce système terrestre une incarnation (au moins administrative et symbolique) de chacana. Ce plan d'organisation du domaine horizontal

fait alors écho à la chacana céleste, dans un éternel renvoi de verticalité et de réciprocité des sphères en miroir. Le Tahuantinsuyu inca devient ainsi l'expression d'un monde terrestre quadripartite dont la capitale, relais de la centralité, est axée sur la notion prépondérante de l'origine du groupe dirigeant (et par extension des peuples intégrés). L'idée de naissance est parfaitement retranscrite dans le nom donné à ce centre qui fait alors office de « nombril » et marque un renvoi au site de Tiahuanaco, lieu mythique de la création. Tout comme durant le phénomène antérieur Tiahuanaco, la période de domination du pouvoir inca montre une utilisation très importante de l'image de la croix andine et de ses diverses composantes. On la retrouve aussi bien sur de la vaisselle liturgique (par exemple en élément iconographique des *kéros* en bois servant aux libations rituelles) qu'en motif décoratif des *uncu* portés par les dignitaires affiliés au pouvoir en place. Cette démultiplication de la symbolique de la chacana, associée aux conceptions idéologiques et politiques de l'élite inca, nous offre la clé de la compréhension de son abondance dans la production du phénomène Tiahuanaco et sur son site capitale. Par cette répétition incessante, et dans une optique de domination légitimée de la sphère terrestre, le groupe dirigeant souhaite marquer son positionnement dans l'organisation du monde andin. En reproduisant inlassablement la thématique de la chacana, la valeur symbolique qui lui est associée donne très concrètement au lieu le titre de « centre du monde ». Cette considération est parfaitement retranscrite dans le mythe de création andin. Comme nous avons déjà pu le voir, la région de l'Altiplano, et le site de Tiahuanaco tout particulièrement, tiennent une place prépondérante dans le récit de l'anthropogénèse. Après la destruction cataclysmique, les astres s'élevèrent à nouveau dans les cieux et

l'humanité partit des ruines du site sacré pour repeupler le monde. Les axes de la verticalité et de l'horizontalité se croisent ainsi en un seul et unique point renvoyant à l'origine, incarnée ici par Tiahuanaco. Ce lieu de création du monde andin et de l'ancien empire territorial sera ensuite remplacé lors de l'avènement du pouvoir inca par la cité de Cusco dans un nouvel ordre mondial. Mais malgré tout, la force de l'antique capitale de l'Altiplano ne disparaîtra pas. Bien au contraire, les Incas vont la mettre à profit pour consolider leur position et asseoir leur autorité. La présence importante de la cité de Tiahuanaco dans le mythe fondateur donné par le pouvoir inca montre en premier lieu la survie dans les mémoires du grand phénomène andin. En se plaçant dans sa continuité, le nouveau régime inca s'attribue très clairement des liens de filiation avec cette ancienne autorité. Ce positionnement mythologique leur donne ainsi toute la légitimité pour asseoir leur domination sur le territoire andin. À la manière des romains descendants du héros troyen Énée, l'empire inca s'offre en se rattachant à l'ancien pouvoir Tiahuanaco une parfaite justification de son extension sur les terres de l'Altiplano (ainsi que le contrôle des nombreuses ressources économiques).

Nous le voyons, le site de Tiahuanaco joue un rôle très important dans le mythe et dans l'histoire inca. Car si le lieu figure bien comme le théâtre de la nouvelle création du monde, les ruines visibles de tout temps en surface témoignaient de la grandeur passée des édifices érigés à cet endroit. Lors de leur arrivée sur place, l'Inca et ses troupes n'ont pu que constater la réalité de ces monuments. Bien que le site soit déjà abandonné depuis des siècles, son antériorité au nouvel empire inca ne fait aucun doute. Les vestiges et les imposantes statues de pierre sont alors interprétés par les groupes peuplant la région

