



HAL
open science

Entre chasse et pastoralisme, l'art rupestre de la région d'Arica-Parinacota (Chili)

Carole Dudognon

► **To cite this version:**

Carole Dudognon. Entre chasse et pastoralisme, l'art rupestre de la région d'Arica-Parinacota (Chili). Archéologie et Préhistoire. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2016. Français. NNT : 2016TOU20041 . tel-01704211

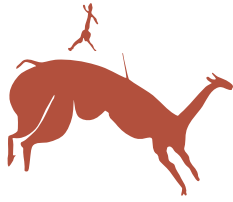
HAL Id: tel-01704211

<https://theses.hal.science/tel-01704211>

Submitted on 8 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



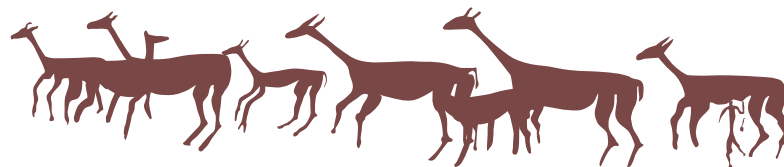
DUDOGNON Carole
Université Toulouse Jean-Jaurès
TRACES UMR 5608
CREAP MSHS-T
Ecole doctorale TESC



Doctorat de préhistoire
sous la direction de François BON et Carole FRITZ



Entre chasse et pastoralisme l'art rupestre de la région d'Arica Parinacota (Chili)



Volume 1

Toulouse le 15 juin 2016

Membres du jury

ARSENAULT Daniel
(Rapporteur)
Professeur des Universités
SANCHIDRIÁN TORTI José-Luis
(Rapporteur)
Professeur des Universités

FRITZ Carole (Examineur)
Chargée de recherche
BON François (Examineur)
Professeur des Universités
SEPÚLVEDA Marcela (Examineur)
Professeur associé

CHALLIS Sam
(Examineur)
Senior researcher
FAUGERE Brigitte
(Examineur)
Professeur des Universités



Université
de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par : *l'Université Toulouse - Jean Jaurès*

Présentée et soutenue le 15/06/2016 par :

CAROLE DUDOGNON

**Entre chasse et pastoralisme, l'art rupestre de la région
d'Arica-Parinacota (Chili) Volume 1**

JURY

BON FRANÇOIS	Professeur des Universités	Membre du Jury
FRITZ CAROLE	Chargé de Recherche	Membre du Jury
SEPÚLVEDA MARCELA	Professeur associé	Membre du Jury
FAUGERE BRIGITTE	Professeur des Universités	Membre du Jury
CHALLIS SAM	Senior Researcher	Membre du Jury

École doctorale et spécialité :

TESC : Préhistoire

Unité de Recherche :

TRACES (UMR 5608)

Directeur(s) de Thèse :

BON François et FRITZ Carole

Rapporteurs :

ARSENAULT Daniel et SANCHIDRIÁN TORTI José-Luis

Entre chasse et pastoralisme, l'art rupestre de la région d'Arica-Parinacota (Chili)

Résumé : A l'extrême nord du Chili, dans la région d'Arica-Parinacota, ce travail de recherche, axé sur l'étude de trois abris ornés (Vilacaurani, Incani et Anocariri), vise à mettre en évidence les étapes de la transformation culturelle et socio-économiques des populations andines en lien avec le processus de la domestication animale. Entre 2800 et 3800 m dans le piémont andin, l'implantation humaine semble correspondre à l'écosystème de certaines espèces, telles que le guanaco et le taruca et se matérialise dans le paysage à travers d'imposantes fresques polychromes. Les artistes ont mis l'accent sur la figure animale, principalement les camélidés et sur la représentation de scènes variées telles la chasse, le piégeage ou encore la pâture. Ces représentations sont significatives, car elles évoquent des possibles phases de la domestication des camélidés qui a débuté autour de 6000 BP dans les Andes centrales (Wings, 1986 ; Wheeler Pires-Ferreira *et al.*, 1977 ; Lavallée et Julien, 1980 ; Lavallée *et al.*, 1995) débouchant sur le développement des sociétés pastorales et d'une économie de production dans les hautes terres. Pourtant, les mécanismes de cette transformation restent encore mal connus. Cette recherche offre une nouvelle lecture des manifestations artistiques comme source première d'information pour comprendre la transition socio-économique et culturelle des populations andines. A travers l'étude des scènes picturales et l'imposant système de superposition des figures, nous sommes en mesure de décrire le glissement progressif, autant sur le plan technique que symbolique, et les étapes transitoires qui caractérisent le passage d'une économie principalement fondée sur la chasse à une économie pastorale.

Mots clés : Art rupestre, Préhistoire, Chili, Transition chasseurs-pasteurs, Domestication animale, Pratiques socio-économiques.

Between hunting and pastoralism, the rock art of the Arica-Parinacota Region (Chile)

Abstract: In the far north of Chile, in the region of Arica-Parinacota, this research, centered on the study of three decorated shelters (Vilacaurani, Incani and Anocariri), aim at highlighting the socioeconomic and cultural stages of the transformation of the Andean populations in connection with the process of the animal domestication. Between 2800 and 3800 m in Andean Piedmont, the human settling seems to correspond to the ecosystem of certain species such as the guanaco and the taruca and is materialized in the landscape through impressive polychromatic frescoes. The artists put the accent on the animal figure, mainly Camelidae and on the representation of varied scenes such hunting, capture or grazing. These representations are significant because they evoke possible phases of the Camelid's domestication which began around 6000 BP in the central Andes (Wings, 1986 ; Wheeler Pires-Ferreira *et al.*, 1977 ; Lavallée et Julien, 1980 ; Lavallée *et al.*, 1995) which result in the development of the pastoral societies and the economy of production in

the Andean highlands. Nevertheless, mechanisms working in this transformation remain badly known. This research offers a new reading of the artistic manifestations as first source of information to understand the socioeconomic and cultural transition of the populations in the highlands. Through the study of the pictorial scenes and the impressive system of overlapping of figures, we are capable of describing the progressive sliding, both on the technical plan and the symbolism, and the transitory stages which characterize the passage of an economy mainly based on hunting to a pastoral economy.

Keys words: Rock art, Prehistory, Chile, Transition hunters-breeders, Animal domestication, Socio-economic activities.

Entre la caza y el pastoreo, el arte rupestre de la Región de Arica-Parinacota (Chile)

Resumen: Al extremo norte de Chile, en la región de Arica-Parinacota, este trabajo de investigación, orientado sobre el estudio de tres abrigos decorados (Vilacaurani, Incani y Anocariri), pretende poner en evidencia las etapas de las transformaciones culturales y socioeconómicas de las poblaciones andinas en relación con el proceso de la domesticación animal. Entre 2800 y 3800 m en la precordillera, la implantación humana parece corresponder al ecosistema de ciertas especies y se materializa en el paisaje mediante frescos imponentes y policromos. Los artistas pusieron el énfasis en la figura animal, principalmente los camélidos y sobre la representación de escenas variadas tales como la caza, la captura o el pastoreo. Estas representaciones son significativas porque evocan fases posibles de la domesticación de los camélidos que empezó alrededor de 6000 BP en los Andes centrales (Wings, 1986 ; Wheeler Pires-Ferreira *et al.*, 1977 ; Lavallée et Julien, 1980 ; Lavallée *et al.*, 1995) que desembocan en el desarrollo de las sociedades pastorales y de la economía de producción en las altas tierras. Sin embargo, los mecanismos que laboran a esta transformación quedan todavía mal conocidos. Esta investigación ofrece una nueva lectura de las manifestaciones artísticas como primera fuente de información para comprender la transición socioeconómica y cultural de las poblaciones andinas. A través del estudio de las escenas pictóricas y el imponente sistema de superposición de las figuras, nos hallamos en situación de describir el deslizamiento progresivo, tanto sobre el plan técnico como simbólico, y las etapas transitorias que caracterizan el paso de una economía principalmente fundada sobre la caza a una economía pastoral.

Palabras claves: Arte rupestre, Prehistoria, Transición cazadores-pastores, Animal domesticación, Actividades socio-económicas.

« A travers les déserts, j'ai marché vers elle, comme mes amis et mes guides; captivé par son incroyable grâce, j'ai tenté d'en fixer les traits; deux fois je suis retourné la voir. J'y ai mené d'autres compagnons et parlé d'elle au monde des vivants, après avoir encore rêvé à ces pieds de l'infini mystère de l'histoire des migrations antiques; à elle, à ses compagnons, à son peuple, dont seules nous parlent d'autres fresques, j'ai consacré plusieurs des précieuses années qui me restaient. Là j'ai appris comme sorte d'évangile merveilleux qu'il me semble opportun de répéter dans ce monde troublé : celui de l'importance, pour vivre, de ces splendeurs inutiles à la vie matérielle, essentielles à celle de l'Esprit. »

A.H. Breuil, 1952, Préface.

Remerciements

Alors que j’osais rêver aux terrains lointains de l’étude de l’art rupestre, Carole Fritz m’a offert l’opportunité de transformer ce rêve en réalité. Je la remercie vivement pour sa confiance, son écoute et son soutien au cours de ces années de master et de doctorat. Ma reconnaissance s’adresse également à François Bon qui a accepté de suivre ce travail, de l’accompagner et de l’enrichir de son regard extérieur.

Cette thèse est le fruit d’une riche collaboration menée à l’université de Tarapacá d’Arica avec Marcela Sepúlveda qui m’a offert les meilleures conditions pour mener cette recherche. Sa générosité, son engagement et sa passion pour son travail ont été une profonde source d’inspiration. De ces séjours chiliens, je garde une vive pensée pour mes collègues du musée archéologique San Miguel d’Azapa, José Cárcamo et Sebastián Gutiérrez qui m’ont chaleureusement accueillie. Je tiens à remercier particulièrement Wilfredo Faúndes pour son implication sur le terrain, devenu très vite un ami sincère. Des campagnes de terrain je retiens de très bons souvenirs en compagnie des étudiants, de la future génération d’archéologues chiliens que je remercie pour leur bonté et leur convivialité. Ici encore, je remercie Marcela Sepúlveda de m’avoir introduite à l’ensemble des professionnels de l’archéologie d’Arica dont les échanges m’ont permis d’appréhender les enjeux de mon sujet. Merci à Thibaut Saintenoy pour sa disponibilité et son énergie, à Daniela Valenzuela pour sa confiance ainsi qu’à Calogero Santoro, Francisco Gallardo pour leurs conseils. Je n’oublie pas les collègues péruviens, boliviens et notamment argentins qui partagent les mêmes problématiques pour l’archéologie andine. Je remercie Hugo Yacobaccio et Olivera Daniel pour leurs suggestions et leurs conseils.

Malgré de longues périodes passées loin du laboratoire, j’adresse toute ma gratitude au CREAP dont les membres n’ont cessé de m’encadrer et de m’encourager. J’ai une pensée particulière pour Georges Sauvet qui a suivi les phases les plus délicates de la correction en s’adaptant à un sujet loin de ses préoccupations premières. Je lui suis reconnaissante pour sa disponibilité, sa franchise et ses précieux conseils dans les moments clés de ce travail, merci mille fois. Je remercie également Raphaëlle Bourrillon dont la collaboration avec Stéphane Petrognani aux Fraux reste une très bonne expérience de travail. Merci à Lise Aurière, Olivia Rivero, Eric Robert, Esther Lopez-Montalvo et Michel Barbaza avec qui j’ai beaucoup aimé discuter pendant ces années de doctorat. Merci à Gilles Tosello pour son soutien, son écoute et sa bienveillance.

J'exprime tous mes remerciements à mes collègues de TRACES qui ont toujours soutenu ce travail en portant un réel intérêt pour ce sujet, somme toute « exotique ». Mon engagement au sein de l'équipe au travers de séminaires et de cours a pris corps grâce au dynamisme de Camille Bourdier que je remercie vivement. Je remercie l'ensemble des étudiants, doctorants et jeunes docteurs qui participent à la vitalité de ce laboratoire ainsi qu'au personnel administratif notamment Cyril Guillot et Josiane Ratsimbazafy pour leur disponibilité et leur patience.

