

Sonderdruck aus

BAESSLER-ARCHIV  
BEITRÄGE ZUR VÖLKERKUNDE

BAND XXVII, 1979

VERLAG VON DIETRICH REIMER · BERLIN

## L'ICONOGRAPHIE MOCHICA ET LES RITES DE PURIFICATION

ANNE MARIE HOCQUENGHEM, Paris

### *Un thème de l'iconographie mochica*

Certaines scènes peintes sur les vases mochicas qui proviennent des tombes de la côte nord de Pérou et qui sont datés entre 200 et 700 de notre ère représentent une même action: des personnages du monde réel ou du monde mythique lancent à l'aide d'un propulseur et d'une longue javeline, qui peut manquer de pointe et présenter à son extrémité un «croisillon», un objet en forme de «rosette» attaché à une cordelette lestée d'un petit cylindre (fig. 1, 2, 3, 4, 6).

Dans son ouvrage sur l'ancien Pérou, Max Schmidt a publié la photographie d'un vase qui appartient aux collections du Museum für Völkerkunde de Berlin, avec un simple commentaire «scène mythique» qui rend assez mal toute sa complexité et éclaircit peu sa signification (Schmidt 1929, fig. 197/2 et fig. 1). Sur une estrade ornée d'une fresque qui représente des guerriers, est assis un personnage humain qui porte le costume et les ornements d'un chef (Hocquenghem 1974). Il a un propulseur et une javeline à «croisillon» dans l'une de ses mains, l'autre est tendue vers un deuxième personnage humain qui se tient à ses pieds, sur la rampe qui permet d'accéder à l'estrade. Celui-ci est aussi vêtu d'un riche costume de guerrier. D'une main il présente une offrande au personnage principal, dans l'autre, il tient un petit sac. D'autres petits sacs se remarquent dans les mains de personnages humains qui portent le costume des guerriers. Au pied de l'estrade, devant une réserve de javelines est assis un personnage toujours humain mais qui se distingue des autres par le fait qu'il porte une longue chemise, une sorte d'écharpe dont les pans se croisent sur sa poitrine et retombent dans son dos, son turban n'est pas orné comme celui des guerriers. Une autre réserve de javelines et des jarres sont visibles dans le paysage derrière l'estrade. Les autres figurants, encore des être humains, portent les costumes et les ornements de tête des guerriers (Hocquenghem 1974, 1978 a). Ils sont armés de propulseurs et de javelines à «croisillon». Des «rosettes» attachées à des cordelettes lestées de petits cylindres s'enroulent autour

des javelines ou flottent dans l'air entre les personnages. Aucun élément dans cette scène qui permette de la classer parmi les «scènes mythiques».

Pour illustrer son chapitre sur la musique et la danse dans l'iconographie mochica, Arturo Jimenez Borja a publié une scène peinte sur un vase dont la provenance n'est pas indiquée (Jimenez Borja 1938, p. 101 et fig. 2). Dans ce cas, ce sont des êtres mythiques, des animaux anthropomorphes vêtus comme des guerriers qui entourent une estrade sur laquelle se tient debout un personnage anthropomorphe à crocs de félin qui porte un costume de chef. Il a dans sa main un propulseur et une javeline à «croisillon». Au pied de l'estrade un colibri anthropomorphe a un petit sac dans sa main. Derrière lui se tient un renard anthropomorphe suivi d'un signe et d'un félin, anthropomorphes, armés d'un propulseur et d'une javeline sur laquelle s'enroule la cordelette avec la «rosette» et le petit cylindre. De l'autre côté de l'estrade se trouvent encore deux autres animaux anthropomorphes difficiles à identifier, qui tiennent des javelines à «croisillon». Derrière l'estrade un hibou ou une chouette anthropomorphe vêtu(e) d'une longue chemise, d'une écharpe et d'un simple turban, tient un fouet. A côté de l'estrade se trouvent des jarres. Dans l'air, au dessus des être mythiques, flottent des «rosettes» attachées à des cordelettes lestées de petits cylindres. Pour Jimenez Borja, cette scène représente une danse au cours de laquelle les danseurs font preuve d'agilité en envoyant dans l'air à l'aide de propulseurs et de bâtons, des objets colorés en plume. Cette interprétation nous semble discutable. En effet, les instruments de musique qui accompagnent les danseurs dans l'iconographie mochica ne figurent pas dans cette scène.

A l'occasion du 32ème Congrès International des Américanistes, Gerdt Kutscher a publié une troisième version de ce thème, une scène peinte sur un vase qui appartient aux collections du Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima (Kutscher 1958, fig. 2 et fig. 3). Ici à nouveau, des personnages humains vêtus du costume des guerriers et armés de propulseurs et de javelines, cette fois à «pointe» et à «croisillon» lancent dans l'air des «rosettes» attachées à des cordelettes lestées de petits cylindres. Ils entourent une estrade ornée d'une fresque représentant des têtes d'oiseaux. Sur l'estrade se tient debout un personnage anthropomorphe à crocs de félin vêtu du costume des chefs. L'une de ses mains tient un propulseur, l'autre est tendue vers un guerrier qui monte sur la rampe d'accès à l'estrade. Celui-ci lui présente d'une main un gobelet à pied et tient dans l'autre une sorte de disque. Au pied de l'estrade un homme vêtu d'une longue chemise, d'une écharpe et d'un simple turban est assis devant des jarres. A l'arrière plan deux guerriers tiennent des petits sacs dans leurs mains. D'après Kutscher qui a analysé minutieusement ces trois scènes et les a comparées entre elles, comme les javelines ne présentent pas les pointes

utilisées pour chasser ou pour combattre, ces scènes représentent un «jeu cérémoniel». Pour lui, les «rosettes» sont des plumes plantées dans un disque; elles lui rappellent les objets que nous lançons au cours du jeu de Badminton, d'où le nom qu'il donne à ces scènes: «Badminton cérémoniel». Pour lui, les «croisillons» pourraient être des sortes d'hélices enfilées sur les javelines, mais laissées libres pour pouvoir tourner dans l'air. Kutscher rapproche ces scènes des scènes de course qu'il a étudiées en 1951, et note que les personnages qui portent des petits sacs et celui qui tient un fouet apparaissent dans ces deux types de scènes. Les courses sont, d'après son interprétation, en rapport avec des rites de fertilité agraire. Les jeux de «Badminton» sont donc à considérer comme des cérémonies en relation avec la croissance des plantes cultivées. Par ailleurs, Kutscher remarque la présence, dans la scène peinte sur le vase du Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima, de trois personnages vêtus d'une longue chemise et d'un châle roulé sur les épaules et qui ont les yeux fermés comme ceux des aveugles. Il indique aussi que sur le haut de ce vase est modelé un personnage sans bras, un infirme. Pour Kutscher, il est difficile d'expliquer la relation entre les infirmes et le rite de fertilité.

Dans un article sur les représentations associées à la mort dans l'iconographie mochica, Elizabeth Benson a publié une photographie du vase du Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima sur lequel se trouve effectivement un manchot (Benson 1975, fig. 22 a, b). Elle signale qu'une autre scène de «Badminton» est peinte sur un vase qui appartient aux collections du Museo Larco Herrera de Lima, mais ne le publie pas. Les acteurs seraient des oiseaux anthropomorphes et l'un d'entre eux aurait un filet semblable à ceux qui sont utilisés pour chasser les cervidés. Vue la présence de ce qui lui paraît être un filet ainsi que des propulseurs et des javelines et, sur la base d'un rapprochement entre les riches costumes des joueurs de «Badminton» et ceux des chasseurs de cerfs, Benson établit un rapport entre les scènes de «Badminton» et les scènes de chasse au cervidé. Pour elle, la chasse au cervidé peut être considérée comme un sacrifice et, puisqu'autour des chasseurs et des cerfs se trouvent des plantes, ce sacrifice est en relation avec la fertilité. D'autre part, Benson interprète les longues chemises et les simples turbans comme étant les vêtements des prêtres. Elle pense que les jarres sont en relation avec les morts et suppose que le fouet est une corde rituelle utilisée pour étrangler les hommes ou les femmes sacrifiés. Les personnages en longue chemise, les porteurs de cordes rituelles, les gardiens de jarres, les infirmes ont donc, d'après Benson, à voir avec les sacrifices et la mort. Les scènes de «Badminton» qui représentent les préparatifs de la chasse font partie, pour Benson, d'un «complexe de rites en relation avec les sacrifices, la fertilité et la mort». Cette

analyse iconographique n'a pas la rigueur de celle de Kutscher et les conclusions auxquelles elle conduit ne sont pas totalement satisfaisantes. En effet, les javelines utilisées dans les scènes de «Badminton» sont très différentes de celles qui sont représentées dans les scènes de chasse. Les costumes des personnages dans les scènes de «Badminton» peuvent être rapprochés de ceux des chasseurs, mais il faut rappeler que ce sont des costumes de guerriers. Dans l'iconographie mochica les cordes se distinguent nettement des fouets (fig. 7) et c'est un fouet qui est figuré dans les scènes de course et de «Badminton». Les jarres sont effectivement en relation avec les morts dans cette iconographie mais elles apparaissent aussi en relation avec les vivants (Hocquenghem 1977 b et 1978 b).