comme les traces de l'ancienne humanité, pétrifiée à jamais par la colère du dieu Viracocha (Molina 1989 : 51-52). Certains édifices, comme la pyramide de l'Acapana ou le temple du Puma Punku, sont toujours parfaitement identifiés parmi les ruines du site monumental et reconnus comme largement antérieurs aux incas. Il est intéressant de noter que dans ces cas, les noms employés encore de nos jours sont demeurés inchangés depuis plus de cinq siècles (Cobo 1990 : 101-104). Le chroniqueur Bernabé Cobo nous informe en revanche que le site aurait pour sa part changé de nom au moment de l'arrivée des incas dans la région. Son appellation actuelle « Tiahuanaco » serait ainsi venue d'un épisode lié à la conquête de cette partie de l'Altiplano par les troupes conduites par l'Inca en personne. Il s'agirait donc d'une appellation récente, liée à l'arrivée du pouvoir inca dans cette contrée. Auparavant, le chroniqueur nous apprend que les ruines portaient le nom de *Taypicala*, un vocable de langue aymara signifiant « la pierre au centre ». Cette appellation, lourde de sens pour cette étude, viendrait du fait que les peuples de la région considéraient cette ancienne cité comme ayant été un jour... le centre du monde (Cobo 1990 : 100). L'évocation de la pierre dans la construction de ce nom peut sembler parfaitement logique au vue de l'imposante architecture cyclopéenne du site et de la grande habileté développée par les artisans et architectes Tiahuanaco dans le travail de ce matériau. Les statues monolithiques à apparence humaine, préservées par leur nature imputrescible, sont ainsi devenues l'incarnation de ces anciens géants bâtisseurs emprisonnés à jamais par le châtimeur divin. Mais cette évocation de la pierre n'est pas non plus sans nous rappeler le renvoi incessant fait dans l'architecture Tiahuanaco au domaine terrestre. Dans cet environnement des Andes, l'association du choix du matériau

de construction et de la symbolique portée par l'architecture semble indissociable. Mais l'élément qui nous interpelle le plus dans la composition de l'ancien nom du site est bien évidemment l'apparition de cette notion prépondérante de « centre du monde ». Cette évocation, antérieure donc à la présence inca dans la région, dénote du rôle accordé par la population locale à ce lieu. Malgré son abandon au cours du XI^e siècle de notre ère, le site de Tiahuanaco a toujours gardé dans les mentalités un positionnement majeur dans l'organisation du monde andin. Probablement à la suite d'une politique ritualisée des dignitaires durant la phase d'effervescence du phénomène Tiahuanaco, l'ancienne capitale est devenue pour tous le point d'émergence et de convergence de l'ensemble des territoires assujettis, discours retranscrit et renforcé par le renvoi systématique à la thématique de la chacana. Il est donc parfaitement logique de trouver l'expression de cette centralité jusque dans la construction de son nom, bien avant la domination des incas. Cette association spécifique des notions de « pierre » et de « centre » pourrait éventuellement se rapporter plus précisément à la structure de la cour excavée de Tiahuanaco. Vestige de l'ancien établissement datant de la période formative Yaya-Mama/Chiripa (1200-500 a. C.), cet espace liturgique remanié à l'époque Tiahuanaco devait probablement incarner un lien très fort avec leur propre mythe d'origine et d'apparition du pouvoir dirigeant. Puis les incas intégrèrent et reconnurent l'antériorité du site de Tiahuanaco dans leur nouvel empire. Les anciens dirigeants de Tiahuanaco, abandonnés par les divinités, se retrouvent symboliquement changés en pierre tandis que les incas deviennent les nouveaux élus. L'humanité de Tiahuanaco est de la sorte remplacée par celle des incas, à la manière d'une passation filiale d'un empire à l'autre.

Tiahuanaco, le centre du monde, devient ainsi le lieu marquant la fin d'un cycle et le début d'un nouvel ordre. Nous retrouvons donc bien les valeurs d'origine et de destination dans l'expression de cette centralité.

Dans une variante du mythe de création transmise par le chroniqueur métis Garcilaso de la Vega, l'organisation quadripartite du monde andin serait elle-aussi antérieure à l'époque inca (1829, libro I, capitulo XVIII : 54-58). Dans cette version, le domaine terrestre est divisé à la suite du *pachacuti* en quatre régions dont chacune se voit attribuer un souverain chargé d'unir sous son autorité les groupes présents localement. Parmi eux figure bien évidemment Manco Capac, fondateur de la ligné des incas, qui se donnera pour mission d'unifier par la suite l'ensemble du territoire andin. Nous le voyons dans ce récit, le concept de quadripartition, et l'organisation même de ce que sera le Tahuantinsuyu, préexistent à l'émergence du pouvoir inca. Or, il se trouve que ce partage s'effectue précisément depuis le site de Tiahuanaco. La quadripartition du monde, centrée ici sur Tiahuanaco, figure donc dans cette variante comme antérieure à la création du modèle impérial inca.