Ces années de doctorat sont marquées par de profondes amitiés forgées au cours des années de licence et de master. Un grand merci à Caroline pour sa force et sa gentillesse et à Amy pour son altruisme et sa sincérité. Merci à Wilfried, Matthieu et Clément pour leurs discussions aussi drôles que passionnantes.

Je remercie, aussi, mes amis de très longue date qui ont suivi, par-delà le temps et l'espace, les pérégrinations de ce doctorat. Leurs encouragements pour ce travail m'ont donné confiance dans les choix que nous faisons à certains moments de nos vies.

Je tiens à exprimer toute ma gratitude à ma famille qui a accepté mon engagement dans les études. Parfois, les doutes parentaux mêlés d'une profonde affection, m'ont permis d'asseoir ma détermination. Je remercie vivement mes sœurs que j'admire et qui ont participé à mon épanouissement en me soutenant dans tous les moments importants de ma vie. Merci aussi à leurs compagnons qui participent pleinement au bonheur de notre famille.

J'adresse enfin, ma plus sincère reconnaissance à celui qui a partagé si longtemps ces années de travail, qui a su m'encourager et m'apporter toute la confiance nécessaire pour m'investir pleinement dans cette recherche. Malgré les vicissitudes de la vie, je mesure la chance de connaître une personne aussi brillante et vertueuse.

Je remercie enfin tous ceux qui m'ont offert de leur temps, de leur attention et de leur sagesse pour quelques minutes ou quelques heures de la chaleur des tables du Nabu à l'effervescente de la Dernière chance.

Ce travail a été soutenu et financé par un projet de collaboration franco-chilien et deux programmes de recherche chiliens présentés ci-dessous.

2011-2012. CNRS/CONICYT 644 : Entre caza y pastoreo, el arte rupestre de la región Arica Parinacota (extremo norte de Chile).

2010- 2013. FONDECYT 1100354 : Tecnología, función y significado del uso de colores en poblaciones arcaicas del extremo norte de Chile.

2013- 2017. FONDECYT 1130808 : Reevaluación de los patrones de asentamiento de los cazadores-recolectores arcaicos en la precordillera del extremo norte de Chile.

Je précise que ce travail a été réalisé à partir d'un large panel de logiciels libres, de l'infographie (Gimp, Inkscape), aux analyses spatiales (QGis) en passant par la mise en page (\LaTeX) afin de promouvoir, non seulement l'ouverture et le système collaboratif de tels logiciels, mais également une vision nouvelle de la recherche. L'échange et le partage peuvent être le ciment de nos travaux et ils commencent par le choix de nos outils.

Table des matières

Introduction	31
I Approche de l'espace et du temps dans le piémont	41
1 Géographie physique et géographie humaine	45
1.1 Géographie physique et contexte écologique du piémont	46
1.1.1 Formation géomorphologique du piémont	46
1.1.2 L'écologie du piémont	50
1.2 Les sites du piémont, entre données climatiques et écologiques	53
1.2.1 Etudes sur le paléoclimat	54
1.2.2 Situation écologique des sites archéologiques identifiés dans la vallée du Lluta	58
1.3 le piémont et le dynamisme des déplacements	65
1.3.1 Les modèles de peuplement	66
1.3.2 Le fleuve, un corridor écologique et topographique	71
2 Archéologie et art rupestre andin	77
2.1 Archéologies et éléments de la transition socio-économique dans les Andes .	78
2.1.1 Les techniques de production	79
2.1.2 Complexité sociale	86
2.2 L'art rupestre au carrefour des paradoxes	91
2.2.1 L'art rupestre et ses multiples contextes archéologiques	91
2.2.2 Profondeur de la séquence chronologique	95
2.2.3 Une histoire de style	98
2.3 La question de la transition entre la chasse et le pastoralisme à l'échelle des Andes circumtíticas	108
2.3.1 La transition Archaique/Formatif dans l'art	108
2.3.2 Considérations épistémologiques sur l'étude de la domestication dans l'art rupestre	114
3 Présentation multi-scalaire des sites d'art	121
3.1 Un instantané du paysage	122

3.1.1	Vilacaurani	122
3.1.2	Inceni I	125
3.1.3	Inceni II et III	128
3.1.4	Anocariri	131
3.2	A l'orée des abris	134
3.2.1	Des supports multiformes	134
3.2.2	L'art dans son support	136
3.3	Face à la paroi : les œuvres à l'heure actuelle	141
3.3.1	Détérioration naturelle	141
3.3.2	Dégradations anthropiques	143
3.3.3	La couleur et les ravages du temps	145
4	Méthodologie et présentation du corpus	149
4.1	Méthode de relevé	149
4.1.1	L'enregistrement des données	150
4.1.2	Le traitement des données	153
4.1.3	Le relevé	155
4.2	Les outils de l'analyse	160
4.2.1	Fiche technique	160
4.2.2	Fiche graphique	163
4.3	Le corpus	166
4.3.1	Présentation générale	166
4.3.2	Les camélidés, les anthropomorphes et les pumas	172
4.3.3	Les scènes	175
II	Analyses	183
5	Analyse plastique des figures	187
5.1	Matériaux et facture	187
5.1.1	La peinture	188
5.1.2	La gravure	195
5.2	La stratigraphie des couleurs	197
5.2.1	Les couleurs à Vilacaurani	197
5.2.2	Les couleurs à Inceni I, Grand panneau	212
5.2.3	Discussion	219
5.3	La stratigraphie des gravures	221
5.3.1	Surgravure des camélidés	222
5.3.2	Surgravure des anthropomorphes	223
5.4	La structuration des panneaux	224
5.4.1	Le support comme registre narratif	225

5.4.2	Les réutilisations de figures : élément d'un discours	228
5.5	La chronostratigraphie des interventions pariétales	230
5.5.1	Le grand panneau d'Incani	231
5.5.2	Le grand panneau de Vilacaurani	234
5.5.3	Le processus d'accumulation	242
5.6	Analyse formelle	243
5.6.1	AFC et CAH	243
5.6.2	L'évolution des formes	248
6	Analyse thématique et plastique des scènes	257
6.1	Animaux en troupeau	258
6.2	La chasse directe	260
6.2.1	Les armes, les techniques	260
6.2.2	Le traitement des proies	265
6.3	La capture	266
6.3.1	La question du <i>Chaccu</i>	266
6.3.2	Le piège au collet à déclenchement horizontal	270
6.3.3	Le piège au collet à déclenchement vertical	274
6.3.4	Le piège de type corral	275
6.4	Du confinement à la protection des animaux	277
6.4.1	Les enclos	277
6.4.2	La protection des animaux	283
6.5	Le pastoralisme	285
6.5.1	La pâture	285
6.5.2	Le contrôle de la reproduction du troupeau	289
6.6	La chronostylistique des scènes	291
7	Analyses contextuelles	295
7.1	Ancrage temporel	295
7.1.1	Le temps court : saisonnalité des occupations et thèmes saisonniers	296
7.1.2	le temps long : superpositions et chronologie relative	297
7.1.3	Regard sur les pratiques socio-économiques dans le contexte du pié- mont andin	301
7.2	Ancrage spatial	304
7.2.1	L'analyse spatiale	304
7.2.2	Approche culturelle et sociale de l'emplacement des sites?	311
7.3	Ancrage symbolique	314
7.3.1	Des panneaux aux figures	315
7.3.2	Les scènes éthologiques	318
7.3.3	La mise en scène de la relation homme/animal	320

III	Contexte culturel d'une transition socio-économique	325
8	Représentation de la place de l'homme dans son milieu	329
8.1	La construction de l'image de l'homme	330
8.1.1	Différences entre l'image de l'animal et de l'homme dans le traitement artistique	330
8.1.2	Effet de miroir entre l'image de l'homme et de l'animal	332
8.2	Pratique et identité	335
8.2.1	Pratique stable, figuration humaine homogène	335
8.2.2	Nouvelles pratiques et reconsidération identitaire	337
9	L'art rupestre dans le nord de la région d'Arica-Parinacota	343
9.1	Les techniques de réalisation	344
9.1.1	La couleur	344
9.1.2	Le style et ses variations	350
9.2	Les scènes et la scénographie	356
9.2.1	Les thématiques	357
9.2.2	Ressemblance et variété des scénographies	364
9.3	Nouveau visage de l'art rupestre du nord de la région d'Arica-Parinacota .	369
9.3.1	« L'art de la sierra d'Arica » ? De l'homogénéité aux disparités . . .	369
9.3.2	Réintégration des sites du piémont d'Arica avec les régions voisines	372
10	Origine et mécanisme de la transition	379
10.1	Modélisation de la transition socio-économique et culturelle sur les sites de Vilacaurani, d'Incani et d'Anocariri	380
10.1.1	Les modèles de la transition	380
10.1.2	La transition artistique dans le piémont d'Arica	383
10.2	L'apport des scènes dans la compréhension des dynamiques socio-économiques et des systèmes symboliques	387
10.2.1	Les scènes et les univers socio-culturels et symboliques dans les Andes	388
10.2.2	Les zones d'influence	396
11	La variété des contextes socio-culturels et la permanence du symbole animal	401
11.1	Les bovinés au cœur d'un système symbolique	402
11.1.1	Domestication de l'aurochs et système de diffusion	402
11.1.2	Représentation des bovinés dans l'art paléolithique	403
11.1.3	L'image des bovinés dans un contexte néolithique	408
11.2	Systèmes symboliques et pratiques socio-économiques	417
11.2.1	L'homme et l'animal	418
11.2.2	Le style, les thématiques et le lien avec les pratiques socio-économiques	420

Conclusion **425**

Bibliographie **430**

Documents en annexe

Corpus des figures corpus/figures.pdf

Corpus des scènes corpus/scènes.pdf

Corpus des relevés des panneaux corpus/panneaux.pdf

Table des figures

1	Emplacement de la zone d'étude	33
2	Coupe altitudinale au niveau de la région d'Arica-Parinacota	47
3	Volcans de l'Altiplano situés dans la région d'Arica-Parinacota.	47
4	Coude du fleuve Lluta et point de confluence.	48
5	Affluent du fleuve sous forme de torrent.	49
6	Empreintes laissées par le passage d'un camélidé et d'un puma	51
7	Présence de roseaux uniquement à l'emplacement d'une source au pied du site d'Incani.	53
8	Réadaptation du schéma de Rigsby et al (2003)	56
9	Carte de l'implantation des sites archéologiques de la vallée de Lluta.	59
10	Situation des sites d'art rupestre entre l'altiplano et les basses vallées	60
11	Matériel de pêche composé de filet en coton et momie Chinchorros.	66
12	Tracé du fleuve Lluta et ses principaux affluents.	72
13	Rives d'un affluent au fleuve Lluta au niveau du piémont.	72
14	Géoglyphes de la région d'Arica-Parinacota dans la vallée d'Azapa.	74
15	Camino del Inka aux alentours de Socoroma.	74
16	Principaux sites archéologiques cités dans le texte.	78
17	Las Cuevas, matériel lithique	80
18	Vue de la Phase VI du site de Telarmachay	81
19	Modèle proposé par J. Wheeler <i>et al.</i> pour comprendre le processus de domestication	83
20	Plan de la phase Asana VI/Awati (4400, 4000 B. P.)	84
21	Modèle proposé par Yacobaccio et Vila pour comprendre la complexité de la domestication	85
22	Structure du temple Tulán 54	90
23	Tableau des datations réalisées dans la vallée d'Azapa sur les sites de Pampa El Muerto 3-8 et Tangani-1	94
24	Datation du site de Pampa el Muerto 8	96
25	Les structures de type corrals sur les sites d'Anocariri I et d'Incani I	98
26	Scène peinte de la grotte Chaclarragra, Huánuco qui définit le style semi-naturaliste	99
27	Scène peinte de Toquepala de P. Rojas Ponce	100