En 1976 Christopher Donnan a publié une très intéressante version du «jeu de Badminton» peinte sur un vase qui appartient à une collection privée de Buenos Aires (Donnan 1976, fig. 51 b et fig. 4). Dans cette version les personnages sont des animaux anthropomorphes, des renards, des felins, un cerf, peut-être un singe et des souris, enfin, une iguane. Ils sont armés de propulseurs et de javelines à «croisillon» sur lesquels sont enroulées les cordelettes avec les «rosettes» et les petits cylindres. Des réserves de javelines, de «rosettes» et de jarres sont visibles mais il manque l'estrade, le personnage central et les infirmes. Il faudrait pouvoir vérifier si ceux-ci ne se trouvent pas modelés sur le haut du vase, mais sur le document que nous possédons, seule la scène peinte est représentée. Il est regrettable que nous ne disposions pas d'une photographie du vase lui-même. Il faut noter la présence de deux éléments nouveaux: un chien tacheté et un fruit ou une graine. Donnan se contente de publier cette scène et d'indiquer que sa signification n'est pas évidente. Il apporte encore une information très importante: une javeline à «croisillon» a été retrouvée dans une tombe mochica. Elle est effectivement très différente des armes utilisées au cours des chasses et des combats. Elle est en bois dont certaines parties sont recouvertes de feuilles de métal. Il reste des traces de la cordelette qui était enroulée autour de la javeline. Près des extrémités de cette javeline il y a des trous qui permettaient d'insérer perpendiculairement les petits morceaux qui apparaissent dans l'iconographie sous la forme de «croisillons» (fig. 5).

En 1978, nous avons remarqué dans les collections du Reiss Museum de Mannheim un vase peint qui représente une version simplifiée du «jeu de Badminton» (fig. 6). Un homme dont les pieds et les genoux sont peints est vêtu du costume complet des guerriers: chemise et jupe courte ornées de motifs géométriques ceinture à «appendice caudal», casque à couvre-nuque, ornements d'oreille, et bracelets. Il tient dans une main un propulseur et une javeline et

dans l'autre deux javelines, sans pointe et sans «croisillon» nettement marqués, chacune avec sa cordelette, sa «rosette» et son petit cylindre. Deux «rosettes» avec leur cordelette et leur petit cylindre descendent dans l'air de chaque côté du guerrier. Sur ce vase les «rosettes» apparaissent clairement, non pas comme des objets en plumes mais comme des fleurs. Ces fleurs sont représentées avec la flore et la faune des lacs ou des lagunes d'eau douce (fig. 8, 9). Lancer dans l'air une fleur qui ne pèse pas très lourd n'est pas facile. L'envoyer à l'aide d'un propulseur attachée à une cordelette enroulée sur une javeline de manière à ce qu'elle s'en détache et puisse retomber seule paraît encore plus difficile. Il nous semble, et ceci reste une hypothèse à vérifier, que les «croisillons» à l'inverse des hélices dont le mouvement entraîne l'avion pouvaient, puisqu'elles étaient fixées à la javeline, lui donner une rotation qui permettait à la cordelette de se libérer. Ce mécanisme serait l'inverse de celui de la toupie. Le petit cylindre pouvait, lui, servir à lester la fleur de manière à ce qu'elle retombe lentement en tournant.

Avant de proposer une interprétation de ces scènes, il faut essayer de percevoir le sens général de l'ensemble de l'iconographie mochica dont elles font partie.

#### *L'iconographie mochica*

Nous avons tenté de montrer que les scènes de l'iconographie mochica sont en nombre limité, qu'elles ne sont pas indépendantes les unes des autres et que chaque scène particulière est susceptible d'être reprise dans toute sa complexité ou dans chacun de ses détails. Ces scènes sont sujettes à une double représentation, elles se jouent dans un monde réel et dans un monde mythique. Il nous a paru qu'elles représentent des actes sacrés célébrés parallèlement par les «ancêtres mythiques» et par les Mochicas, en suivant un calendrier cérémoniel basé sur le calendrier des tâches agricoles, lui-même réglé dans les Andes sur l'alternance d'une saison sèche et d'une saison humide. Ces actes rituels pratiqués à l'occasion de la mort, de la naissance, de la puberté, du mariage, auraient le sens de rites d'initiation, de passage. Effectués au moment des semailles, de la germination, de la maturation, de la récolte, ils auraient aussi le sens de rites agraires, de fertilité. Ces rites établiraient un rapport entre le cycle de la vie et de la mort des Mochicas et celui des plantes cultivées, entre l'ordre de la nature domestiquée et celui du groupe social. Ils garantiraient la prospérité et le futur des hommes et de leurs institutions. Les représentations de ces actes rituels seraient déposées dans les tombes des membres de l'élite qui étaient chargés de leur vivant d'accomplir les tâches cérémonielles et qui, en

passant dans l'autre monde, restaient les intermédiaires entre les vivants et les «ancêtres mythiques». Pour tenter de retrouver la signification particulière de chaque scène, nous les avons rapprochées des rites incas dont certains continuent à être célébrés de nos jours. Nous avons établi des parallèles entre des coutumes, des croyances, séparées par deux millénaires et qui se pratiquaient, les unes dans les vallées de la côte pacifique, les autres dans les hautes terres des Andes. Ce qui unit, dans le temps et dans l'espace, les Mochicas, les Incas et les Indiens d'aujourd'hui, c'est la pratique de l'agriculture dans une région soumise à l'alternance d'une saison sèche et d'une saison humide, dans un paysage en escalier aux marches contrastées, qui descendent de l'Est vers l'Ouest du Levant au Couchant, des montagnes où naissent les sources et les lagunes dont l'eau s'écoule, comme la vie des hommes, dans la vallée, vers l'océan où tout disparaît. Pour des agriculteurs, le contact avec la nature doit avoir une influence sur les systèmes de représentation symboliques et ceux-ci doivent tenir compte du cycle des saisons et de l'environnement. Les Indiens comme les Incas et les Mochicas ont dû hériter d'une même cosmovision élaborée bien avant eux au moment où des groupes de chasseurs collecteurs se sont sédentarisés, ont commencé à exploiter les niches écologiquement variées des vallées côtières, qui offrent les ressources de la terre et de la mer. Cette commune vision du fonctionnement du monde peut expliquer les relations perçues entre les rites des différentes cultures andines (Hocquenghem 1977, 1978).

#### *Interprétation des scènes de «Badminton»*

Vu le sens que nous supposons pouvoir donner à l'ensemble de l'iconographie mochica, il reste à savoir si parmi les rites incas il s'en trouve un qui se rapproche par sa forme des scènes de «Badminton» et, dans le cas où un tel parallèle se présente, la signification du rite inca doit éclairer celle du rite mochica.

Une des illustrations des rites incas, dans la Nueva Cronica y Buen Gobierno, rappelle effectivement les scènes de «Badminton» (Guaman Poma de Ayala 1936 p. 252 et fig. 10). Dans la scène de Guaman Poma de Ayala les guerriers incas lancent dans l'air, à l'aide de frondes, des fleurs et les mêmes fleurs ornent les casques. Le costume des guerriers incas est presque le même que celui des guerriers mochicas qui ornent aussi leur couvre-chef de fleurs (fig. 2). Doering a publié un «vase portrait» que représente, d'après nous, la tête d'un personnage des scènes de «Badminton»: la fleur se distingue très bien sur le côté droit de la tête (Doering 1952, pl. 208 et fig. 11). Le texte qui accompagne le dessin de Guaman Poma de Ayala indique que celui-ci se rap-

porte à la fête solennelle de la Coya, la reine, qui était célébrée au mois de Septembre, le «*Coia Raimi Quilla*». Cette fête était celle de la Lune, de la Coya et des femmes importantes qui étaient des «amphitrones», qui recevaient. Pendant ce mois, l'Inca faisait chasser les maladies des villages et les pestes de son royaume. Des hommes armés comme pour partir en guerre et combattre «tiraient (lançaient) avec des frondes de feu», en criant: «maladies et pestes sortez des gens et de ce village». Les maisons étaient nettoyées avec de l'eau des canaux d'irrigation.

Cristobal de Molina, «el Cuzqueño» a laissé des descriptions très minutieuses des rites incas tels qu'ils étaient pratiqués au centre de l'empire. Nous pouvons comparer ses informations sur la cérémonie du «*Coyaraimi*» avec celle de Guaman Poma de Ayala, qui était, de Huamanga, actuellement Ayacucho, et avec les données de l'iconographie mochica (Molina 1943 p. 29-46).