Fort de ces éléments, il est possible d'envisager que cette vision du monde était aussi valable du temps de l'empire Tiahuanaco et se serait transmise par la suite aux incas.

Cette mémoire d'une sorte de « Tahuantinsuyu » Tiahuanaco retranscrit dans le mythe permettrait également d'éclairer d'un jour nouveau la relation et les liens étroits entretenus avec le phénomène contemporain Huari. Avec la mise en place de ce pouvoir dans la région des Andes centrales d'Ayacucho, nous retrouvons une organisation duelle

complémentaire de l'espace terrestre. Les points de convergence entre ces deux manifestations culturelles font débat et il ne s'agit pas ici de tous les aborder. Notons tout de même que les constructions iconographiques présentent la même codification structurelle, bien que chaque phénomène possède un style qui lui est propre. Ce partage se retrouve également dans les pratiques politiques et vestimentaires. L'utilisation du bonnet à quatre pointes en est un parfait exemple. Ce couvre-chef, que l'on retrouve indifféremment dans les deux phénomènes, témoigne dans le même temps du positionnement des dignitaires et de la société dans l'ordre mondial terrestre. Bien évidemment, outre les motifs intégrés à la trame du textile, la présence de ces pointes saillantes disposées aux quatre coins attire l'attention. Cette conception montre un effort délibéré et une volonté qui dépasse la simple ornementation décorative. La répétition de ce chiffre quatre n'est probablement pas fortuit et renvoie très certainement au principe de quadripartition incarné par la croix andine. Ainsi, chaque pointe de la coiffe symboliserait la transcription d'une branche de la chacana et d'une région (réelle ou conceptuelle) du monde. De plus, cette volonté d'en faire un élément saillant montre l'incorporation de la notion essentielle de verticalité, ici dans son élévation. Réservée selon toute vraisemblance aux dignitaires et aux membres ayant un statut élevé dans la société, cette coiffe devient de par sa construction un renvoi supplémentaire fait au concept de la chacana et de son incarnation du monde terrestre. Par cet attribut de prestige, et en lien avec l'iconographie intégrée au bonnet, le dignitaire coiffé de ce couvre-chef se place littéralement au sein de l'axe de communication avec le monde du divin comme le relais choisi pour gouverner en son nom la sphère terrestre dans son ensemble. L'apparition de cet ustensile au cours de la

période voyant l'émergence et la consolidation des pouvoirs Huari et Tiahuanaco dénote bien du positionnement central défini par ces sociétés afin de légitimer leurs dominations territoriales.

Nous pouvons alors à ce stade nous étonner de l'absence généralisée du motif de la croix andine dans la production Huari. En effet, bien que nous trouvions à foison des motifs en damiers, des blocs en escalier emboîtés et des jeux de couleurs renvoyant sans équivoque à la notion de dualité andine (Figure 25), le symbole de la croix tel qu'il apparaît dans l'iconographie Tiahuanaco s'avère rare, pour ne pas dire inexistant. Comment alors expliquer ce paradoxe pour deux manifestations culturelles contemporaines que nous supposons en lien l'une avec l'autre ? Cela pourrait en premier lieu venir d'une différence de positionnement des deux élites. De par la situation centrale visiblement accordée au site de Tiahuanaco depuis l'émergence du phénomène comme lieu d'origine du pouvoir andin, la multiplication de son référent iconographique, la croix andine, semble logique. Dans ce contexte, ce rôle étant alors occupé par Tiahuanaco, il est normal que l'élite présente dans la zone culturelle Huari tienne un discours d'avantage tourné vers la complémentarité duelle. Dans cette hypothèse, les dignitaires Huari se font le relais du pouvoir centralisé Tiahuanaco dans un vaste système de contrôle territorial en place. Mais cette absence supposée pourrait également n'être en réalité qu'un défaut d'identification de notre part. Le modèle constructif de la croix andine utilisé dans l'iconographie Tiahuanaco est en effet celui le plus couramment trouvé dans l'espace andin et donc le plus facilement identifiable. Nous l'avons vu, il découle d'une très longue tradition et fût notamment transmis par le phénomène Pucara. Rien n'empêche cependant l'expression stylistique