TABLE DES FIGURES

28	Relevé du grand panneau de Vilacaurani par J. Bórquez Molina	101
29	Exemple des trois styles identifiés dans la région du désert d'Atacama . . .	103
30	Répartition géographique des trois styles identifiés dans la région	104
31	Composition de Tangani I interprétée comme une scène de <i>chaccu</i> par Niemeyer	105
32	Exemple de l'art rupestre des Andes centrales péruviennes à Cuchimachay, Lima	106
33	Carte des Andes centrales sud avec présentation des grandes régions stylis- tiques identifiées	107
34	Puripica, exemples de gravure sur mobilier.	109
35	Taira, représentations gravées et peintes de camélidés de style naturaliste .	110
36	Représentation du style S1 E2 et S2 mis en évidence sur les sites Tangani 15 et 1	111
37	Style Confluencia	112
38	Comparaison du modèle de Klarich Aldenderfer avec les données collectées à Incani et Vilacaurani.	115
39	Comparaison du modèle proposé par Gallardo et Yacobaccio	116
40	Modèle pour distinguer l'art rupestre de chasseurs de celui de pasteurs . .	117
41	Représentation des postures du camélidé comme mode de communication par Franklin en 1982	118
42	Photo et lecture du paysage du site de Vilacaurani.	123
43	Empreinte de puma repérée près du site et superposition avec les empreintes relevées par Barcet	124
44	Photographie et lecture du paysage du site d'Incani I.	126
45	Traces de l'occupation animale autour du site d'Incani.	127
46	Habitation à Incani	128
47	Présence d'un muret à droite du panneau peint.	128
48	Lecture du paysage d'Incani II et III.	129
49	Source d'eau résurgente.	130
50	Zone de résurgence de la source.	130
51	Artefact vu de dessus et de profil témoignant d'une présence ancienne de l'homme dans cette zone	131
52	Lecture du paysage d'Anocariri.	132
53	Indices de muret installé sur la partie rocheuse.	133
54	Vue à partir du site d'Anocariri II.	134
55	Vilacaurani et son alcôve naturelle; Incani I et l'affleurement rocheux . . .	135
56	Abri d'Incani III et d'Anocariri I.	136
57	Emplacements et profils des panneaux peints de Vilacaurani et d'Incani. .	138
58	Emplacements et profils des panneaux peints de Anocariri.	139
59	Éléments morphologiques de l'abri sont exploités par les artistes	140

60	Intégration des peintures dans un petit espace à Anocariri II.	140
61	Abris d'Incani I et d'Anocariri I	143
62	Vilacaurani, PII. Nettoyage de la paroi par Niemeyer pour révéler les peintures.	144
63	Importante dégradation sur le grand panneau de Vilacaurani avec de nombreux impacts.	145
64	Le grain de la paroi est écrasé suite au frottement régulier de la paroi par les animaux	145
65	Vilacaurani grand panneau, la même figure prise le matin et l'après-midi. .	150
66	Croquis de superpositions réalisé face à la paroi	153
67	Photomontage du grand panneau de Vilacaurani	154
68	Relevé des cinq panneaux du site de Vilacaurani.	157
69	Relevé des panneaux des sites d'Incani.	158
70	Relevé des différents panneaux du site d'Anocariri.	159
71	Exemple d'une fiche de la base de données.	160
72	Exemple de fiche technique.	161
73	Echelle des couleurs pour le relevé.	162
74	Exemples de figures réalisées par piquetage ou par incision	162
75	Vilacaurani GP, exemple de trous d'impacts volontairement inscrits sur une série d'anthropomorphes.	163
76	Exemple de fiche graphique.	164
77	Figures de Taruca sur le panneau II de Vilacaurani, de nandou et de condor à Incani I.	169
78	Camélidé représenté attaché à une corde sur le panneau principal d'Incani I.	170
79	Exemple de figures abstraites qui restent encore indéfinissables	171
80	Exemples de figures classées comme indéfinissables qui ont été gravement abîmées sur le site de Vilacaurani.	171
81	La figure du puma est particulièrement présente sur le panneau II de Vilacaurani et traitement <i>DStretch</i> ®.	174
82	Scène facilement identifiée grâce à la couleur et au style des deux protagonistes sur le panneau II de Vilacaurani.	176
83	File d'anthropomorphes sans arme en position très animée à Vilacaurani PII et GP.	178
84	File de présumés chasseurs à Vilacaurani GP.	178
85	Deux scènes représentant des groupes d'animaux en mouvement à Incani I et Vilacaurani GP.	179
86	Scènes montrant des aspects de l'éthologie des camélidés sur les panneaux de Vilacaurani PII, d'Incani I et de Vilacaurani GP.	179
87	Groupe de camélidés pris dans un piège à Anocariri I et groupe de pumas avec une lance dans le dos à Vilacaurani GP.	179

TABLE DES FIGURES

88	Exemple de scène de chasse à Incani II et de scène pastorale à Vilacaurani PII.	180
89	Vilacaurani GP file de camélidés.	188
90	Vilacaurani, deux camélidés de couleur sombre.	189
91	Traitement <i>DStretch</i> ®	189
92	comparaison de l'utilisation des trois grandes familles de couleurs	190
93	Classes de couleurs pour les teintes de rouge.	191
94	Illustration de la lecture d'une catégorie de couleurs.	192
95	A Vilacaurani, deux camélidés peints en noir sur la paroi du grand panneau	193
96	Incani I, Grand panneau, un camélidé en blanc.	193
97	Vilacaurani, Grand panneau, figure présentant les traces du geste de l'artiste pour la réalisation de la figure	194
98	Vilacaurani, Panneau V, figure dessinée au trait noir (photographie et traitement	195
99	Grand panneau, figure avec une épaisse couche de peinture blanche.	195
100	Vilacaurani, Grand panneau. Camélidé en gravure fine.	196
101	Vilacaurani, Grand panneau, gravure piquetée.	197
102	Vue générale du grand panneau de Vilacaurani et ses subdivisions.	198
103	Vilacaurani, partie inférieure gauche du Grand Panneau. Relevé et photographie.	199
104	Vilacaurani, partie inférieure gauche du Grand Panneau. Superpositions chromatiques.	200
105	Vilacaurani, partie inférieure gauche du Grand Panneau. Stratification des superpositions chromatiques.	202
106	Vilacaurani, relevé du centre et de la partie droite du grand panneau et photographie de la partie centrale.	203
107	Vilacaurani, Grand panneau, partie centrale et droite. Détail des superpositions de figures de différentes couleurs.	205
108	Stratigraphie des couleurs du centre et de la partie droite du grand panneau de Vilacaurani.	208
109	Camélidé noir oblitéré par un camélidé gravé	208
110	Vilacaurani, Panneau II, superposition d'une figure de camélidé R4 sur un anthropomorphe stylisé J2.	209
111	Vilacaurani, panneau P II. Détail des superpositions de figures de différentes couleurs.	210
112	Stratigraphie chromatique du panneau II de Vilacaurani.	212
113	Incani I. Relevé complet du grand panneau et photographie du secteur des peintures blanches	213
114	Incani I, Grand panneau, analyse détaillée des superpositions de figures. . .	214
115	Ordre de superposition des couleurs dans le grand panneau d'Incani.	218

116	Stratigraphie chromatique globale des sites d'Incani et Vilacaurani.	219
117	Anocariri, panneau I. Exemple d'emploi simultané des couleurs R4 et J2.	220
118	Vilacaurani, Grand panneau. Camélidé en gravure fine surchargé par des peintures.	222
119	Vilacaurani, Panneau V, de nombreuses gravures sont présentes sur ce même panneau.	222
120	Vilacaurani, figures noires piquetées	223
121	Vilacaurani, Grand panneau, dégradation ciblée de certaines parties anatomiques des camélidés	224
122	Vilacaurani, Panneau II, dégradation ciblée sur le cou de camélidés.	224
123	Vilacaurani, Grand panneau, dégradations uniformes sur les figures anthropomorphes.	225
124	Anocariri II, Panneau I. Intégration d'un petit nombre de peintures dans un vaste espace pariétal.	226
125	Incani III, Panneau I. Représentations de camélidés concentrées sur un support de dimensions réduites.	227
126	Vilacaurani, Panneau II, intégration des peintures dans plusieurs registres naturels de la paroi.	228
127	Incani II, Panneau I, deux figures de camélidés initialement de couleur rouge ont été repeintes en jaune	229
128	Grand panneau, superposition de peinture et réutilisation de la figure pré-existante	229
129	Vilacaurani, Grand panneau, secteur inférieur gauche. Emboîtement de trois figures de camélidés.	230
130	Incani, Grand panneau. Relevé complet.	231
131	Incani, Grand panneau. Couche picturale rouge sombre R3 (vraisemblablement les premières figures mises en place).	232
132	Incani, Grand panneau. Couches picturales rouge clair R4 et jaune sombre J2	232
133	Incani, Grand panneau. Couche picturale jaune sombre J3	233
134	Incani, Grand panneau. Couche picturale blanche B1	233
135	Vilacaurani, Grand panneau, secteur inférieur gauche. Couche picturale rouge sombre R1.	235
136	Vilacaurani, Grand panneau, secteur inférieur gauche. Couche picturale rouge sombre R2	235
137	Vilacaurani, Grand panneau, secteur inférieur gauche. Couche picturale rouge sombre R3	236
138	Vilacaurani, Grand panneau, secteur inférieur gauche. Couche picturale rouge clair R4 et jaune sombre J2	236

TABLE DES FIGURES

139	Vilacaurani, Grand panneau, secteur inférieur gauche. Dernières gravures fines et piquetages	237
140	Deux sous-ensembles distincts utilisant les couleurs R1 et R2	238
141	Vilacaurani, Grand panneau, centre. Peintures réalisées avec la couleur R3	239
142	Vilacaurani, Grand panneau, centre. Peintures noires et gravures fines . . .	239
143	Vilacaurani, Grand panneau, centre. Peintures réalisées avec la couleur J2 .	240
144	Vilacaurani, Grand panneau, centre. Peintures réalisées avec les couleurs R4 et J2	240
145	Vilacaurani, Grand panneau, centre. Détail d'une hypothétique scène de chasse au puma associant les couleurs J2 et R4.	240
146	Vilacaurani, Grand panneau, centre. Détail d'une hypothétique scène de piégeage de camélidés sauvages en rouge R4	241
147	Vilacaurani, Grand panneau, centre. Ultimes interventions.	242
148	AFC de 212 anthropomorphes décrits par 36 critères formels. Représentation dans le plan factoriel [1,2].	245
149	AFC de 282 camélidés décrits par 59 critères formels. Représentation dans le plan factoriel [1,2].	246
150	AFC de 207 camélidés du site de Vilacaurani. Représentation dans le plan factoriel [1,2].	248
151	Variation des styles de représentations humaines de différents pigments selon la stratigraphie relative de ces derniers	249
152	Représentations de camélidés classées par pigments	252
153	Incani, Grand panneau. Représentations de pumas utilisant quatre couleurs différentes.	253
154	Scènes relevées sur les sites de Macusani et de la grotte Chaclarragra, Huánuco	258
155	Scènes de troupeau de camélidés correspondant aux premières peintures . .	259
156	Incani I, GP, scène de chasse à la lance	261
157	Incani II, P I, scène de chasse positionnement en avant	261
158	Vilacaurani, scènes de chasse collective	263
159	Incani II, P I, scène de chasse en groupe	263
160	Vilacaurani, GP, scène de chasse au propulseur	264
161	Vilacaurani, scène de chasse récentes	264
162	Vilacaurani, scènes de traitement des camélidés après leur abattage. . . .	265
163	Vilacaurani, GP, représentation interprétée par H. Niemeyer comme une scène de <i>Chaccu</i>	267
164	Illustration de la technique du <i>Chaccu</i> à l'heure actuelle.	267
165	Vilacaurani, GP, nouvelle proposition de lecture de la scène dite du <i>Chaccu</i> .	268
166	Illustration de Samuel Champlain de la chasse aux cerfs chez les peuples autochtones canadiens.	269
167	Vilacaurani, GP, scène de piège au collet.	271