D'après Molina, pendant le mois du «*Coyaraimi*» se célébrait la «*Citua*», le rite qui avait pour but de chasser les maladies et les maux de tout le pays. A cette époque de l'année il commence à pleuvoir un peu, dit Molina et des épidémies sont à craindre. C'est pour cette raison que l'Inca faisait venir les «*huacas*», les idoles, de tout le royaume, de Quito au Chili, jusqu'au Cuzco où des prières étaient adressées au Créateur pour obtenir une année heureuse. Tout au cours du mois se pratiquaient des actes rituels précis.

Le premier acte avait lieu à midi le jour de la conjonction de la Lune. L'Inca, son conseil et les nobles se réunissaient dans le temple du Soleil, le «*Coricancha*», pour décider du déroulement de la cérémonie. Celle-ci pouvait durer plus longtemps certaines années que d'autres. Une fois d'accord sur la séquence des actes rituels, le prêtre du Soleil l'annonçait comme étant la volonté du Créateur.

Pour pouvoir célébrer la «*Citua*» il fallait chasser à deux lieues de Cuzco tous les étrangers, tous les bossus, tous ceux qui présentaient des lésions ou des défauts physiques et ceux qui avaient les oreilles déchirées. Ces infirmes étaient responsables de leur malchance et ne devaient pas contrarier, avec leur malheur, le bonheur attendu. Les chiens étaient chassés pour ne pas qu'ils aboyent.

Des hommes armés, sur le pied de guerre, attendaient l'annonce du prêtre du Soleil et dès qu'elle était faite, ils allaient sur la place du Cuzco en criant: «les maladies, les désastres, les malheurs et les dangers, hors de cette terre!» Sur la place les attendaient 400 guerriers, 100 face au levant, 100 face au couchant, 100 face au nord et 100 face au sud. Ceux-ci se mettaient en route dans les quatre directions en criant: «que le mal sorte dehors!» Sur leur chemin ils étaient, eux aussi, relayés jusqu'à quatre fleuves: le Quiquijana, l'Apurimac, le Pisa, le Cusibamba. Dans chaque fleuve les guerriers se baignaient et lavaient

leurs armes. Molina explique que ces fleuves au courant rapide emportaient les maladies dans la mer. Dans tous les villages du royaume, les habitants sortaient sur le pas de leur porte en secouant leurs vêtements et en criant: «que le mal s'en aille dehors! Quelle fête tant désirée! Créateur des choses laisse nous arriver à l'année prochaine pour voir une fête comme celle-ci». Tout le monde dansait, même l'Inca.

A l'aube suivante tous allaient aux sources et aux fleuves se laver en disant: «que les maladies nous quittent.» Une fois lavés, ils prenaient des bottes de «paille», en faisaient des balles attachées avec une corde, y mettaient le feu et se les envoyaient les uns aux autres.

Chacun rentrait ensuite chez lui où avait été préparée une pâte de maïs grossièrement moulue, qui portait le nom de «*Sanco*». Ils se passaient cette pâte sur le visage, puis la passaient sur l'auvent des portes, sur les réserves de nourriture et de vêtements et en jetaient dans les sources en disant: «que nous ne soyons pas malades! Que les maladies n'entrent pas dans cette maison!» Ils envoyaient aussi de ce «*Sanco*» à leurs parents et amis dans le même but et réchauffaient les corps de leurs défunts pour qu'eux aussi profitent de cette fête.

Ensuite, un festin était préparé. Il fallait manger et boire ce qu'il y avait de meilleur car celui qui ne se réjouissait pas ce jour là ne se réjouirait pas, ne boirait pas dans l'année à venir, n'aurait pas de chance.

Dans la nuit les images du Créateur, du Soleil et du Tonnerre étaient réchauffées avec de «*Sanco*» par les prêtres qui en avaient la charge. Les corps momifiés des nobles incas étaient lavés et réchauffés avec du «*Sanco*». La fameuse idole, la «*huaca*», Huanacauri, était lavée et réchauffée avec du «*Sanco*» par l'Inca et son épouse qui lui posaient sur la tête, deux plumes de couleur tournesol.

Au matin, les meilleures nourritures bien accommodées étaient présentées au Créateur, au Soleil, au Tonnerre. Les prêtres les recevaient et les brûlaient. De la nourriture était aussi présentée aux momies et brûlée.

Les images sacrées, les momies des anciens Incas et de leurs épouses, chacune à leur tour, suivant leur rang et leur appartenance à l'une ou l'autre des «moitiés» du Cuzco, étaient installées sur la place. Les Incas, revêtus de splendides costumes, entouraient les effigies et les corps dont ils avaient la charge du culte. Une soeur ou ne fille de l'Inca jouait le rôle de la femme du Soleil et lui était sacrifiée. Si le créateur ne recevait pas de femme, c'est que toutes, comme tous, lui appartenaient.

Suivait encore un jour de liesse pendant lequel les Incas mangeaient, buvaient et chantaient au son des flûtes de pan. Ce jour était jour de grâces rendues au

Créateur qui avait permis d'assister à une si belle fête. L'Inca offrait au Soleil de l'alcool de maïs, présenté dans un grand gobelet en or. Le contenu du gobelet était versé dans l'«*Utcu*», une vasque d'or dont l'écoulement souterrain aboutissait au temple.

Le soir, les idoles et les momies étaient ramenées dans le temple pour être à nouveau sorties, avec la même pompe que la veille, le lendemain matin. Ce jour était celui du sacrifice des lamas. La place de Cuzco était pleine de lamas «propres, beaux, sans tache, avec une longue toison qui n'avait jamais été tondue». Ils avaient été envoyés de tout le pays. Quatre d'entre eux, les plus blancs et les plus propres, étaient égorgés. Leur sang était versé sur le «*Sanco*» présenté sur un plat d'or. En prenant ce «*Yahuar Sanco*», «*Sanco*» de sang, le grand prêtre disait: «voyez comment vous mangez ce «*Sanco*» car celui qui le mange en état de péché, avec deux vouloirs et deux coeurs, le Soleil, notre père, le punira et cela vous coûtera. Celui qui le mange avec un seul vouloir, le Créateur le Soleil et le Tonnerre le gratifieront, il aura des enfants, des années heureuses, de la nourriture, tout le nécessaire et la prospérité». Une promesse générale d'être bons, de ne rien dire contre les autorités surnaturelles et naturelles était prononcée et une sorte de communion suivait. Encore une fois en respectant l'ordre de préséance de chacun le «*Sanco*» de sang et la viande des lamas sacrifiés étaient consommés. Les poumons de ces lamas étaient examinés par les devins qui en tiraient les augures pour l'année à venir. Les autres animaux étaient distribués et chacun arrachait une poignée de laine pour l'offrir au Soleil.

Des prières, soigneusement rapportées par Molina, étaient adressées au Créateur, au Soleil, aux ancêtres, pour que l'Inca et ses sujets prospèrent.

La viande des lamas non sacrifiés était ensuite consommée avec de grandes quantités de alcool de maïs préparé à l'avance. Il semble que ces réjouissances accompagnées de chants duraient quelques jours.

Enfin, ceux qui avaient été éloignés du Cuzco pouvaient y revenir. Les étrangers arrivés sur la place adressaient une prière au Créateur puis recevaient, chacun à son tour, suivant son rang, du «*Sanco*» de sang et un peu de viande des lamas sacrifiés. De même pour les infirmes qui recevaient leur part de «*Sanco*» de sang et de viande sacrée.

La fête continuait encore deux jours puis un nouveau sacrifice de lama était offert en même temps qu'une grande quantité de vêtements.

L'Inca remerciait ses sujets venus de loin en leur donnant de l'or, de l'argent, des vêtements, des femmes, des serviteurs, des licences pour voyager en litière. Il attribuait aux «*huacas*», des terres et des hommes pour les travailler et leurs

produits devaient être sacrifiés. Chacun rentrait dans son pays en laissant au Cuzco les idoles qu'ils venaient d'y apporter et en emportant celles qu'ils avaient laissé l'année précédente.

Ces descriptions du rite inca de la «*Citua*» par Guaman Poma de Ayala et par Molina, éclairent la signification des scènes de l'iconographie mochica que Kutscher a comparé au jeu de «Badminton». Ces scènes doivent représenter un rite mochica de purification.

Les guerriers mochicas, comme les guerriers incas, faisaient partie d'une élite chargée d'accomplir les rites. Il n'est donc pas étonnant de constater qu'un de leurs rôles était de délivrer leur communauté des dangers qui la menaçaient, de combattre le mal sous sa forme de maladies, de pestes, de désastres, de malheurs, de purifier le pays.