Huari d'avoir privilégié en ce qui la concerne l'emploi d'une variante à ce modèle classique. Il se trouve justement que nous pouvons rencontrer dans le vaste champ des motifs caractéristiques des productions Huari une forme en volutes répondant parfaitement au code de structuration de la croix andine (Figure 26). Ce dessin, répété à de nombreuses reprises sur les céramiques et les textiles de cette culture, présente donc très souvent une organisation en croix, mais disposée selon un axe oblique. Du corps central du motif partent quatre volutes, marquant ainsi les branches de la structure cruciforme, dont les extrémités se recourbent en spirale. L'espace central du symbole est alors distingué par un cercle de couleur blanche, ce dernier étant lui-même marqué en son centre d'une ponctuation noire. Ce point figure alors comme le centre organisant l'ensemble des éléments de la composition. Très souvent, d'autres cercles blancs identiques au premier ou de simples ponctuations sont associés à ce motif au sein du panneau iconographique. Dans ce cas, nous les retrouvons au niveau des espaces libres entre les branches du symbole principal. Ils sont alors généralement disposés selon un axe vertical et un axe horizontal qui se croisent précisément à l'endroit du centre du motif. Nous retrouvons ainsi dans cette composition l'ensemble des valeurs exprimées dans l'agencement de la croix andine. Les notions d'axialité et de centralité sont notamment parfaitement retranscrites dans ce motif Huari. Dans cette lecture, bien que la transcription stylistique soit différente, la codification structurelle et symbolique demeure pour sa part inchangée et permet de la sorte d'identifier à de nombreuses reprises ce motif comme une variante Huari de la croix andine Tiahuanaco.

Dans ce sens, nous pouvons parfaitement concevoir une organisation territoriale Tiahuanaco répondant au même principe de quadripartition que le Tahuantinsuyu inca, centrée initialement sur la capitale de l'Altiplano. Ce concept s'en trouve alors renforcé par la multiplication des motifs de chacana au sein de l'architecture du site de Tiahuanaco. Puis, avec l'émergence de la domination inca, ce modèle a subi une translation en direction de la région de Cusco et le monde s'est vu doté d'un nouveau centre lié au pouvoir en place. Deux centres ne pouvant coexister au même moment dans la sphère terrestre, le site de *Taypicala* a alors été renommé en « Tiahuanaco » pour laisser le champ libre au nouveau « nombril du monde » inca. L'ancien lieu d'émergence conserva une place mythologique d'importance, mais une grande partie de sa sacralité fut ainsi déplacée par ce procédé à Cusco, la nouvelle capitale du monde andin. Loin d'être fragilisé par cette présence, le pouvoir de Cusco s'en trouve au contraire renforcé par un lien de filiation lui donnant toute la légitimité pour exercer sa domination. Cette intégration, retranscrite dans le mythe, se fait donc également au travers d'une reconnaissance historique de l'ancien phénomène Tiahuanaco. *In fine*, la vision du monde et du positionnement des élites semble être partagée par les deux périodes, seule se produit une subtile translation symbolique et géographique du modèle en vigueur afin de positionner le centre de convergence à l'endroit du nouveau pouvoir émergent. Cette stratégie politique, magnifiquement exécutée par l'élite inca, s'accompagne, comme à Tiahuanaco, d'une mise en valeur symbolique. La multiplication du motif de la croix andine et de ses composantes dans les lieux stratégiques liés à l'origine du groupe permet là encore au pouvoir de se positionner dans l'organisation du monde andin.

Il semblerait bien que le discours politico-religieux transmis par l'emploi de ce motif iconographique bien spécifique soit demeuré inchangé au cours de temps. Il identifie le centre d'origine et de diffusion du pouvoir en place se donnant la charge de veiller sur un espace organisé et défini. Il devient la marque du lieu d'émergence d'une nouvelle « humanité » au sein d'un nouvel ordre social élu de droit divin et ayant un rôle prépondérant sur l'entretien et la bonne marche du monde. Avec le développement de l'empire inca, nous assistons très logiquement à la translation de ce centre d'importance, à son déplacement stratégique par le pouvoir émergeant dans un nouvel environnement identitaire, et donc à la création d'une nouvelle « humanité ». Mais toute l'intelligence des dignitaires incas réside dans le fait de ne pas s'être constitués en rupture avec les épisodes précédents, mais bien dans une profonde continuité culturelle qui pourrait en partie expliquer la fulgurance de leur développement. Si ce nouveau berceau de la civilisation, ce nouveau nombril du monde inca garde malgré tout un lien très fort avec le pouvoir antérieur, c'est probablement que ce dernier a continué d'être considéré par les incas comme fondamental et fondateur.