168	Toncolaca 1, relevé de Jorge Bórquez Molina (Niemeyer, 1972, p. pl 8).	273
169	Anocariri I, scènes de piège au collet à déclenchement vertical	274
170	Piège au collet placé entre deux arbres dans la réserve des Quatre-cantons (Alpes-Maritimes)	275
171	Incani II, P I, deux scènes de piège de type corral.	276
172	Vilacaurani, P II, scène de confinement dans un enclos protégé des menaces extérieures.	278
173	Anocariri II, scène relevée par J. Chacama	280
174	Anocariri II, scène d'enclos où les camélidés sont solidement attachés	280
175	Incani III, scène d'enclos qui s'insère dans le support.	282
176	Incani I, GP, scène de protection directe de deux camélidés par un anthro- pomorphe.	284
177	Incani, GP. ensemble de pumas, camélidés et anthropomorphes	286
178	Vilacaurani, GP scène pastorale où le troupeau est sous la conduite du berger.	287
179	Vilacaurani, PII pasteur avec un seul animal.	287
180	Incani, GP, Scène pastorale avec le berger conduisant son troupeau (couleur blanche).	288
181	Incani GP, pasteur avec un seul animal.	289
182	Vilacaurani GP, possible scène de surveillance des naissances.	289
183	Vilacaurani GP, détail de la figure située à l'arrière du troupeau.	290
184	Classement des différents types de scènes en fonction de la stratigraphie des pigments (cf. matrice de Harris de la fig. 116.	292
185	Mise bas de guanaco et relevé à Vilacaurani GP d'une possible scène de mise bas.	296
186	Scène de jeu de jeunes guanacos simulant une lutte.	297
187	Possibles scènes de jeu à Incani I GP, Incani II P1, Vilacaurani P3 et GP.	298
188	Vilacaurani GP. Superposition d'une scène de chasse indirecte R4 sur une scène de chasse directe J2.	299
189	Vilacaurani GP superposition d'une scène de chasse (couleur J2) sur une scène d'élevage (couleur R3).	299
190	M.N.T. du piémont de la région d'Arica-Parinacota et de ses nombreux sites d'art rupestre	305
191	Emplacement topographique des sites d'Incani, de Vilacaurani et d'Anocariri	306
192	Tableau de l'emprise visuelle en pourcentage (T. Saintenoy, in Sepúlveda <i>et al.</i> , sous presse).	307
193	Modélisation des aires parcourables en une heure et en deux heures à partir du site d'Anocariri, de Vilacaurani et d'Incani (ASTER GDEM is a product of METI and NASA).	308

TABLE DES FIGURES

194	Modélisation de la pente autour de sites (ASTER GDEM is a product of METI and NASA).	309
195	Carte des surfaces parcourables en deux heures de temps autour des trois sites	310
196	Configuration des sites d'art par rapport à la localité de Putre (ASTER GDEM is a product of METI and NASA).	311
197	Carte des ressemblances stylistiques au niveau des figures et des scènes entre les trois sites.	312
198	Tableau de l'indice de prééminence des sites.	313
199	Vilacaurani, scènes composées de groupes de pumas.	315
200	Incani GP. Figure de camélidé de couleur R4 partiellement recouverte par deux nouvelles représentations de couleur J3.	316
201	Vilacaurani GP. Figure d'un camélidé de couleur J2 partiellement recouverte par un camélidé de couleur R4.	316
202	Vilacaurani PII superposition de deux images qui confère un sens hautement symbolique à cette composition.	317
203	Figures de lamas bicéphales	317
204	Représentation de lama bicéphale sur le site de l'alto Loa	318
205	Vilacaurani GP. Trois scènes de naissance.	318
206	Différentes présentations du fœtus lors de la mise bas	319
207	Différentes scènes d'affrontement de camélidés sur les sites d'Incani et de Vilacaurani.	319
208	Représentations disproportionnées où l'animal domine en taille l'homme.	320
209	Représentations où l'homme domine en taille le camélidé. Vilacaurani PII.	321
210	Vilacaurani GP. Scène de capture à partir de collets.	321
211	Camélidés en contexte de scènes pastorales.	331
212	Représentation de la figure humaine de différents styles.	332
213	Inversion de l'animation qui passe des camélidés aux hommes	333
214	Représentation du changement de rapport de nombre entre les hommes et les camélidés dans les scènes	334
215	Représentations humaines pour la pratique de la chasse directe.	336
216	Représentation humaine pour la pratique du pastoralisme.	337
217	Scènes de piège avec la présence de l'homme réduit à de minuscules silhouettes	338
218	Scènes de pièges sans présence humaine	339
219	Le confinement et la mise en avant des techniques	339
220	Différentes figurations humaines accompagnant les pièges et les systèmes de confinement.	340
221	Carte des sites d'art rupestre du nord de la région d'Arica-Parinacota.	344
222	Comparaison des parois du site de Tangani et de Vilacaurani GP, les couleurs et leur variété semblent similaires.	345

223	Recouvrement des figures peintes par des figures gravées sur les sites de Tangani 2 et de Vilacaurani GP.	346
224	Alcacaurani, relevé du panneau principal avec de nombreux camélidés et un anthropomorphe en noir grisé	347
225	Utilisation du pigment noir sur les sites de Pampa El Muerto 6 et 8, Tangani 1 et Vilacaurani GP.	348
226	Comparaison de la superposition des couleurs entre une partie du grand panneau de Vilacaurani et une partie du panneau de Tangani 1.	350
227	Deux figures présentant une grande similitude retrouvées dans la vallée du Lluta et dans la vallée de l'Azapa.	351
228	Scène de chasse à l'affût Pampa El Muerto 11	352
229	Comparaison des anthropomorphes de type filiforme entre les sites de Tangani 1 et de Vilacaurani GP.	353
230	Exemple de représentation humaine où l'attention est portée sur les détails anatomiques et sur les ornements.	354
231	Traitement naturaliste de la figure des camélidés sur les sites de Chapicollo et de Pampa El Muerto 8.	355
232	Représentations schématiques des camélidés sur les sites de Tangani 1 et Pampa El Muerto 11.	356
233	Détail d'une scène de chasse collective sur le panneau de Pampa El Muerto 8.	357
234	Détail d'une scène sur le relevé du panneau 1 de Piñuta	358
235	Scène de piégeage au collet extraite du relevé vectorisé de Toncolaca et à Vilacaurani GP.	360
236	Représentation d'une ligne et de demi-cercles sur un panneau de Pampa El Muerto 3.	360
237	Représentation de lignes crochetées sur les sites de Vilacaurani et de Pampa El Muerto 3.	361
238	Une scène pastorale sur le site de Tangani 1.	361
239	Une scène d'animaux en file indienne dont le style des camélidés est simplifié à Tangani 1.	362
240	Une scène de file de camélidés sur les sites de Pampa El Muerto 11.	362
241	Comparaison figurative d'une scène de <i>Chaccu</i> au Pérou et une scène du site de Tangani 1	363
242	Exemple de géoglyphes présents dans la vallée de l'Azapa au niveau du Cerro Sombrero.	363
243	La figuration en file indienne sur les sites de Pampa El Muerto 11 et à Tangani 1.	365
244	Scènes avec des anthropomorphes en file indienne à Piñuta et à Vilacaurani GP, assimilées à des contextes plus anciens.	365

TABLE DES FIGURES

245	Emploi de la perspective signifiante sur le site de Vilacaurani GP et Toncolaca.	366
246	Emploi de la perspective signifiante à Incani GP.	367
247	Scène de Tangani 3 dont la perspective a été désignée à tort de perspective renversée par H. Niemeyer.	368
248	Pampa El Muerto 11, système de superposition montrant deux styles très différents	371
249	Principaux sites d'art rupestre présentant de fortes analogies avec les sites de la région d'Arica-Parinacota.	372
250	Cueva de los Manos, scène de chasse aux camélidés en Patagonie argentine. 373	
251	Figures animales entre le sud de la région d'Arequipa et l'extrême nord du Chili.	374
252	Le puma et sa fonction d'animal prédateur entre la région d'Arequipa et le nord du Chili.	375
253	Le puma et sa fonction d'animal prédateur entre la région d'Arequipa et le nord du Chili.	375
254	Comparaison d'un système de cordage en relation avec des camélidés entre les sites de Vilacaurani, Pampa el Muerto et Toquepala.	376
255	Comparaison des principales scènes de Vilacaurani et de Toquepala.	376
256	Comparaison de scène de chasse collective à Vilavilani et Piñuta.	377
257	Schéma sur la question de la transition technique entre les chasseurs et les pasteurs.	381
258	Schéma des différents types de transition entre chasseurs et pasteurs observables dans l'art rupestre.	383
259	Différents types de scènes présentes sur les sites de Vilacaurani et d'Incani. 384	
260	Peinture d'un anthropomorphe superposé à une gravure fine de camélidé à Vilacaurani GP.	387
261	Sites de Cuchimachay et Iglesiasmachay représentation de gestation	388
262	San Antonio, style Kalina, gravures de camélidés en gestation, relevés Horta 1999	389
263	Comparaison des représentations des techniques de piégeage des camélidés. 390	
264	Scène de piégeage sophistiqué dans le nord du Chili et le sud du Pérou. . . 391	
265	Carte de la répartition des pièges et des systèmes de capture dans l'art rupestre des Andes circumtíticas.	392
266	Rio Salado, Style Confluencia, représentation des danseurs	393
267	Sites d'art rupestre avec représentation de scènes de chasse ou de naissance et traitement naturaliste de la figure des camélidés.	395
268	Pintasq'a, Apurimac	397
269	Représentation de scènes caractéristiques de chaque style et les possibles influences réciproques dans la zone limitrophe.	398

270	Lascaux, scène du puits	405
271	Représentations de scènes homme/boviné dans l'art paléolithique.	406
272	Grotte du Romito (Italie), <i>Bos primigenius</i> et panneau de l'Addaura (Italie), scène d'anthropomorphes	406
273	Personnages composites à tête de grand boviné, interprétés comme des « sorciers ».	407
274	Représentations de scènes de chasse au boviné dans l'art du Levant espagnol	408
275	Çatal Hüyük.	411
276	Mont Bego, images de corniformes dans divers contextes	412
277	Mont Bego, figures d'anthropomorphes	412
278	Mont Bego, Pétroglyphe d'enclos ou de parcellaire	413
279	Messak, boviné de type bubalin caractéristique du Messak et girafes	414
280	Timidouine 12 (Hoggar, Algérie). Composition montrant un troupeau de bovinés et un groupe d'hommes dans leurs activités collectives	415
281	Exemples de scènes possiblement apparentées à la taurokathapsia minoenne.	416

Liste des tableaux

1	Reproduction et gestation des guanacos.	126
2	Répartition des figures par sites et par catégories thématiques.	167
3	Proportion des types de figures par site.	168
4	Distribution des figures animales en pourcentage dans le corpus global. . .	169
5	Catégories de couleurs choisies pour la représentation des camélidés.	172
6	Effectifs des détails anatomiques des camélidés.	173
7	Type de couleurs choisies pour la représentation des anthropomorphes. . .	173
8	Représentation des détails anatomiques des anthropomorphes par nombre et par pourcentage.	173
9	Répartition des scènes selon la typologie choisie.	177
10	Tableau de la répartition des couleurs sur les grands panneaux de Vilacaurani et Incani I.	192
11	Vilacaurani, grand panneau. Emploi des différents pigments et de la gravure dans les trois secteurs.	198
12	Attributs spécifiques des deux principales classes de la CAH issue de l'AFC des figures humaines de la figure	245
13	Attributs spécifiques des deux principales classes de la CAH issue de l'AFC des camélidés de la fig. 62.	247
14	Tableau synoptique sur les techniques de réalisation entre la vallée du Lluta et le Bassin du Tignamar.	356
15	Tableau synoptique sur les choix thématiques et scénographiques entre la vallée du Lluta et le Bassin du Tignamar.	368

Introduction

La vie dans les Andes, avant les prémices des grandes civilisations Tiwanaku et Inca, nous apparaît par bribes, là où quelques bandes de chasseurs s'installent temporairement dans des abris. Les vestiges de leur vie matérielle sont composés d'artefacts en relation directe avec leur activité de chasseurs et leur univers symbolique qui s'exprime dans l'art rupestre se nourrit également de ce quotidien. Pourtant la région d'Arica-Parinacota, coincée entre l'Altiplano et l'océan Pacifique, fut le siège d'importantes innovations qui allaient transformer la vie des hommes. Les modes de vie se renouvellent notamment à travers de profondes modifications de la relation avec les plus grands mammifères des Andes, les camélidés. Ce rapprochement s'exprime finalement par la domestication de deux espèces de camélidés, la vigogne et le guanaco, qui métamorphosent les activités économiques, sociales et culturelles de l'homme andin.