Les guerriers mochicas lançaient avec leur arme, le propulseur, des «fleurs» cueillies près de l'eau douce. Les guerriers incas lançaient leur arme, la fronde, des balles de «paille» ramassées après le bain dans l'eau douce. En utilisant des techniques assez complexes, les Mochicas s'efforçaient de séparer au plus haut de sa trajectoire la javeline et la «fleur» et de faire retomber celle-ci très lentement. Les Incas enflammaient leurs balles de «paille» et les maintenaient longtemps dans l'air, en se les envoyant les uns autres. Ce rite devait avoir pour but la purification de l'air.

Guaman Poma de Ayala représente plutôt une fleur que de la «paille» en feu, à moins que de la «paille» en feu ait été accrochée aux casques, ce qui paraît peu vraisemblable. Ce chroniqueur mentionne il est vrai des «frondes de feu». La fleur des Mochicas, celle des Incas d'après le dessin du chroniqueur de Huamanga, et la paille mentionnée par celui de Cuzco étaient peut-être toutes les trois de la même couleur feu, la couleur tournesol des plumes que posait l'Inca sur la tête de l'idole, la «Huaca», Huanacauri, après sa purification. La «paille» joue un grand rôle dans les rites d'initiation incas. Avant d'essayer d'interpréter sa valeur symbolique il faudrait l'identifier avec précision et identifier de même la «fleur» mochica qui pourrait être une renonculacée.

Claudine Friedberg a souligné le rôle des lacs de haute montagne et celui de leur flore dans les cures effectuées par des guérisseurs, les «*maestros*», de la région de Huacabamba qui chassent le mal de leurs clients et les purifient (Friedberg 1964). Le bain dans l'eau douce, les plantes qui poussent sur les rives des lacs et les fleurs sont donc toujours utilisés au cours des rituels de purification. «L'ancêtre mythique», l'idole ou le personnage important qui se trouvent sur une estrade et reçoivent une offrande sont à rapprocher de ceux qui dans le rite inca reçoivent du «*sanco*» et de l'alcool. Dans le rituel inca, cette

offrande est à base de maïs et c'est encore de l'«*aguita de maïs blanco*», de l'eau de maïs blanc qui est appliqué en différents points du corps des patients par le «*maestro*» à la fin de la cure à laquelle a assisté Claudine Friedberg. Dans le rituel mochica, il est possible que cette offrande ait été à base de haricot de lima. En effet, il semble que la vie des Mochicas était plutôt mise en parallèle avec cette ancienne plante nourricière des Andes, cultivée avant le maïs, puisque dans l'iconographie mochica, les coureurs et les guerriers qui participent aux rites d'initiation sont assimilés à des haricots (Friedberg et Hocquenghem 1977).

Les personnages qui tiennent des petits sacs, présentent aussi des offrandes. Le contenu de ces sacs n'est pas évident. Kutscher a comparé ces personnages à ceux qui tiennent aussi des sacs dans les scènes de courses et qui, pour lui, transportent des graines. En rapprochant les scènes de courses, des courses rituelles incas, qui faisaient partie des rites d'initiation célébrés avant le solstice d'été, une autre hypothèse peut être présentée. Molina, toujours très précis, rapporte que lors de la course vers un sommet nommé Anahuarque, les jeunes coureurs portaient dans leur main un peu de laine pour l'offrir à la «*Huaca*», très vélocité en relation avec le faucon qui se trouvait sur le sommet (Molina 1943 p. 54). Comme de la laine était aussi offerte au Soleil au cours des rites de la «*Citua*», il est possible de penser qu'au cours d'un rite similaire à l'époque mochica, de la laine était offerte aux «ancêtres mythiques».

Le personnage au fouet qui est présent dans les scènes de purification et qui apparaît aussi dans d'autres scènes de l'iconographie mochica, n'est pas mentionné par Molina. Le fouet fait partie des emblèmes du quatorzième capitaine de l'Inca, d'après Guaman Poma de Ayala (1936 p. 169). Le fouet est toujours l'emblème de certains personnages dans les danses rituelles andines (Arnaud 1956, fig. 61, 65, 68). Il nous a aussi paru que le fouet pouvait être, comme le bâton, un symbole de statut dans le système des conféries. Il faut donc rechercher la signification symbolique du fouet dans les Andes, déterminer dans quelles occasions il est utilisé avant de pouvoir comprendre le rôle du personnage au fouet dans l'iconographie mochica.

La présence des jarres indique que de l'alcool doit être offert ou bu au cours des rites de purification. En fait, les libations d'alcool, sa consommation rituelle, faisaient partie de presque toutes les cérémonies incas et continuent de se pratiquer dans les fêtes andines actuelles. Il doit en avoir été de même à l'époque mochica.

Après avoir lu la description et les explications de Molina, il est possible de saisir le rapport entre les rites de purification et les infirmes. Dans les scènes mochicas, les aveugles se trouvent au deuxième plan, le manchot est sur le haut

du vase; ils doivent représenter les malchanceux, qui, pour ne pas contrer avec leur malheur le bonheur attendu de cet acte rituel, sont éloignés. De nos jours encore ceux qui sont marqués dans leur corps sont prétendus avoir un pouvoir qui peut être dangereux. Si le chien est aussi repoussé et se trouve un peu à l'écart, c'est que ces animaux étaient eux aussi éloignés. Dans les Andes, les chiens sont dits sentir les esprits des morts, des ancêtres et aboyer, et la mort est en relation avec la maladie.

L'élément végétal qui flotte au dessus du chien indique que cette scène ne doit pas être sans rapport avec un rite agraire. Il se retrouve dans les scènes de course, de combat, de sacrifice qui, d'après notre interprétation ont le sens de rites de passage mais aussi de rite agraire. Son identification pose des problèmes au point que McClelland (1977) pense que n'est pas un fruit réel mais «symbolique». Les Mochicas représentaient leur monde avec un réalisme certain et s'inspiraient de la réalité pour donner forme à leur monde mythique. Il faut poursuivre l'étude des plantes figurées dans l'iconographie mochica et identifier cet élément végétal qui devrait être une plante cultivée, puisqu'elle est offerte aux «ancêtres mythiques» et figure dans les représentations de rites agraires. Quoiqu'il en soit, le fait qu'il apparaisse dans les scènes de purification indique que les pestes qui s'attaquaient aux plantes cultivées devaient être chassées au même moment ou étaient chassées les maladies qui rongaient les hommes, et les catastrophes qui bouleversaient leur environnement.

D'après les représentations elles-mêmes, il n'est pas possible de déterminer la période de l'année où s'effectuait la purification. Guaman Poma de Ayala nous informe qu'à l'époque inca le «*Coya Raimi Quilla*» avait lieu en Septembre. Cristobal de Molina nous indique qu'il se célébrait en Août mais il précise que sa date n'était pas fixée à l'avance et que chaque année sa durée pouvait varier. Comme le calendrier cérémoniel inca était basé sur le calendrier lunaire, des décalages importants suivant les années peuvent se produire et expliquer la non concordance des informations des deux chroniqueurs.

Si les scènes de «Badminton» modelées ou peintes sur les vases mochicas représentent bien un rite proche de celui de la purification de l'air inca, elles doivent faire partie d'un ensemble de scènes qui illustrent l'une des plus importantes, sinon la plus importante, des cérémonies du calendrier rituel mochica. Cette cérémonie devait comporter, comme le «*Coyaraimi*» inca, des rites de purification, d'accouplements et des rites de revitalisation qui tendaient à assurer la prospérité dans l'année à venir.

### Les rites de «Régénération du temps» et l'iconographie mochica

Nous pouvons rechercher s'il se trouve parmi les scènes peintes ou modelées sur les vases mochicas des représentations qui pourraient correspondre aux actes rituels pratiqués pendant une cérémonie semblable à celle du «*Coyaraimi*» inca.

Les représentations d'infirmités, aveugles, bornes, bossus, amputés, malades peuvent être rapprochées des malheureux chassés du centre cérémoniel avant la célébration des rites de purification et d'accouplement (fig. 12, 13, 14). Nous avons remarqué que ces «anormaux» portaient souvent des sonnailles ou des colliers de graines qui se retrouvent dans les scènes «érotiques», de «cure» ou de «préparation d'un corps», dans les mains des «chamans» et dans les tombes (Hocquenghem 1977 a, c, d.). Ces objets sont encore utilisés de nos jours dans les rites qui visent à protéger, à purifier.

Nous avons proposé de considérer les représentations d'actes de sodomie et certains actes de fellation comme des actes rituels de purification et avancé l'hypothèse qu'ils pouvaient se pratiquer quand la communauté était affectée par la mort, ou, d'une manière plus générale, menacée d'un danger (Hocquenghem 1977 c, d). L'étude des rites de purification conduit à penser que ces actes rituels, en tant que purification des hommes et des femmes se pratiquaient au cours d'une cérémonie semblable à celle du «*Coyaraimi*». Il faut redire que les représentations érotiques sont difficiles à interpréter, car les Espagnols ont bien mentionné que des actes sexuels faisaient partie des rites andins mais ils ne se sont étendus ni sur leur description ni sur leur signification (fig. 15).