Conclusions

La chacana figure en fin de compte un symbole aux multiples facettes. Nous avons souhaité dans cette étude, par le biais d'une approche archéologique et ethno-historique, proposer plusieurs voies de recherche quant à l'interprétation qu'il est possible de faire de ce vecteur intemporel andin. Au travers de ces réflexions et de ces identifications, nous abordons différentes clés de lecture symbolique du concept de la chacana et de ses composantes iconographiques. Par cette démarche, nous cherchons à offrir une vision renouvelée des sociétés préhispaniques de l'Altiplano et du pouvoir Tiahuanaco. Les hypothèses et interprétations formulées devront continuer à être validées au fil des découvertes dans ce domaine de l'archéologie andine, mais les pistes d'étude qu'elles ouvrent sont nombreuses et applicables à un champ culturel plus vaste.

À la suite de cette longue démonstration, la thématique de la chacana semble disposée d'une vaste panoplie de composantes incarnant chacune un aspect et une symbolique prédéfinis. Au sein même de ces éléments, plusieurs niveaux de lecture apparaissent et donnent une modulation au discours iconographique dans lequel le support ou le domaine de production est lui-même porteur de sens.

Pratique très ancienne, elle semble avoir perduré jusqu'à l'époque impériale inca pour finalement être retranscrite dans notre mode de pensée occidentale par le biais des chroniques coloniales. Dépassant les barrières stylistiques, les codifications régissant ces symboles se sont ainsi transmises de génération en génération. Jusque dans l'œuvre fameuse de Juan de Santa Cruz Pachacuti, nous retrouvons les principes de dualité et

d'organisation quadripartite, avec cette notion essentielle de centralité liée à l'axe vertical originel du Monde. La chacana retranscrit finalement l'ordre cosmique, la construction mentale projetée par l'homme andin sur son environnement afin de lui donner un sens et le rendre ainsi viable et prospère. Dans cette vision volumétrique, associant horizontalité et verticalité, les espaces sont clairement définis et porteurs de sens. Le renvoi constant au domaine terrestre qu'il est possible de relever dans toutes les étapes constructives de cette symbolique s'avère parfaitement logique dans un contexte de revendication identitaire et de légitimation du groupe au pouvoir. Dans ce contexte politique, la place prépondérante du centre s'explique dans son lien avec l'infra-monde, lieu de création et domaine spirituel de fertilité où la communication avec le monde des divinités est rendu possible. Afin de renforcer ce discours politique et religieux, l'architecture devient elle-même un réceptacle de sacralité et une incarnation de ces valeurs thématiques de la chacana. Cette vision s'en trouve parfaitement exprimée dans l'organisation du site de Tiahuanaco, où les portes deviennent symboliquement des passages vers d'autres sphères, et où l'association du temple avec le système de la cour excavée exprime toute la valeur de la montagne, matrice originelle. La codification donnée à l'architecture par le biais de l'iconographie projetée ou de la forme employée est un trait que nous pouvons retrouver hors de l'épisode Tiahuanaco, notamment dans le phénomène Pucara qui l'a précédé. La multiplication des éléments identifiables de la sorte dans la région de l'Altiplano vient renforcer les interprétations postulées et pourrait éventuellement être applicable à une aire andine chronologique plus vaste. Nous retrouvons de la sorte un jeu de miroir entre les données archéologiques issues de l'étude des sociétés anciennes de l'Altiplano et les informations

ethno-historique transmises par les chroniques sur l'organisation et les croyances incas. Dans ce système, la connaissance de l'un permet d'éclairer la compréhension de l'autre. Mais cet échange nous montre avant tout l'incroyable continuité culturelle qui semble exister à tous les niveaux entre les deux civilisations majeures de l'Amérique du Sud. À ce titre, le symbole de la chacana incarne véritablement une icône du monde andin préhispanique.

Agradecimientos

El autor desea agradecer a

Réf biblio et norme figure :

(Chávez y Mohr-Chávez 1970: 26-30, figuras 1-3; Kidder 1943: 17, placa III, figuras 1-3, placa IV, figura 4; Stanish 2003: 111-113, figura 6.7; Valcárcel 1932: 24-26)

(Figura 7)

Referencias Citadas

Acosta, José (de)

1792. Historia natural y moral de las Indias, en que se tratan las cosas notables del Cielo elementos, metales, plantas y animales de ellas; y los ritos, ceremonias, leyes, gobierno y guerras de las Indios (1590). Edición Pantaleón Aznar, Madrid. Tomo I: 306 p. Tomo II: 252 p.