Les moyens de subsistance qui reposaient initialement sur la chasse des camélidés sauvages vont évoluer vers le pastoralisme par le biais de la domestication. Nos regards se portent généralement sur les dynamiques socio-économiques de ces groupes, mais le présent travail tend à y ajouter la dimension symbolique apportée par l'art rupestre. Cette recherche sur les modifications des modes de vie et leurs implications socio-culturelles amorce une réflexion plus large et plus variée sur les populations andines. Cette transformation s'inscrit dans une temporalité rythmée par de nombreux aléas, de nombreuses tentatives dont nous observons en archéologie quelques étapes et finalement le résultat. Les phases intermédiaires restent les données les plus difficiles à observer en archéologie alors qu'elles sont les plus importantes pour comprendre le processus de transformations des sociétés.

L'art rupestre est particulièrement abondant sur le versant occidental des Andes, les camélidés représentent le thème principal de ces œuvres peintes. Ils sont figurés isolés ou en troupeau et s'inscrivent parfois dans des scènes alliant l'homme et l'animal. Ces différentes expressions artistiques témoignent non seulement des stratégies de subsistance de ces populations, mais aussi de la vie sociale et symbolique de ces groupes. Alliées aux études fauniques et lithiques, les recherches sur l'art rupestre permettent une approche nouvelle de la question de la transition de la chasse au pastoralisme en révélant les moyens mis en œuvre par les chasseurs, le bagage culturel des artistes, la maturation spirituelle des populations dont les relations avec les camélidés changent graduellement. L'art rupestre peut devenir une donnée de premier ordre pour aborder ces questions à

partir du moment où nous nous positionnons dans une démarche d'historien qui considère ces témoignages comme une source première. Le préhistorien de l'art doit réussir à tirer des informations grâce à l'analyse artistique des œuvres sans disposer de la richesse du contexte historique. Ainsi naissent de nombreux courants méthodologiques, interprétatifs qui tentent de remédier à notre ignorance des conceptions, des pensées de ces hommes. Sur ce point les travaux se différencient nettement entre l'art préhistorique du Paléolithique et celui de l'Holocène à cause du profond changement de thématique où l'entrée en scène de l'homme dans les compositions change l'art et notre regard sur ce dernier. Cette nouvelle place, souvent empreinte d'un grand réalisme, nous renvoie directement à nous-mêmes, à nos activités, à nos perceptions et à nos projections. Cette tendance, présente sur tous les continents, pousse les recherches les plus complètes et les plus ambitieuses à mettre en avant les caractéristiques générales, communes à l'art rupestre qui, dans sa reproduction de la vie quotidienne des populations, de leurs préoccupations et de leurs croyances, contiennent un témoignage universel (Anati, 1989 ; Anati, 2006 ; Cauvin, 1997 ; Lorblanchet, 2006). Mais le processus de généralisation des significations de l'art commence indubitablement par une analyse poussée de sites, dans des aires spécifiques, pour lesquels il convient de proposer des outils permettant de mieux approcher le discours de cet art (Santoro et Dauelsberg, 1985 ; Lenssen-Erz, 1992 ; Le Quellec, 1995 ; Barbaza, 2015 ; Klarich et Aldenderfer, 2001 ; Ross et Davidson, 2006 ; Azéma, 2009 ; Azéma, 2010 ; Gallardo, 2009).

Le cadre géographique de notre étude débute dans la région d'Arica-Parinacota, XV^{ème} région du Chili, située à l'extrême nord du pays. Deux importants fleuves traversent cette région, le Lluta et l'Azapa, qui irriguent les versants désertiques de la côte chilienne. En amont, les sites d'art rupestre se concentrent dans le piémont là où de fortes dépressions marquent la rencontre des hauts plateaux andins avec les basses vallées (fig. 1).

Appelée les Andes centrales sud, cette région est au centre de deux grands ensembles géographiques de la cordillère andine. Au nord, les Andes centrales s'inscrivent dans la formation géologique de la cordillère occidentale qui est orientée nord-est sud-est. En dessous de ce secteur se trouve le désert d'Atacama, célèbre pour son aridité qui, comme le Sahara, a accueilli des moments de redoux et possède de nombreux vestiges archéologiques dont la conservation est exceptionnelle.

A une échelle plus réduite et à partir d'éléments géographiques, historiques et artistiques, nous sommes enclins à dénommer parfois notre région d'étude les Andes circumpacifiques. Nous savons le rôle majeur de ce lac lors de l'avènement des grandes civilisations, mais avant ce développement nous percevons déjà une mobilité, une vitalité entre cette partie de l'Altiplano et les côtes dont le piémont est le passage obligatoire. D'un point de vue purement géographique, cette dénomination fait office de repère spatial significatif.

Les données chronologiques sont fondamentales pour appréhender la question de la transition socio-économique et culturelle dans un cadre spatio-temporel fiable. Pourtant, dans ce domaine, nous devons reconnaître que, malgré les nombreux efforts fournis ces

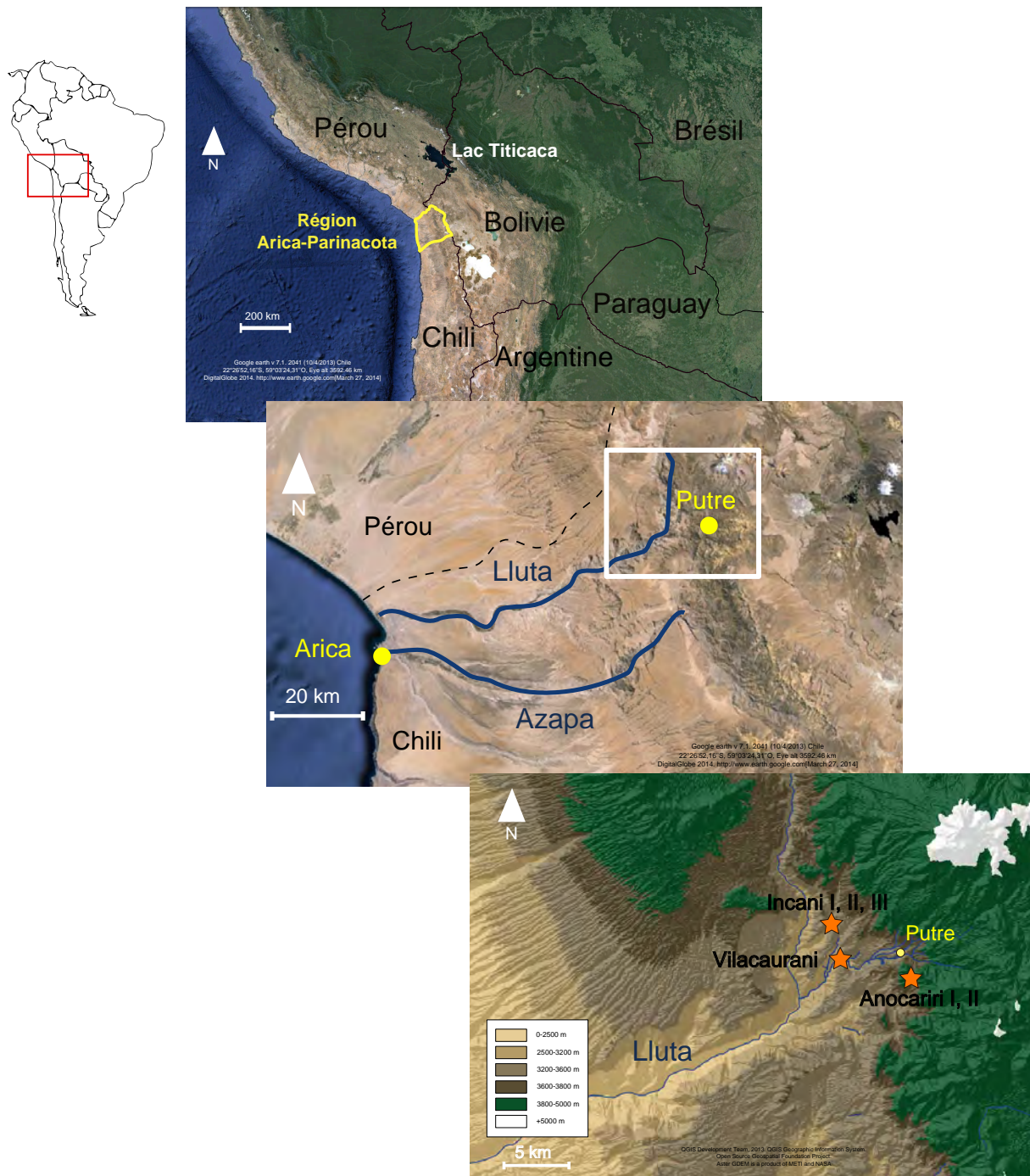


FIGURE 1 – Emplacement de la zone d'étude, la région d'Arica-Parinacota et les sites de Vilacaurani, d'Incani et d'Anocariri.

quarante dernières années, les données réparties sur le versant occidental des Andes nous offrent une vision morcelée de ce phénomène. L'éloignement des différentes séries de données, couplé à l'hétérogénéité des études, nous contraint à procéder à des généralisations. Le cadre chronologique défini pour les Andes souffre de cette imprécision des données ; nous pouvons seulement distinguer les périodes appelées Archaique ancien, moyen et récent à travers de grandes fourchettes temporelles sur l'ensemble des Andes.

L'Archaique ancien est évalué à 10000-8000 BP (dates non calibrés). Cette période

correspond aux premiers groupes de chasseurs-collecteurs de l'Holocène qui chassent désormais une faune « moderne ». L'Archaïque moyen situé entre 8000-6000 BP n'a pas la même représentation géographique à cause d'une vague d'aridité qui touche les zones limitrophes du désert d'Atacama. Presque absent de la région d'Arica-Parinacota, il représente au Pérou le moment des premières modifications comportementales, où les stratégies alimentaires changent, la chasse se spécialise vers l'abattage des camélidés (Wheeler Pires-Ferreira *et al.*, 1977 ; Lavallée et Julien, 1980 ; Lavallée *et al.*, 1995 ; Yacobaccio *et al.*, 1998). L'Archaïque récent qui correspond à 6000-4000 BP se caractérise par la multiplication des indices de domestication animale dans l'ensemble des Andes centrales (Wings, 1986 ; Wheeler Pires-Ferreira *et al.*, 1977 ; Lavallée, 1988 ; Lavallée, 1989 ; Lavallée et Julien, 1980). L'Archaïque final daté entre 4000-1500 BP voit se mettre en place la complexification sociale avec notamment un processus d'agrégation, où les sites sont moins nombreux, mais plus grands (Aldenderfer et Flores Blanco, 2011).

La période suivant l'Archaïque est appelée le Formatif. Cette période désigne une séquence nouvelle dans la définition des sociétés andines qui sont désormais productrices et ne cessent de se complexifier. De l'agriculture à l'élevage, les populations utilisent la céramique et se regroupent dans des villages. Des structures défensives se mettent en place soulignant l'émergence de rivalités. Tout comme l'Archaïque, le Formatif est subdivisé en diverses périodes jusqu'à la structuration des civilisations, telles que celle de Chavín ou de l'Inka. Plus accessible archéologiquement, cette période livre de nombreux sites dont l'architecture et la culture matérielle nous permettent de brosser un tableau plus complet (Dauelsberg, 1995 ; Muños *et al.*, 1987 ; Muños et Chacama, 1993 ; Briones *et al.*, 1999 ; Valenzuela *et al.*, 2004).

Les recherches actuelles tentent d'affiner ce dispositif chronologique, particulièrement pour l'Archaïque (Santoro, 1989 ; Sepúlveda *et al.*, 2013a). Chaque site affiche des variantes qui sont fondamentales pour appréhender les changements socio-économiques à une échelle plus fine. Depuis les premiers témoignages jusqu'à la généralisation des nouvelles pratiques, le rythme et la diffusion des techniques sont des données essentielles qui peuvent être abordées sous l'éclairage de la chronologie et de la spatialité.