Les scènes d'accouplement entre un «ancêtre mythique» et une femme, où dans certaines versions se remarquent des traces de sacrifice, peuvent être rapprochées de la description de Molina de l'union de la fille ou de la soeur de l'Inca avec leur «ancêtre» le soleil et son sacrifice (fig. 16). Les informations des ethnologues éclaircissent un peu celle de Molina. Actuellement, dans la région d'Ayacucho, se célèbre une version moderne du «*Coyaraimi*» inca, la «*Yarqa Aspiy*» indienne. Cette fête est celle du nettoyage des canaux d'irrigation, qui peut être considéré comme un acte de purification. Dans le village de Chuschi, l'eau est perçue comme un élément mâle qui descend fertiliser la terre et un acte de copulation est rituellement joué au moment de l'équinoxe de Septembre. Les «ancêtres mythiques», les «*Wamanis*», qui résident sur les sommets qui dominent le village et qui président à sa destinée, descendent le long des canaux tandis qu'une jeune «épouse purifiée» personifiant la terre monte à leur rencontre. Dans un village de Huarochiri, à l'occasion de la même fête, l'ancêtre Huari est représenté par un acteur emplumé qui descend le long du canal tandis qu'une jeune fille monte des terres cultivées à sa rencontre (Isbell 1975, p. 155



et Dumézil et Duviols 1974–1976 p. 163). Il existe d'autres descriptions de cette fête qui est l'une des plus importantes du calendrier cérémoniel andin actuel. Les Indiens expliquent que la terre «s'ouvre» avant l'équinoxe pendant des jours «dangereux» et qu'elle est fécondée au moment de l'équinoxe de printemps (Isbell 1976 p. 54).

Il devient plus clair que les rites de purification actuels, incas et mochicas doivent s'effectuer avant l'équinoxe de Septembre et qu'à ce moment doivent avoir lieu les rites d'accouplement.

Les scènes d'accouplement face à face entre un jaguar et un crapaud mythique, associé aux plantes cultivées (Benson 1972, fig. 6–13, Hocquenghem 1978a ph. 9), peuvent être mises en relation avec l'union entre l'ancêtre, le soleil symbolisée par le jaguar et la femme, la terre symbolisée par le crapaud. En effet aujourd'hui encore dans les Andes la terre, la Pachamama, est une femme, la vierge Marie invoquée sous le nom de Santa Maria Sapo, Sainte Marie Crapaud (Mariscotti de Görlitz 1976 p. 71). Il reste alors à expliquer la double nature, mâle et femelle, de la terre puisque ce crapaud mythique, dans l'iconographie mochica apparaît comme porteur de la récolte les armes d'un guerrier à la main (Kutscher 1954 fig. 80).

Les scènes d'accouplement entre un homme et une femme (fig. 17), dans une position qui peut entraîner la fécondation, sont, elles, à rapprocher des descriptions de Molina et de Guaman Poma de Ayala, qui indiquent fortement l'union des sexes, L'Inca et son épouse présentent des offrandes, les momies sont déplacées par couples, les femmes sont des «amphitrones»: elles reçoivent.

Les offrandes de nourriture, les repas cérémoniels, représentés dans l'iconographie mochica peuvent faire partie de différents rites, en particulier de ceux en relation avec les morts, au moment d'un enterrement ou de la rencontre avec les ancêtres qui a lieu au mois de Novembre. Les festins où abondent les plats bien préparés, ou participent des personnages richement vêtus, celui qui tient un fouet, ou encore des infirmes nous semblent correspondre aux repas abondants des rites de purification et de revitalisation (fig. 18).

La scène publiée par Donnan (1976, fig. 43) qui représente un sacrifice de lama et non pas de cerf, puisque l'animal a une corde passée dans l'oreille, doit correspondre au dépeçage de ces animaux et à la consommation de leur viande au cours des rites pratiqués après l'équinoxe de Septembre (fig. 19).

Les représentations de poumons doivent avoir trait à l'examen des poumons de lamas qui permet aux devins de prédire si l'année à venir sera propice ou mauvaise (fig. 20).

La scène peinte publiée par Kutscher (1955 fig. 1) illustre une version mythique de l'offrande de vêtements présentée à la fin de la cérémonie. En effet l'iguane anthropomorphe fait le geste d'offrande des prêtres andins en levant ses mains, paumes à l'extérieur, à la hauteur de ses épaules (Hocquenghem 1978 c). Le chien est présent et sur le haut du vase un «ancêtre mythique» malade se «réchauffe» avec des boules de pâte présentées sur un plat rond (fig. 21). Il existe plusieurs versions réalistes de cette scène où les malades se frottent avec de la pâte revitalisante pour se rendre des forces ou chasser le mal (fig. 22).

Les représentations d'infirmes qui se frottent eux aussi avec de la pâte sont à rapprocher des malheureux qui sont autorisés à rentrer dans le centre cérémoniel pour y recevoir leur part d'offrande revitalisante (fig. 23).

Il faut encore noter que Poma de Ayala mentionne parmi les rites du «*Coia Raimi Quilla*» un chant, le «*Taqui Oncoy*». D'après Molina ce «*Taqui Oncoy*» est un mouvement messianique qui a éclaté en 1565 parmi des Indiens qui espéraient que le temps de l'Inca allait revenir. Ceux ci nettoyaient, rangeaient leurs maisons pour accueillir les «*Huacas*» et dansaient comme des possédés. Ils frottaient les reliques des «*Huacas*» brûlées par les Espagnols avec de la farine de maïs blanc (Molina 1953 p. 78–82). La purification des maisons, la revitalisation des «*Huacas*» et le nom du mouvement, qui est le même que celui du chant rituel du «*Coia Raimi Quilla*», permettent de rapprocher l'événement historique rapporté par Molina des rites du mois de Septembre. Ces rites auraient donc le sens de purification, de revitalisation du temps. Les scènes de l'iconographie mochica qui représentent des personnages plongeant du haut des sommets et des prisonniers démantelés seraient elles aussi en relation avec les rites de l'équinoxe de printemps. Des animaux qui peuplent les «*lomas*» de la côte de Juin à Novembre, cerfs, renards, escargots sont présents dans ces scènes (fig. 24, 25 et Tello 1938 fig. 280). Puisque les jours qui précèdent les équinoxes sont encore de nos jours considérés comme propices aux offrandes, ces scènes pourraient illustrer les sacrifices présentés avant l'équinoxe de printemps, en Aout au moment des semailles.

D'après Eliade (1969 p. 63–111) qui renvoie à une très importante bibliographie, les cérémonies qui comportent, après l'éloignement de bouc-émissaires, des actes de purification, d'accouplement et de revitalisation, se pratiquent dans de nombreuses régions du monde. Eliade les regroupe sous la rubrique de cérémonies de «régénération du temps», et pense qu'elles sont des tentatives de restauration du temps primordial de la création. La création est l'instauration de l'ordre par rapport au chaos qui l'a précédée. Nous sommes tentés de rap-

procher du désordre mythique certaines scènes «chaotiques» de l'iconographie mochica où apparaissent pêle-mêle, des animaux, des morts, des êtres mythiques, des plantes cultivées ou encore des objets animés qui combattent les hommes et les animaux (fig. 26 et Kutscher 1950 fig. 45). Tello a publié une scène d'accouplement au dessus d'un étonnant mélange de têtes de morts, d'aveugles, de phoque et d'autres animaux difficiles à identifier (Tello 1938 fig. 273, 274, 275). Cette scène (fig. 27) pourrait signifier que l'union des deux sexes crée l'ordre. L'union des sexes serait le symbole de l'insertion de ce qui s'oppose et se complète dans une unité contrôlée. Les Mochicas reconnaîtraient des oppositions et des complémentarités fondamentales, les institutionaliseraient. Ils auraient un modèle d'échange et d'affrontement entre deux «moitiés» constitutives d'un tout à la base de leurs coutumes et de leurs croyances. Nous avons cru pouvoir distinguer dans les représentations de courses et de combats rituels une bipartition des Mochicas en deux «moitiés» (Hocquenghem 1978 a). Nous avons aussi tenté de montrer qu'il existait une certaine bipartition des êtres mythiques et des régions de l'univers, dans ce que nous pouvions reconstituer de leur cosmovision (Hocquenghem 1978 b). Ces quelques remarques indiquent que l'organisation du monde mochica devait être dualiste (Lévi-Strauss 1967 p. 80—97). Mais nous touchons là un sujet que nous n'avons peut-être pas assez approfondi. Il est aussi possible que les scènes chaotiques nous apparaissent comme telles uniquement parce que nous en saisissons encore mal le sens.