Albornoz, Cristóbal (de)

1989. Instrucción para descubrir todas las guacas del Piru y sus camayos y haziendas (1584). Edición de Henrique Urbano y Pierre Duviols, Crónicas de América 48, Historia 16, Madrid, 199 p.

Aldenderfer, Mark S. y Flores Blanco, Luis

2008. Informe final: “Prospección arqueológica, con excavaciones restringidas, en la cuenca del Ramis (parte baja del río Pucara y del río Ramis), Puno-Perú”. Reporte suministrado al Instituto Nacional de Cultura, 50 p.

Betáncos, Juan (de)

2008. Suma y narraciones de los Incas (1557). The Echo Library, Teddington, 84 p.

Carrión Cachot, Rebeca

1955. El Culto al Agua en el Antiguo Perú. *Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología*, Vol. 2, n° 2: 50-140, Lima.

Carmen García Escudero, María (del)

2010. *Cosmovisión Inca: Nuevos enfoques y viejos problemas*. Ediciones Universidad de Salamanca, Colección Vitor, Salamanca, 870 p.

Chávez, Sergio Jorge

1975. The Arapa and Thunderbolt Stelae: a case of stylistic identity with implications for Pucara influences in the area of Tiahuanaco. *Ñawpa Pacha*, n° 13: 3-26, Berkeley.

2002. Identification of the Camelid Woman and Feline Man Themes, Motifs, and Designs in Pucara Style Pottery. *Andean Archaeology II: Art, Landscape and Society*, edited by H. Silverman and W. Isbell, Kluwer Academic / Plenum Publishers, New York: 35-69.

Cobo, Bernabé

1990. *Inca Religion and Customs*. Translation of *Historia del Nuevo Mundo* (1653), edited by Roland Hamilton, University of Texas Press, Austin, 279 p.

Cuynet, François

2012. *Les sculptures Pucara, Andes centrales, 500 av. J.-C./300 ap. J.-C. : archéologie comparative d'une dynamique culturelle de l'Altiplano*. Thèse de Doctorat, Tomes I et II, *Archéologie des Mondes Préhispaniques*, Université Paris-Sorbonne, Paris, 1336 p.

2013. “Pukará-Tiahuanaco : Rasgos iconográficos de dos culturas del Formativo altiplánico”. Conferencia a la Universidad Nacional Federico Villarreal de Lima, en el Simposio « Aportes a la Arqueología del Altiplano », organizado por el Departamento de Historia, Antropología y Arqueología – Facultad de Humanidades, el 12 de setiembre de 2013.

Diccionario de la Lengua Quechua-Español,

2005, segunda edición, Academia Mayor de la Lengua Quechua, Gobierno Regional Cusco, Cusco, Perú.

Franco Inojosa, José María

1940. Informe sobre los trabajos arqueológicos de la Misión Kidder en Pukara, Puno (Enero a Julio de 1939). *Revista del Museo Nacional*, Vol. 9, n° 1: 128-136, Lima.

Fuchs, Peter R., Renate Patzschke, Germán Yenque y Jesús Briceño

2009. Del Arcaico Tardío al Formativo Temprano: las investigaciones en Sechín Bajo, valle de Casma. *Boletín de Arqueología PUCP*, N.º 13: 55-86

Garcilaso de la Vega, Inca

1829. Comentarios Reales (1609). Imprenta de los hijos de Doña Piñuela, Madrid, Parte I: 886 p. Parte II: 344 p.

Guamán Poma de Ayala, Felipe,

1615/1616. El primer nueva corónica y buen gobierno. Facsímil del manuscrito autógrafo, transcripción anotada, documentos y otros recursos digitales, Det Kongelige Bibliotek, GKS 2232 4°, København, 1188 p.

<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>

Huarochirí Manuscript (The),

2005. The Huaro-chirí Manuscript. A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion. Third edition. Translation from the Quechua by Franck Salomon and George L. Urioste, University of Texas Press, Austin, 273 p.

Hyslop, John

1990. Inka settlement planning. University of Texas Press, Austin, 377 p.

Janusek, John W.