La domestication des camélidés est au cœur d'une mutation socio-économique très importante, au cours de laquelle les pratiques changent, ainsi que le modèle économique et sans doute l'organisation de la société, sans oublier les aspects symboliques et culturels. Dans les Andes, la famille des *Camelidae* est composée de deux genres, le genre *lama* et le genre *vicugna*. Le genre *lama* dont l'espèce sauvage est le guanaco représente des animaux de grande dimension, robuste. Le guanaco vit dans le piémont andin entre 2800 et 4000 m, il migre facilement selon les saisons et s'adapte à plusieurs écosystèmes. Les analyses génétiques (Kadwell *et al.*, 2001) ont démontré que la domestication de cet animal a donné naissance au lama qui est légèrement plus grand et plus costaud que son homologue sauvage. Le genre *vicugna* regroupe la vigogne et l'alpaga. La vigogne est l'espèce sauvage qui se caractérise par sa petite dimension, son aspect gracile et sa présence dans l'altiplano

autour de 4200 m. L'alpaga issu de la domestication de la vigogne possède une laine dense ; il est principalement élevé pour sa toison. Les espèces domestiques de ces deux genres s'adaptent à divers écosystèmes même si le milieu montagnard reste leurs lieux de prédilection. La domestication leur a donné une robe aux couleurs variées passant du noir au blanc avec toutes les nuances de marrons, contrairement aux espèces sauvages qui possèdent une seule couleur de robe.

Quelques études du matériel faunique parviennent à distinguer dans les gisements archéologiques les restes de vigogne et de guanaco. Dans la mission de D. Lavallée à Telarmachay, J. Wheeler repère la domestication de la vigogne qui donne naissance à l'alpaga autour de 6000 et 5500 BP. Alors que le lama issu de la domestication du guanaco apparaît sur ce site autour de 5500 et 3800 BP. D'autres régions sont citées comme foyers de domestication comme le nord-ouest argentin (Mengoni Goñalons *et al.*, 2001 ; Yacobaccio et Vilá, 2013) où le lama est domestiqué entre 6200 et 3500 BP. Dans la région du Loa dans le Désert d'Atacama, L. Nuñez (Nuñez, 1981 ; Nuñez et Santoro, 1988 ; Nuñez *et al.*, 2006b) observe la domestication de la vigogne entre 5000 et 4000 BP.

Ces données soulèvent la question de l'existence de plusieurs centres pour la domestication de la vigogne ou du guanaco. Occupant des écosystèmes différents, ces deux espèces peuvent avoir été domestiquées dans des régions différentes pour des objectifs différents, avec des techniques différentes. Le lama devient un animal de bât par excellence ; il est utilisé pour le transport en caravane. L'alpaga, lui, a été sélectionné pour obtenir une laine abondante et très fine. A cause de la difficulté de différencier le lama et l'alpaga dans les restes fauniques ou sur les parois peintes, nombreuses sont les études qui analysent la domestication sans faire de distinction entre les espèces. Cette difficulté constitue un premier problème méthodologique, car il est évident que ces animaux se différencient fortement par leur biotope et leur éthologie. Penser la domestication de ces deux genres de manière séparée ouvre de nouvelles perspectives sur la complexité de ce processus dans les Andes.

A travers les restes fauniques et l'outillage lithique, la question de la domestication est traitée sous l'angle technique et économique. L'approche pluridisciplinaire est primordiale pour traiter de la question de la domestication même si un réajustement constant dû à la polymorphie des matériaux est nécessaire. L'archéozoologie nous donne des éléments importants sur les stratégies alimentaires notamment lorsque les chasseurs s'orientent massivement vers la chasse aux camélidés délaissant les autres animaux andins devenant ainsi des chasseurs spécialisés. Les changements morphologiques qui affectent les animaux domestiqués sont des signes indéniables du processus de domestication, détectables notamment par la forme du crâne et la dentition des animaux. Le confinement de l'animal engendre des maladies et modifie le spectre faunique, ce qui certifie que nous sommes au cœur de la domestication et que l'homme est devenu éleveur, car il contrôle la reproduction des animaux. L'industrie lithique, également, nous montre la transformation des pointes qui signalent de nouvelles stratégies de chasse. Cette modification du matériel

nous ouvre la voie d'une reconsidération du gibier et des techniques liées aux stratégies cynégétiques. Cette caractéristique touche l'ensemble du piémont andin. L'approvisionnement en matières premières montre une grande mobilité des populations qui se confirme avec la présence de nombreux artefacts exogènes sur les sites du piémont. L'art rupestre expose les méthodes mises en œuvre pour la domestication. De la représentation des changements des stratégies cynégétiques à la mise en scène des techniques d'apprivoisement et de domestication, les peintures rupestres forment un recueil à intégrer à cette problématique.

Les camélidés dominent l'art rupestre andin. Dans diverses régions, à diverses périodes, cet animal occupe pleinement l'univers symbolique des populations et nous informe sur le regard que l'homme porte sur son environnement et sur son comportement vis-à-vis de celui-ci. De la Patagonie aux hautes plaines péruviennes, la vigogne et le guanaco se partagent ce vaste espace, mais les artistes ne nous ont laissé que peu d'indices sur la différenciation de ces deux espèces. La localisation des sites d'art rupestre reste une donnée essentielle pour supputer l'espèce représentée, car la dispersion altitudinale de ces animaux se différencie nettement. La grande mobilité des hommes peut remettre en cause cette hypothèse car l'artiste est libre de représenter des vigognes sur le territoire des guanacos. Toutefois les profondes connaissances éthologiques des populations andines permettent de supposer que l'art rupestre des différents lieux est en adéquation avec les activités pratiquées dans ces lieux et directement liées aux divers genres de camélidés.

Dans l'art, l'animal est avant tout un symbole, le choix de sa représentation est dépendant des croyances et des mythes portés par les populations. Les camélidés ne sont pas les seuls à jouer un rôle dans la sphère symbolique des populations ; nous pouvons citer les pumas, les condors, . . . également représentés sur les parois. Mais les camélidés traversent les âges contrairement à d'autres espèces. Leur place dans la mythologie andine est puissante et apparaît dès les premiers temps de l'art rupestre.

La particularité de cet animal est qu'il est rapidement associé à l'homme à travers de nombreuses scènes qui relient l'univers symbolique et socio-économique des populations des hautes terres. De la pratique de la chasse au pastoralisme, les camélidés occupent une fonction maîtresse dans la définition identitaire des hommes qui transforment leur relation au vivant à travers l'évolution de leur relation symbolique, sociale et économique avec cet animal. Au centre de la question de la transition socio-économique dans les hautes terres andines, la figuration des camélidés et les nombreuses scènes d'interaction entre l'homme et l'animal portent une série de messages qui peuvent être lus à travers divers registres. Notre postulat est d'intégrer les données issues de l'art rupestre dans une analyse minutieuse et pragmatique. Les scènes devenant des objets d'étude de la vie quotidienne des populations où leur lecture littérale nous permet d'approcher leurs pratiques, leurs techniques et leurs univers socio-économiques. Ce postulat est contrebalancé par une analyse méthodique où l'interprétation des scènes est confrontée aux résultats issus de l'analyse des superpositions, des couleurs et des figures afin de replacer ces travaux dans

une approche scientifique. Conscients de la forte portée symbolique de ces manifestations, nous tenterons d'approcher cette dimension grâce à quelques indices laissés par les artistes. Cette pluralité de lecture de l'art rupestre nous offre l'opportunité de traiter du passage de société de chasseurs-collecteurs vers celle de pasteurs, où la domestication des camélidés reste la question sous-jacente, à travers plusieurs filtres d'analyse. Nous nous poserons la question de savoir comment l'art rupestre et notamment la mise en scène des interactions homme/animal forment un miroir de la construction économique, sociale et identitaire des populations andines ?

Pour aborder cette question, trois sites d'art rupestre ont été choisis dans la région d'Arica-Parinacota, Vilacaurani, Incani et Anocariri (fig. 1). Situés dans les contreforts de la précordillère entre 3400 et 3800 mètres, à quelques kilomètres de distance autour de la ville de Putre, le long du fleuve Lluta, ils s'inscrivent dans l'écosystème des guanacos. Ces sites attirent l'attention grâce à la richesse des figures et des scènes et à leur localisation dans des espaces anciennement ou encore habités.

Nous avons sélectionné ces sites pour l'abondance des représentations qui avoisine sur certains panneaux les 300 figures. Mais nous nous sommes particulièrement concentrés sur l'existence des scènes, ce qui nous a amené à insérer le site d'Anocariri qui présente une scène connue depuis les années 80 et interprétée comme une représentation d'enclos (Santoro et Chacama, 1982). A Vilacaurani et Incani, de nombreuses scènes de chasse ou de Chaccu (technique de capture des camélidés par encerclement) sont décrites par H. Niemeyer dans les années 70 dans son ouvrage consacré à l'art rupestre de cette région (Niemeyer, 1972). La découverte de nombreuses scènes dont certaines caractéristiques socio-économiques ont été mises en évidence par les chercheurs précédemment cités, nous a incités à reprendre l'étude de ces sites pour aborder la question de la transition et du processus de domestication des camélidés.

Nous avons également retenu les sites de Vilacaurani et d'Incani pour les très nombreuses superpositions qui, alliées à l'étude des figures et des scènes, permettent d'offrir une vision diachronique de cet art. L'analyse de l'empilement des figures peut nous permettre de repérer les variations stylistiques, thématiques et techniques qui accompagnent les mutations du cadre culturel, social et économique des artistes. Le terme de palimpseste convient bien pour ces deux sites que l'accumulation de manifestations artistiques transforme en haut lieu de l'art rupestre andin par le nombre, la variété et la densité des représentations.

Ces trois sites ont été précédemment étudiés, notamment Vilacaurani et Incani, par H. Niemeyer qui présente une vue d'ensemble de l'art rupestre de la région dans son ouvrage *L'art rupestre de la sierra d'Arica* (Niemeyer, 1972). Ses travaux précurseurs dévoilent la richesse archéologique de cette partie des Andes et offrent une première interprétation sur la chronologie et le rôle de ces expressions artistiques. Ces premières analyses qui situaient cet art à l'époque inca, ont été remises en question par C. Santoro dans les années 80 (Santoro et Chacama, 1982) afin de préciser l'occupation et l'utilisa-

tion des abris ornés. A partir de la découverte de nouveaux sites d'art rupestre, ce dernier recontextualise ces manifestations en lien avec les études menées dans les pays voisins, qui ne cessent d'établir l'ancienneté de ces sites (Santoro, 1989). Son étude démontre que ces sites ont été utilisés par des populations de chasseurs-collecteurs et s'attache davantage au contexte qu'à l'art rupestre. Elle a le mérite de replacer l'ensemble de ces sites dans une chronologie en adéquation avec les recherches archéologiques du monde andin. Cependant, les nombreuses figures et scènes des sites de Vilacaurani et d'Incani ne seront pas réétudiées et la profondeur chronologique de l'occupation du piémont andin ne sera pas mise en correspondance avec les grands sites d'art rupestre de la région.

En 2008, sous l'initiative de M. Sepúlveda de nouvelles recherches sont menées dans le piémont avec l'objectif de réévaluer les données archéologiques et chronostylistiques des nombreux sites d'art de la région (Sepúlveda, 2008). La question de la sauvegarde et de la conservation de ces sites est au cœur de la démarche. Plusieurs dizaines d'années après les travaux d'H. Niemeyer et de C. Santoro, cette campagne vise à utiliser les nouvelles technologies pour inscrire l'étude de l'art rupestre du piémont d'Arica-Parinacota dans une nouvelle dynamique. Le référencement géospatial, les analyses physico-chimiques (Sepúlveda *et al.*, 2010 ; Sepúlveda, 2011a ; Sepúlveda *et al.*, 2013a) des pigments, ainsi que de nouvelles campagnes de datations (Sepúlveda *et al.*, 2013a), constituent de nouvelles méthodologies qui permettent de repenser l'étude et l'interprétation de ces manifestations. Notre travail de thèse, directement impliqué dans cet objectif de relecture des sites d'art rupestre, est mené en lien avec les projets de recherches menées par M. Sepúlveda au Chili (Fondecyt 1130808).