Les nombreux détails qui concordent entre les rapports des ethnologues sur la fête de la «*Yarga Aspiy*», les descriptions des chroniqueurs sur la cérémonie du «*Coyaraimi*» et les données de l'iconographie mochica indiquent que l'origine de ce rituel de «régénération du temps» célébré au moment de l'équinoxe de printemps dans les Andes est très ancien.

Souligner la remarquable continuité des rites agriculteurs andins conduit à réfléchir sur la fonction encadrante et stabilisante des rites, sur le rôle que jouent les structures idéologiques dans le maintien ou le changement des structures sociales et inversement.

Oldenbourg Octobre 1978

## BIBLIOGRAPHIE

- Arnaud, Georges; Bischof, Werner; Frank, Robert; Verger, Pierre*  
1956 Indiens pas morts. Robert Delpire. Paris.
- Benson, Elizabeth*  
1972 The Mochica a culture of Peru. Praeger Publishers. New York.  
1975 „Death-associated figures on Mochica pottery“ in Death and the After-life in pre-columbian America a conférence at Dumbarton Oaks October 1973, p. 105—143. Washington DC.
- Doering, Heinrich*  
1952 L'art du vieux Pérou. Morancé. Paris.
- Donnan, Christopher*  
1976 Moche Art and Iconography. UCLA Latin American Center Publications. University of California. Los Angeles.
- Dumézil, Georges, et Duviols, Pierre*  
1974—76 „Sumaq T'ika. La princesse du village sans eau“ in Journal de la Société des Américanistes. T. LXIII, p. 15—198. Paris.
- Eliade, Mircea*  
1969 Le mythe de l'éternel retour. Gallimard. Paris.
- Friedberg, Claudine*  
1964 „Utilisation d'un cactus à mescaline au nord du Pérou (Trichocereus pachanoi Brit. et Rose)“ in VIe Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques. Paris 30 Juillet—6 Aout 1960, p. 21—26. Paris.
- Friedberg, Claudine, et Hocquenghem, Anne Marie*  
1977 «Des haricots hallucinogènes?» in Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée. T. XXIV n° 1, p. 50—53. Paris.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe*  
1936 Nueva coronica y buen gobierno. Institut d'Ethnologie. Paris.
- Hocquenghem, Anne Marie*  
1974 Les textiles et le vêtement dans la culture mochica micro-fiches de l'Institut d'Ethnologie. Paris.  
1977a «Les représentations de chamans dans l'iconographie mochica» in Ñawpa Pacha n° 15, p. 123—130. Berkeley.  
1977b «Une interprétation des «vases portraits» mochicas» in Ñawpa Pacha n° 15, p. 131—139. Berkeley.  
1977c «Quelques projections sur l'iconographie des Mochicas: une image de leur monde d'après leurs images du monde» in Baessler-Archiv, Neue Folge, Band XXV, p. 163—191. Berlin.  
1977d «Les «érotiques» et l'iconographie mochica» in Objects et Mondes. T. 17, fasc. 1. Paris.  
1978a «Les combats mochicas: essai d'interprétation d'un matériel archéologique à l'aide de l'icnologie, de l'ethno-histoire et de l'ethnologie» in Baessler-Archiv, Neue Folge, Band XXVI, p. 127—157. Berlin.

- 1978b «Rapports entre les morts et les vivants dans la cosmovision mochica» in Les hommes et le mort. Rituels funéraires à travers le monde. Paris (à paraître)
- 1978c «Les offrandes d'enfants: essai d'interprétation d'une scène de l'iconographie mochica» in Indiana n° 6. Berlin. (à paraître)

*Isbell, Billie Jean*

- 1974 To defend ourselves. A structural analysis of an Andean peasant community. State University of New York at Albany (Thèse dactylographiée).
- 1976 «La otra mitad esencial: Un estudio de complementaridad sexual andina» in Estudios Andinos 12, Año 5 vol. n 1. University of Pittsburg.

*Jimenez Borja, Arturo*

- 1938 Moche. Lumen. Lima.

*Kutscher, Gerdt*

- 1950 Chimú, eine altindianische Hochkultur. Gebr. Mann. Berlin.
- 1951 «Ritual races among early Chimú» in The civilization of ancient America. Selected papers of the XXIX International Congress of Americanists. 1949, p. 244—251. Chicago.
- 1955 «Sacrifices et prières dans l'ancienne civilisation de Moche (Pérou du nord)» in Anais do XXXI Congresso Internacional de Americanistas São Paulo 1955, p. 763—775. São Paulo.
- 1958 «Ceremonial «Badminton» in Moche» in Proceedings of the XXXII International Congress of Americanists Copenhagen 1956. Copenhagen.

*Lévi-Strauss, Claude*

- 1967 Les structures élémentaires de la parenté. Mouton. Paris.

*Mariscotti de Görlitz, Ana Maria*

- 1976 «Autochthone Religion und katholischer Volksglaube» in Der Religionswandel unserer Zeit im Spiegel der Religionswissenschaft. Herausgegeben von Gunter Stephenson, Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt.

*McClelland, Donna*

- 1977 «The Ulluchu: A Moche symbolic fruit» in Pre-Columbian Art History: Selected readings. Cordy-Collins and Stern ed., p. 435—452. Paek Publication. Palo Alto, California.

*Molina, Cristobal*

- 1943 «Fabulas y ritos de los Incas» in Las cronicas des los Molinas. Lima.

*Schmidt, Max*

- 1929 Kunst und Kultur von Peru. Propyläen. Berlin.

*Tello, Julio*

- 1938 «Arte antiguo peruano» in INCA vol. II. Lima.



Fig. 1 a, b. Museum für Völkerkunde Berlin VA 62195.



Fig. 2. D'après Jimenez Borja 1938, sans pagination.



Fig. 3 a. D'après Kutscher 1958, fig. 2.



Fig. 3 b, c. D'après Benson 1975, fig. 22 a, b.



Fig. 4. D'après Donnan 1976, fig. 51 b.

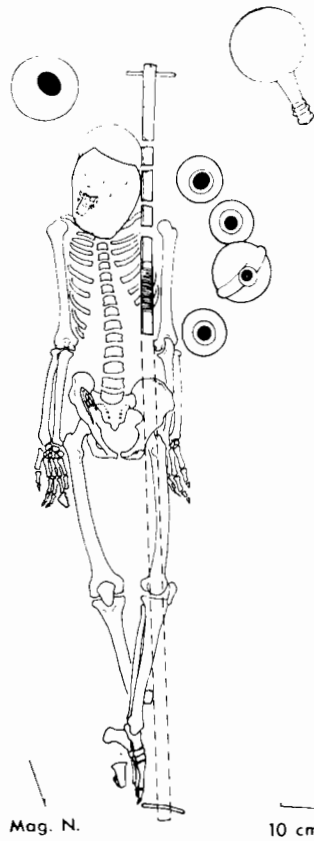


Fig. 5. D'après Donnan 1976, fig. 52.