2008. Ancient Tiwanaku. Cambridge University Press, New York, 368 p.

Kauffmann Doig, Federico

2001. Símbolos ancestrales. Chakana. *El Comercio*, Lima, 23 febrero 2001.

2012. Apu y Pachamama: los supremos dioses del Antiguo Perú. Actas del Vº Congreso Nacional de Historia, UNMSM, Lima, Agosto 2012, p. :????????????????????????????????

2015. Una nota sobre el símbolo Chakana. *Revista Haucaypata. Investigaciones arqueológicas del Tahuantinsuyo*. Nro. 10: 98-102. Lima.

Kidder II, Alfred

1939 (1942). Preliminary Notes on the Archaeology of Pucara, Puno, Peru. XXVII Congreso Internacional de Americanistas, 2^{da} sesión, Tomo 1: 341-346, Lima.

Llagostera, Agustín

2006. Contextualización e iconografía de las tabletas psicotrópicas Tiwanaku de San Pedro de Atacama. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, Volumen 38, N° 1: 83-111, Universidad de Tarapacá, Arica.

Molina, Cristóbal (de)

1989. Relación de las Fabulas y Mitos de los Incas (1575). Edición de Henrique Urbano y Pierre Duviols, *Crónicas de América* 48, Historia 16, Madrid, 199 p.

Milla Villena, Carlos

1992. Génesis de la cultura andina. Editado por C. Milla Villena, Lima, 272 p.

Mujica, Elias

1979. Excavaciones en Pucara. *Arqueología Peruana*, Seminario de Investigaciones Arqueológicas en el Perú, Matos Mendieta, Ramiro comp.: 183-197.

Mujica, Elias and Jane Wheeler

1981. Producción y Recursos ganaderos Prehispánicos en la Cuenca del Titicaca, Perú: trabajos de campo 1979-1980. Informe final, Julio 1981, 200 p.

Rowe, John H. and Catherine Brandel

1969-1970. Pucara Style Pottery Designs. *Ñawpa Pacha*, n° 7-8: 1-16, Berkeley.

Santa Cruz Pachacuti, Juan (de)

1995. Relación de Antigüedades de este Reino del Perú (1613). Edición, índice analítico y glosario de Carlos Aranibar, Fondo de Cultura Económica, Lima, 427 p.

Torres, Manuel Constantino

1987. The iconography of the Prehispanic Snuff Trays from San Pedro de Atacama, Northern Chile. *Andean Past*, Vol. 1: 191-245, Latin American Studies Program, Cornell University, Ithaca, New York.

Urton, Gary

2005. En el cruce de rumbos de la tierra y el cielo. Editado por el Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Cusco, 278 p.

Valcarcel, Luis

1935. Litoesculturas y cerámicas de Pukara. *Revista del Museo Nacional*, Vol. 4, n° 1: 25-28, Lima.

Vargas Nalvarte, Pedro Carlos

2005. Análisis de los signos gráficos del obelisco Tello de Chavín de Huántar: una propuesta estructural y lingüística. Tesis de Licenciatura, Escuela Académico Profesional de Arqueología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 737 p.

Encabezamientos de las Figuras

Figura 1. La centralidad de la Chacana en la organización del Mundo Andino: a- el motivo inca de la Chacana, b- organización en la representación colonial (dibujo adaptado de Santa Cruz Pachacuti: p. 13verso [36]).

Figura 2. Los motivos componentes de la Chacana: a- el bloque escalonado, b- los bloques encajados, c- el ushnu, d- la media-chacana invertida.

Figura 3. Ejemplos de representaciones en la iconografía Mochica (dibujos: F. Cuynet).

Figura 4. Las estelas con muescas del Altiplano: a- estela Pucara del “Gato de Agua” (Museo Lítico de Pukara), b- elemento arquitectónico en la pared del Kalasasaya de Tiahuanaco.

Figura 5. Normas de creación en la construcción de la chacana : a- unidad del bloque escalonado, b- simetría axial oblicua de los bloques encajados, c- simetría axial vertical del ushnu, d- simetría axial horizontal de la media-chacana invertida, e y f- simetría central con cuadripartición de la cruz andina.

Figura 6. Ilustración del ushnu inca (Guamán Poma de Ayala, dibujo 160, p. 398 [400]).

Figura 7. Las plataformas del Qalasaya al pie del Peñón Calvario de Pukara.

Figura 8. El “Dios con Báculos” de la Puerta del Sol y el motivo incorporado del ushnu en la iconografía Tiahuanaco.

Figura 9. Los grupos de bloques encajados identificados en la cerámica Pucara (adaptados de Chávez 2002: fig.2.19, dibujos: F. Cuynet).