Quarante ans après les relevés présentés dans l'ouvrage de Niemeyer, l'étude des parois de Vilacaurani et d'Incani bénéficie des nouvelles méthodologies mises en place ces dernières années dans la recherche en art rupestre. La pratique du relevé devient un outil méthodologique qui permet non seulement de retranscrire les œuvres à l'aide de nouvelles techniques qui augmentent la visibilité des peintures, telles que le logiciel *DStretch*®, mais surtout de procéder à une lecture analytique des parois en proposant de déchiffrer les niveaux de superpositions, la composition des scènes et l'organisation des panneaux. Cette technique de retranscription des données est fastidieuse et souvent critiquée pour son manque d'objectivité (Le Quellec, 1993), mais elle offre un tel appui à la recherche (notamment avec le processus de reconstruction des panneaux en fonction des superpositions) que nous assumons la part de subjectivité de cette pratique. Cette manière d'aborder les panneaux nous permet de proposer un système de correspondance des couleurs entre les sites. L'étude de la stratigraphie pariétale constitue une première étape pour comprendre les différentes interventions anthropiques sur les parois et par conséquent les différents passages des groupes sur les lieux.

Dans ce mémoire, l'accent est porté sur les scènes et spécifiquement sur celles qui montrent les multiples interactions homme/animal. Ces données nous font découvrir les aspects matériels et techniques des diverses stratégies mises en place pour répondre aux

besoins alimentaires et économiques des groupes. Elles permettent de mettre en lumière l'évolution des pratiques cynégétiques ou même la variété des systèmes de piégeage. Mais elles nous révèlent aussi la pensée symbolique ; les choix des figures des scènes, des styles sont autant de signes du questionnement identitaire des hommes qui se mesurent sans cesse à l'animal dans l'art rupestre. L'analyse de ces scènes couplée aux superpositions offre une chronologie relative des transformations techniques, économiques, sociales et symboliques.

Les résultats de cette recherche tendent à s'inscrire dans un cadre géographique plus large à l'échelle des découvertes récentes concernant la domestication dans les Andes. Sans prétendre à une redéfinition de la compréhension de ce phénomène, l'analyse réalisée à une résolution géographique très fine a pour objectif de s'intégrer aux travaux menés sur des sites parfois distants de plusieurs centaines de kilomètres. Cette difficulté nous a poussés à proposer des modèles pour comprendre les possibles moyens de diffusion de la domestication et de reprendre le thème des divers foyers de domestication des camélidés. L'art rupestre présent dans l'ensemble des contextes annonçant ou opérant un processus de domestication, nous offre l'opportunité de nous appuyer sur les données stylistiques et scéniques pour aborder la question de l'apparition et de la distribution de ces techniques à travers le registre culturel.

Première partie

Approche de l'espace et du temps dans le piémont

« des retours constants à la réalité concrète, aux chiffres, aux cartes, aux chronologies précises, bref aux vérifications. Plus qu'à la grammaire des civilisations, par suite, c'est à l'étude de cas concrets qu'il convient de s'attacher pour comprendre ce qu'est une civilisation. » (Braudel, 1993, p. 83).

Se défiant des explications générales, la préhistoire se concentre généralement sur des études de cas. Dans cette première partie, nous présentons le contexte de l'étude et les sites que nous avons intégrés à notre recherche. Du cadre physique à la géographie humaine, ces données contiennent les premiers indices de la complexité de l'occupation de la région. En y ajoutant les études archéologiques qui précisent les contextes chronologiques et les activités socio-économiques, se dégagent les principales problématiques. En combinant les recherches menées à l'échelle des Andes Centrales et les investigations ciblées de la vallée du Lluta, les archéologues s'interrogent sur les caractéristiques des transitions économiques, sociales et culturelles qui transforment progressivement le paysage du piémont andin. L'art rupestre occupe une place particulière dans ce débat, car le réalisme de ses représentations permet d'envisager un accès direct à l'univers des populations andines. L'étude des manifestations artistiques a fait l'objet de longs débats qui visaient à mettre en exergue les différences entre les différentes populations qui ont inscrit leurs témoignages sur les parois au fil du temps. En opposition avec cette démarche, nous proposons de concentrer notre attention sur trois sites voisins de la vallée du Lluta qui constituent un excellent matériau pour appréhender la question de la transition. Grâce à des relevés réalisés avec des techniques actuelles permettant une lecture stratigraphique des œuvres et la description des figures et des compositions, nous développerons une méthodologie axée sur la compréhension de la dynamique des transformations socio-économiques et culturelles.

Chapitre 1

Géographie physique et géographie humaine dans le piémont de la région d'Arica-Parinacota

La présentation du piémont de la région d'Arica-Parinacota peut se faire sur deux registres qui se complètent : une lecture géologique qui tente d'expliquer la disparité des reliefs d'est en ouest et une lecture écologique qui rend compte de la diversité des biotopes sur cette même frange. Au nord de la région, le fleuve Lluta relie ces divers étages et la convergence de plusieurs affluents au centre du piémont dessine un paysage ouvert. La richesse écologique caractérise cette zone et l'adéquation entre le milieu et les choix de peuplement est particulièrement prégnante dans l'archéologie andine. La complexité géologique des Andes et le recul des glaciers au début de l'holocène forment le cadre scientifique des premières analyses archéologiques. Ces recherches s'appuient également sur les données écologiques pour asseoir le contexte environnemental des installations humaines. L'identification de plusieurs dizaines de sites archéologiques dans cette zone retient l'attention car une forte corrélation semble relier le milieu physique du piémont à l'implantation des sites souvent consacrés à l'art. La dynamique des déplacements dans le piémont traduit une forte mobilité qui peut être interprétée comme une adaptation climatique des hommes qui se déplacent selon les saisons ou comme une véritable stratégie socio-économique. Selon les outils utilisés, la lecture des données archéologiques se prête facilement aux modèles du déterminisme géographique, pourtant certaines données montrent d'autres interprétations possibles. Le bagage économique, social et symbolique de ces populations joue un rôle déterminant dans leurs représentations territoriales et leurs occupations de l'espace. Cette perspective écologique éclaire certains aspects des stratégies de peuplement, mais ne peut prétendre expliquer l'ensemble des processus d'organisation territoriale des populations préhistoriques. Jusqu'où pouvons-nous évoquer les lois de la nature pour comprendre les comportements humains ?

1.1 Géographie physique et contexte écologique du piémont

Le dispositif géologique d'ouest en est des Andes est composé de la côte, des basses vallées (2000 à 3000 m), du piémont andin appelé aussi précordillère, (3000 à 4000 m) et de l'Altiplano (plus de 4000 m). Ce découpage altitudinal est affiné par l'étude des formations végétales qui offre une plus grande précision sur la délimitation des espaces (Villagrán *et al.*, 1982). Le littoral pacifique recèle une variété écologique exceptionnelle due à des courants marins favorables et offre, aux embouchures des fleuves, de vastes étendues fertiles recouvertes de végétations. Les basses vallées constituent un espace écologique restreint appelé formation désertique. Hormis les rives des fleuves et des *quebradas* (vallées fortement encaissées dont la formation est généralement tectonique), la végétation est pauvre, voire inexistante dans cette formation. Seules quelques espèces de cactus permettent de délimiter cette zone écologique à 2800 m maximum. L'Altiplano, de son côté, possède un milieu écologique exceptionnel malgré les fortes altitudes (plus de 4000 m.). Son biotope surnommé « *Alta Puna* » (Santoro, 1989 ; Nuñez et Santoro, 2011) est composé de grandes étendues verdoyantes dominées par des graminées (Villagrán *et al.*, 1982) qui abritent de nombreuses espèces animales, telles que la vigogne et le flamant rose. Situé sur une mince frange, l'étage du piémont fait la jonction entre les basses vallées et l'Altiplano. Caractérisé par de fortes variations altitudinales sur un espace restreint, celui-ci se compose de deux milieux écologiques : la *puna* et la *pré-puna*. Cette situation est attribuable au fort encaissement de cette zone qui induit des disparités végétales (García et Sepúlveda, 2011). À la conjonction de deux grands ensembles écologiques antagonistes (le désert et l'Altiplano), la région témoigne d'une richesse qui dépasse rapidement le cadre géographique.

1.1.1 Formation géomorphologique du piémont

Nous nous intéressons particulièrement au piémont andin de la région d'Arica que nous situons largement autour de 3000 et 4000 m d'altitude (Nuñez et Santoro, 1988). Séparée de l'Altiplano par un contrefort formé de quelques sommets de plus de 5000 mètres, comme le volcan Taapaca, cette région reçoit les alluvions des hautes terres qui s'évacuent grâce au passage dans le Nord de quelques cours d'eau tels que le Lluta ou l'Azapa. Un léger replat façonne la zone malgré les fortes variations altitudinales qui s'affrontent entre l'Altiplano et les basses vallées occidentales (fig. 2).

Dans cette zone de transition, des étendues relativement planes s'étirent entre les fleuves et les *quebradas*. L'érosion très active de la région forme de profondes entailles dans la roche sédimentaire, offrant une alternance de paysages encaissés et ouverts. De la formation structurale aux mécanismes d'érosion des sols, les caractéristiques géologiques

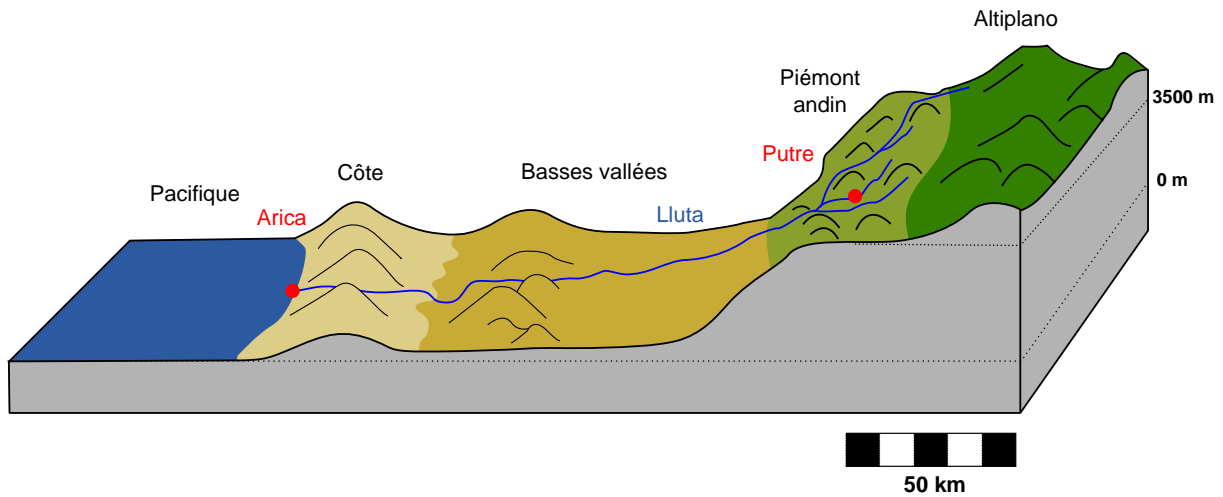


FIGURE 2 – Coupe altitudinale au niveau de la région d'Arica-Parinacota

de la zone nous donnent les premières informations sur la géomorphologie des terrains abordés dans cette recherche.

1.1.1.a Le passé volcanique

Dans la cordillère des Andes, le passé géologique est une première approche pour comprendre la formation du piémont. Le volcanisme, à l'origine des sommets qui dominent les hauts plateaux (fig. 3), conditionne la morphologie de la région qui repose sur l'altération des roches éruptives.



FIGURE 3 – Volcans de l'Altiplano situés dans la région d'Arica-Parinacota.

La cordillère des Andes est parsemée de nombreux volcans qui ont participé à la nature des sols de l'ensemble des étages géologiques. Les travaux des géomorphologues ont permis de consigner les phases volcaniques de la zone pour comprendre la pédogenèse particulière de la région. Une phase a profondément marqué la région que l'on connaît sous le nom de formation Oxaya.