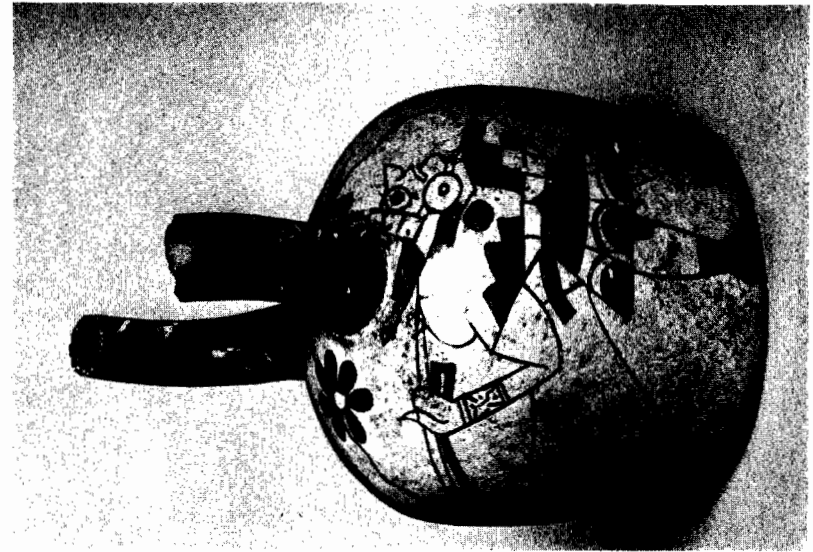


Fig. 6 b



Fig. 6 a

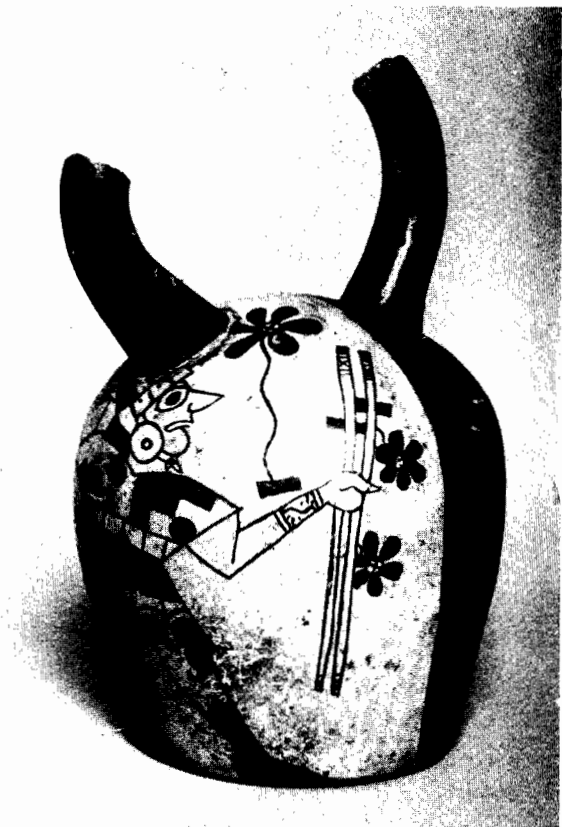


Fig. 6 c

Fig. 6 a, b, c. Reiss Museum Mannheim  
V AM 2393.



Fig. 7. Museum für Völkerkunde Berlin  
VA 12954.



Fig. 8. Museum für Völkerkunde Berlin  
VA 47991.



Fig. 9. D'après Kutscher 1954, fig. 11 a, b  
Museum für Völkerkunde Berlin  
VA 13054 et VA 4643.



252



Fig. 10. D'après Guaman Poma de Ayala 1936 p. 252.

Fig. 11. D'après Doering 1952, pl. 208.



Fig. 12. Museum für Völkerkunde Berlin VA 17858.



Fig. 13. Museum für Völkerkunde Berlin VA 12966.



Fig. 14. Museum für Völkerkunde Berlin VA 17853.



Fig. 15. Museum für Völkerkunde Berlin  
VA 3905.

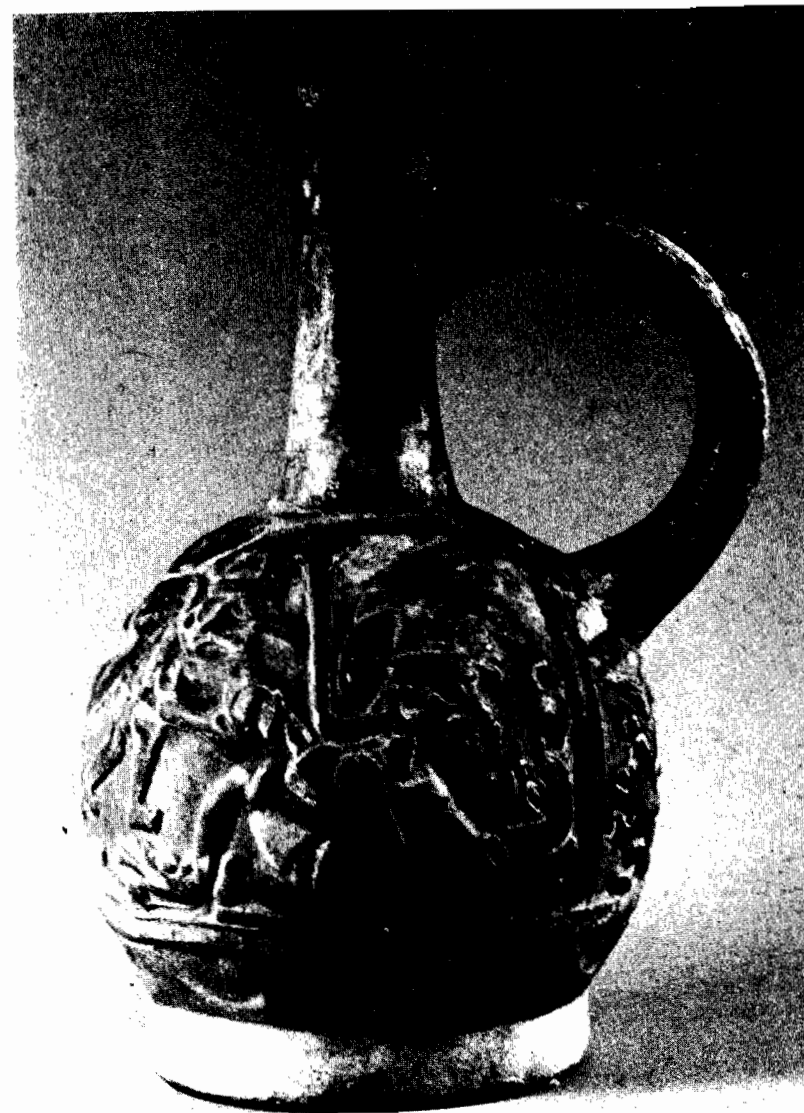


Fig. 16 a. Museum für Völkerkunde Berlin VA 48148.



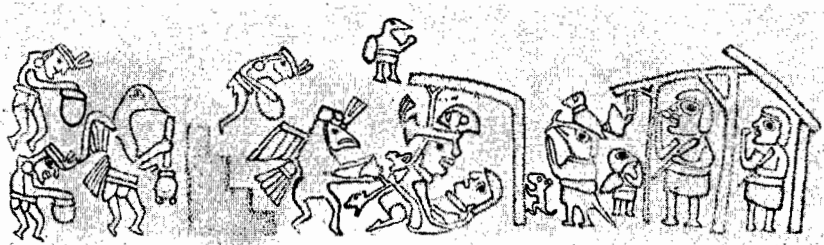


Fig. 16 b

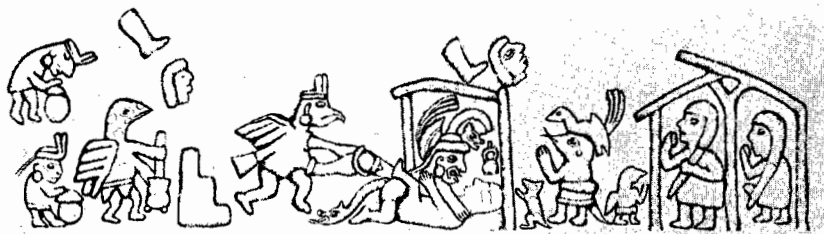


Fig. 16 c



Fig. 16 d

Fig. 16 b, c, d. D'après Donnan 1976, fig. 1.



Fig. 17. Museum für Völkerkunde Berlin  
VA 47914.



Fig. 18. Rautenstrauch-Joest Museum Cologne  
n. 45401.

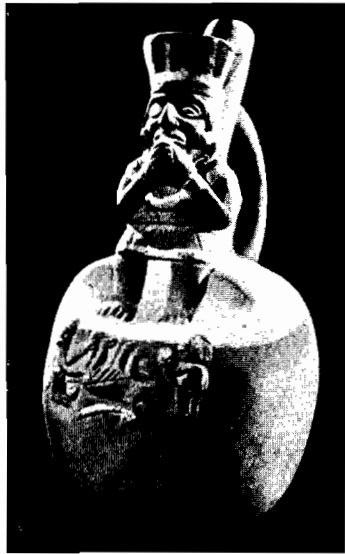


Fig. 19. D'après Donnan 1976, fig. 43.



Fig. 21 b

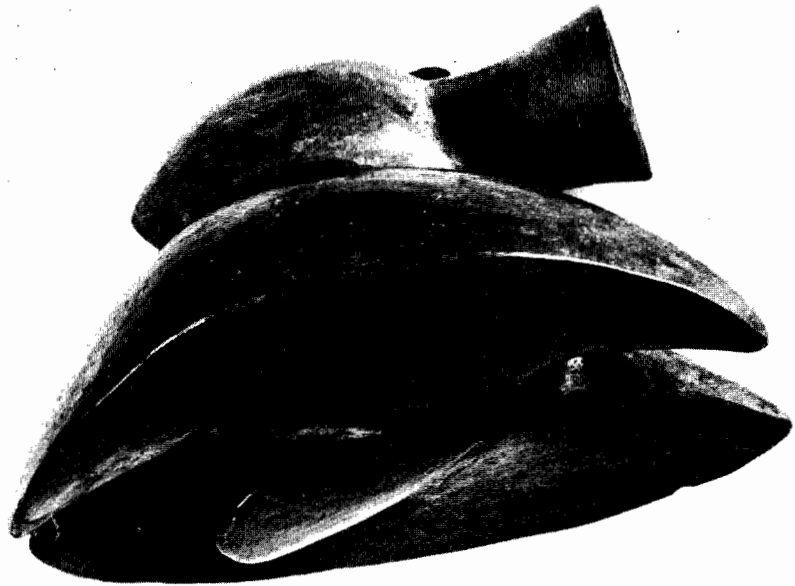


Fig. 20. Museum für Völkerkunde Berlin VA 605.