Figura 10. Construcción del motivo de la cruz andina escalonada por la fusión centralizada: a y b- dibujos presentes en la ilustración de Santa Cruz Pachacuti, c- composición final.

Figura 11. Los vestigios a Chavín de Huántar muestran la anterioridad de la chacana: a- losa con felino del patio circular, b- detalle del Obelisco Tello (MNAAHP, dibujos adaptados de Vargas Nalvarte 2005: figs. 38 y 68).

Figura 12. La representación escalonada en la producción del Altiplano durante el periodo Formativo: a- “Lightning Stone” de época Yaya-Mama (adaptado y dibujado de Chávez 1975: fig.7), b- la losa de Copacabana, c- recipiente Pucara y d- estela de Hatuncolla (dibujos: F. Cuynet).

Figura 13. Detalle del panel iconográfico superior de la estela de Hatuncolla (MNAAHP).

Figura 14. Asociación del símbolo de la cruz andina con el tema del felino: a- cerámica de estilo Pucara, b- motivos esculpidos, c- felino ubicado en los monolitos Tiahuanaco (Museo Lítico de Pukara, dibujos: F. Cuynet).

Figura 15. Las componentes de la chacana en la arquitectura monumental del sitio de Tiahuanaco.

Figura 16. Principio de organización espacial del Mundo Andino centralizado con cuadripartición y verticalidad.

Figura 17. El patio hundido central ubicado en la plataforma superior del Qalasya de Pukara.

Figura 18. El “Pilastra de la Lluvia” Pukara.

Figura 19. La decoración de la Puerta de la Luna de Tiahuanaco (a) representa un cambio simbólico de *pacha*, como los *torii* en los santuarios japoneses (b).

Figura 20. El “Baño de la Ñusta” de Ollantaytambo (dibujo: F. Cuynet).

Figura 21. La escalera de acceso al nivel superior del Qalasya de Pukara.

Figura 22. El frontón del Qalasaya presenta las mismas graduaciones.

Figura 23. La organización de los nichos al centro de cada lado de los patios hundidos Pucara dibuja la forma de la media-chacana invertida, como acceso al inframundo (dibujo: F. Cuynet).

Figura 24. El tema de la “Camelid Woman” y su asociación con las componentes de la chacana (adaptados de Chávez 2002: figs. 2.2-2.4, y Rowe and Brandel 1969-1970: figs.14-15, 17, dibujos: F. Cuynet).

Figura 25. Ejemplo de cerámica de guerrero Huari con la expresión clara del principio de dualidad complementaria (dibujo: F. Cuynet).

Figura 26. Unas variaciones estilísticas del símbolo cruzado andino: a- el motivo de la voluta Huari, b- la “estrella cruzada” del periodo Tiahuanaco Tardío, c- la chacana escalonada Inca (dibujos: F. Cuynet).

Notes

¹ Aussi écrit “chakana”.

² Dans un souci de lisibilité et de cohérence avec nos travaux antérieurs, nous marquons la différence dans ce texte en employant « Pucara » pour nous référer à la culture, au site archéologique et au style préhispanique, et « Pukara » pour ce qui concerne le village actuel et de la rivière du même nom. De même, nous distinguons le village moderne de Tiwanaku de la culture Tiahuanaco et du site éponyme.

³ Il existe un troisième dessin cruciforme dans la page contenant l’illustration du Monde selon Juan de Santa Cruz Pachacuti, mais ce dernier se situe hors du cadre défini par le chroniqueur (dans la marge de gauche) et semble reprendre la même configuration que la constellation figurant dans la partie supérieure de l’illustration. Il pourrait alors s’agir d’un motif préparatoire avant sa représentation finale dans l’œuvre.

⁴ D’autres cours excavées se trouvent également dans la partie basse du Qalasaya de Pukara, mais leur localisation et leur taille plus importante laissent supposer un accès moins restreint.

⁵ Recueil effectué au cours de plusieurs voyages d’étude auprès des populations vivant dans l’Altiplano et dans la région des Andes centrales.

⁶ Le site de Pukara ayant connu une réorganisation à l’époque inca, certains accès ont été créés, certains fermés et d’autres modifiés. Les travaux de restaurations du plan Copesco au cours des années 1970 ont permis une meilleure connaissance de la structure du Qalasaya et de différencier les divers phases chronologiques (Mujica and Wheeler 1981).