Fig. 21 a

Fig. 21 a, b, c, d. Museum für Völkerkunde Berlin VA 62200.

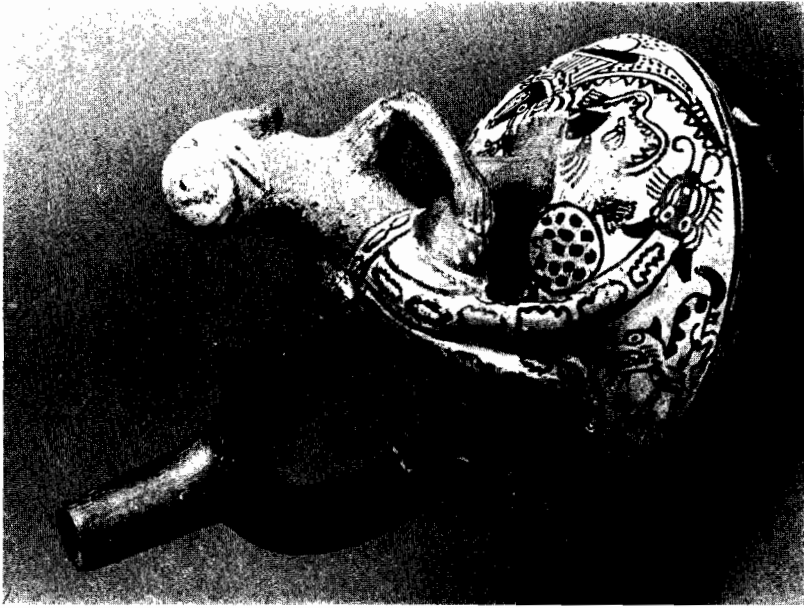


Fig. 21 d

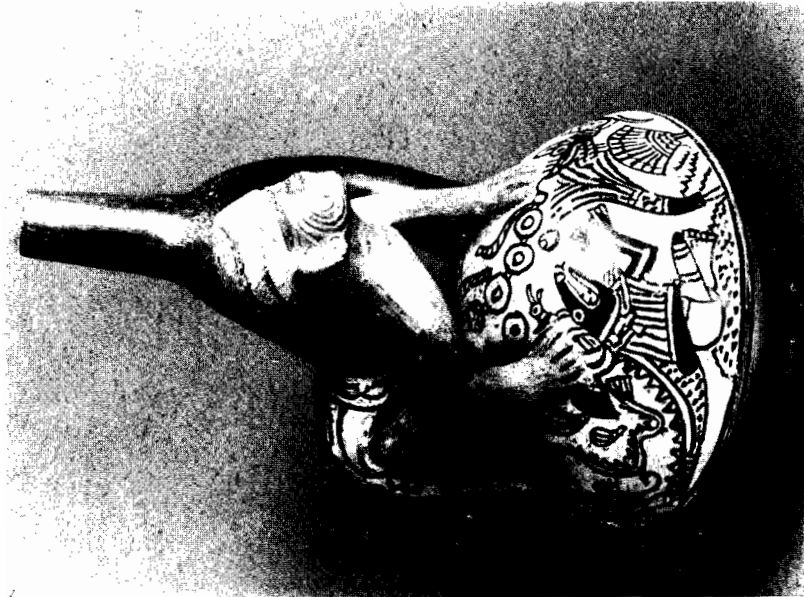


Fig. 21 c

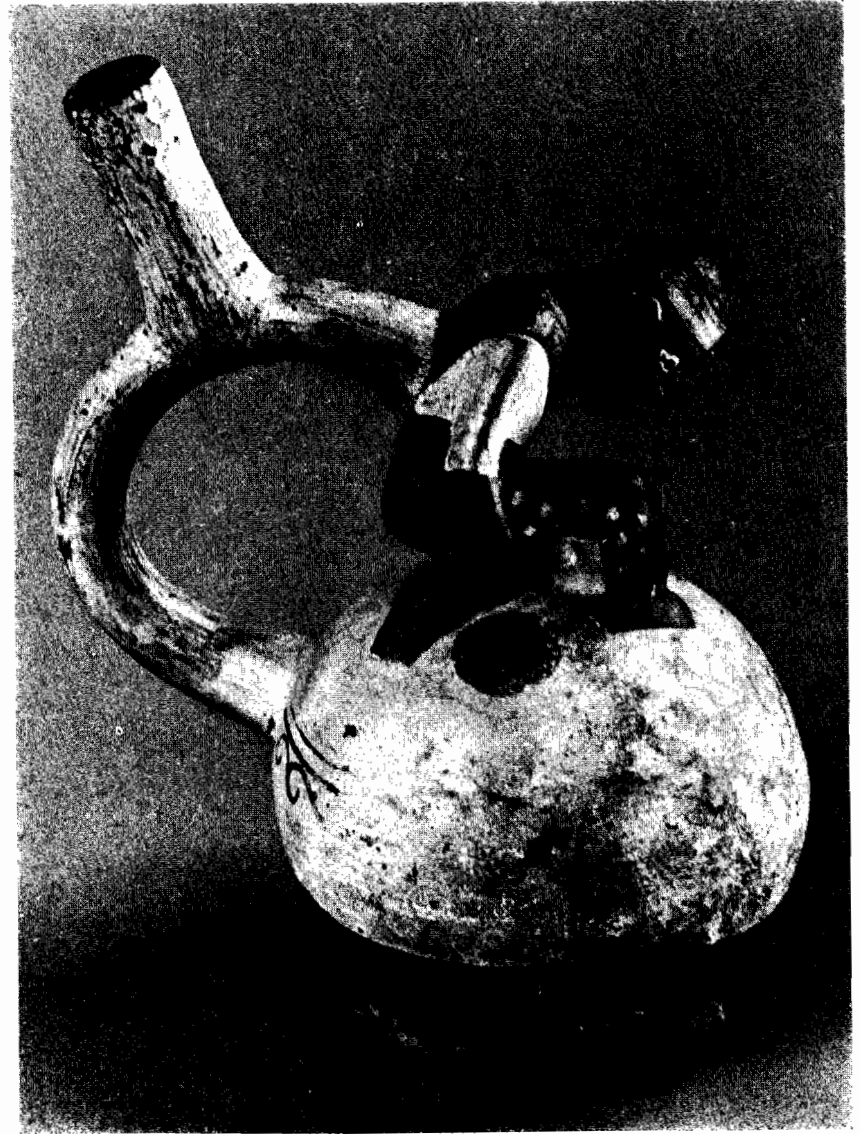
Fig. 22. Museum für Völkerkunde Berlin  
VA 32579



Fig. 23. Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima 1/4142.



Fig. 24. Museum für Völkerkunde Berlin sans numéro.

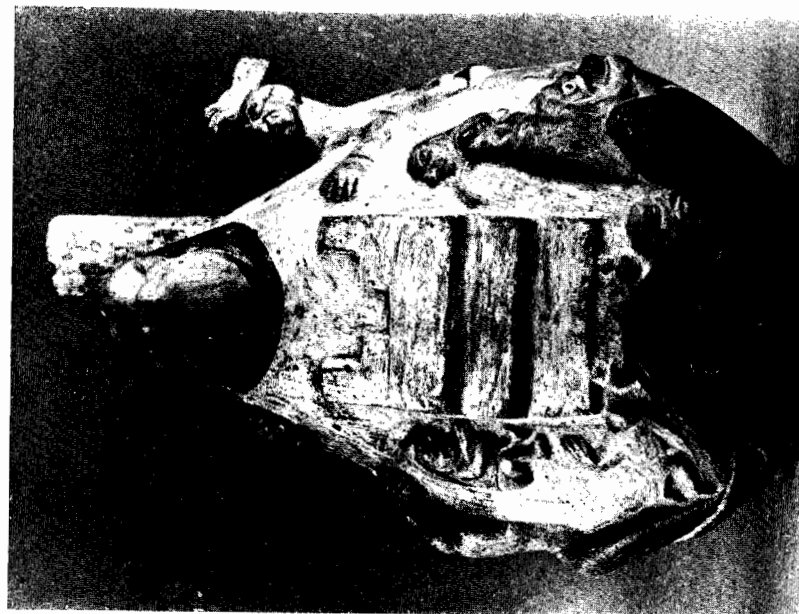


Fig. 26. Museum für Völkerkunde Berlin VA 7676.



Fig. 25. Museum für Völkerkunde Berlin VA 48090.



Fig. 27. D'après Tello 1938, pl. 274.