« *Le soulèvement de la chaîne des Andes à partir de la fin de l'Oligocène est à l'origine de puissants épandages détritiques dans lesquels s'interstratifient les produits d'un volcanisme très actif. On désigne ces épais accumulations de Piémont sous le nom de formation Oxaya.* » (Naranjo et Paskoff, 1984, p. 201).

Cette formation provient d'épisodes éruptifs de type nuée ardente qui recouvre principalement le sol d'ignimbrite, roche friable qui est très vulnérable à l'érosion. La composition structurale de l'ignimbrite ressemble à la pierre ponce. Sous l'action des facteurs d'érosion, elle se transforme rapidement en dépôt de sédiment.

1.1.1.b Système érosif

La nature des sols permet de comprendre le processus de creusement des cours d'eau qui s'adaptent invariablement à la pente et au terrain. Le fleuve Lluta prend sa source à 3900 m sur les contreforts du volcan Tacora (Niemeyer et Cereceda, 1984), puis s'écoule sur les bords occidentaux de l'Altiplano vers le sud-sud-est avec un dénivelé plutôt faible. A l'orée du piémont, le fleuve change d'orientation et se précipite vers le sud-sud-ouest. Les versants du fleuve sont alors fortement encaissés et laissent apparaître les importantes couches sédimentaires de l'épisode Oxaya. Au cœur du piémont le fleuve Lluta opère un virage abrupt qui oriente son flot directement vers l'ouest. Ce coude est le lieu d'une forte érosion à cause d'une pente beaucoup plus forte et est surtout le point de confluence le plus important du fleuve (fig. 4). La formation Oxaya est propice aux mécanismes d'érosion qui sculptent en profondeur un paysage délabré (fig. 5).

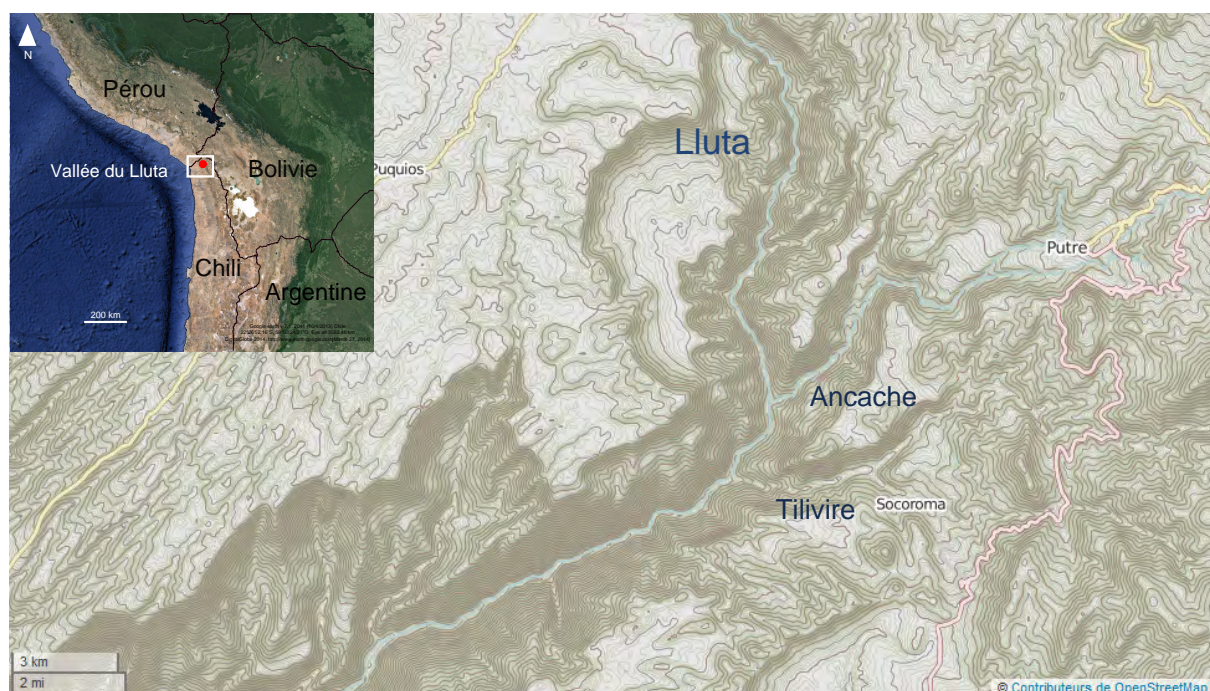


FIGURE 4 – Coude du fleuve Lluta et point de confluence.

Au-delà du ravinement, les mécanismes d'érosion sont multiples. On peut citer une thermoclastie efficace à de telles altitudes, une action du vent ou encore des séismes



FIGURE 5 – Affluent du fleuve sous forme de torrent.

parfois très violents dans cette région. La structure géomorphologique de la vallée de Lluta a été clairement identifiée comme liée à un événement tectonique. Le collapse du fleuve, dont la partie la plus visible est située directement en amont du point de confluence, représente une vallée aux versants affaissés qui élargit considérablement son profil.

« *un evento tectónico desestabilizó los flancos, de tal forma que éstos colapsaron y sepultaron marginalmente el propio fondo del valle.* » (Seyfried *et al.*, 1998, p. 33). Les auteurs rappellent que ces mouvements tectoniques ont participé au modelé des vallées de manière beaucoup plus forte que le simple ravinement du piémont. L'eau est un élément majeur pour décrire les processus d'érosion, mais les activités volcaniques et tectoniques de la région sont des mécanismes brutaux qui transforment radicalement le modelé fluvial.

L'histoire géologique du piémont est en relation directe avec les épisodes éruptifs caractérisés par des dépôts détritiques qui donnent naissance à la formation Oxaya. Cette première approche met en lumière la complexité du passé géologique de cette région. Le piémont, du point de vue géomorphologique, est représentatif de l'ancrage topographique des grands fleuves qui sillonnent d'est en ouest la région (Lluta, Azapa, Camarones). Les facteurs d'érosion qui ont participé à la structure de la vallée de Lluta sont complexes, le creusement du Lluta montre des zones intéressantes, notamment au niveau du bassin-versant qui recueille une mosaïque de cours d'eau et offre un paysage beaucoup plus ouvert.

Le passé volcanique et l'action des fleuves s'affrontent pour dessiner la morphologie du piémont. La transition entre le pléistocène et l'holocène marque de profonds changements sur la géologie de la région avec un modelage récent des versants du fleuve Lluta mais, hormis des épisodes brusques, la géomorphologie du piémont est le fruit d'un long processus géologique.

1.1.2 L'écologie du piémont

Le piémont andin est le nom géologique qui regroupe deux entités écologiques qui sont la *prepuna* et la *puna*. La *prepuna* se situe entre 2500 et 3200 m tandis que la *puna* se situe entre 3200 et 3800 m. (Villagrán *et al.*, 2003, p. 76). L'étagement écologique des Andes est une construction qui repose sur de nombreux critères : biologique, climatique... Mais il reste un modèle classificatoire qui rend compte d'une partie de la réalité. Chaque zone écologique est souvent analysée séparément, alors que la richesse des écosystèmes andins réside dans l'articulation de ces étagements.

1.1.2.a Effet de lisière du piémont andin

L'écotone, plus communément appelé effet de lisière, est une réalité écologique qui nous intéresse particulièrement, car il permet une nouvelle approche de la lecture des biotopes. Il peut être défini comme :

« Terme [...] utilisé depuis les années 1980 chez les biogéographes français pour désigner les zones de transition entre deux écosystèmes, les marges des grands biomes. Il s'agit de bandes larges de plusieurs centaines de mètres ou de centaines de kilomètres à l'intérieur desquelles des variations irrégulières ou progressives des paramètres thermiques, hydriques ou pédologiques se traduisent par des mosaïques de biotopes ou d'associations végétales, une interpénétration et compétition (« tension ») des flores et faunes caractéristiques des biomes contigus ou par l'individualisation de milieux et de formations végétales originaires, différents de ceux de chacun des écosystèmes voisins » (Hugonie, 2014).

Le piémont ou la précordillère, situé entre les basses vallées désertiques et l'Altiplano, représente une étroite frange de moins de 40 km, qui marque une rupture topographique nette. Ce décrochage altitudinal est accompagné de nombreux bouleversements écologiques qui s'adaptent à un modelé accidenté.

« Precordillera [...] Se caracteriza por ser principalmente montañoso, con una gran variedad de hábitats, los cuales combinan elementos propios de las pampas del desierto y tólares del altiplano. » (Hernandez *et al.*, 2014, p. 132).

Cette description rend compte de la situation topographique singulière du piémont qui engendre des biotopes hétéroclites. La zone apparaît comme un lieu de transition entre les milieux clairement définis de l'Altiplano et des basses vallées désertiques. La végétation est un marqueur important pour saisir ce phénomène. Dans le cas du piémont andin dans les hauteurs d'Arica, les travaux de palynologie ont déterminé le contexte végétal actuel afin de mieux comprendre les principales différences avec les restes végétaux retrouvés lors des fouilles.

« La vegetación del piso puneño o tolar se caracteriza por presentar la más alta diversidad florística, destacando las formaciones de arbustos o tolas. » (García et Sepúlveda, 2011, p. 103). L'étage de la *puna* se distingue des autres écosystèmes grâce à sa diversité

végétale qui conjugue les espèces des étages voisins. Il s'agit d'une zone de transition qui forme un véritable chevauchement des écosystèmes.

Cette symbiose s'opère uniquement sur le plan végétal, car la faune des étages adjacents ne s'aventure pas dans cet espace de jonction. Le piémont andin accueille des espèces autochtones (guanaco, taruca, puma) (fig. 6) qui, à partir du piémont, se hasardent parfois dans les biotopes contigus. Le cas des guanacos est significatif car, contrairement aux vigognes, il est enclin à parcourir de longues distances, notamment pendant les épisodes neigeux pour acquérir de la nourriture (Puig et Videla, 2000, p. 61). Il possède une capacité d'adaptation qui lui permet de visiter de nombreux écosystèmes. « *El guanaco es considerado uno de más resistente a condiciones de aridez. La clave para su supervivencia parece residir en una notable flexibilidad ecológica y comportamental* » (Puig et Videla, 2000, p. 60). Les auteurs précisent son aptitude à tirer parti de toutes les diversités écologiques qu'il sait exploiter en fonction de ses migrations. Le piémont andin est le territoire de prédilection de cet animal et du Taruca. Ce cervidé des Andes est présent entre 2600 et 4140 m dans la région d'Arica-Parinacota, les groupes familiaux se retrouvent autour de 3000 et 3900 m, ce qui correspond à la meilleure couverture végétale et disponibilité en eau de la région (Herrerros De Lartundo et Sielfeld Kowald, 2011, p. 39). Enfin, le prédateur qui domine cette zone est le puma. Sa présence dans cet étage écologique s'explique par son affection pour les zones escarpées, notamment les *quebradas*, qui lui permettent de chasser plus discrètement (Barcet, 2008, p. 35). Ses besoins alimentaires nécessitent une biomasse importante ; il chasse toutes sortes de proies et migre parfois dans les étages inférieurs afin de suivre ses proies (Barcet, 2008, p. 45). Les principaux animaux présents dans le piémont sont des espèces qui profitent de la situation géologique et écologique de cette zone. Cette faune prospère sur une espace relativement étroit et témoignent de l'exceptionnelle richesse de cette zone de transition.



FIGURE 6 – Empreintes laissées par le passage d'un camélidé et d'un puma repérées lors des campagnes de relevé.

Déterminer le piémont d'écotone ou de lisière écologique demande de mettre en avant des spécificités qui touchent la faune et la flore. Une première analyse sur les espèces

végétales de ce milieu nous montre qu'il existe une situation particulière, car nous retrouvons plusieurs variétés végétales qui appartiennent aux étages écologiques voisins. Cette réunion de plusieurs espèces forme un biotope original, mais les étages de la *puna* et de la *prepuna* ne sont pas uniquement une zone de transition végétale, car une faune endémique s'est attachée à cette région. Le taruca, le guanaco, le puma sont les principaux habitants de ces lieux, mais le guanaco s'autorise de fréquentes échappées dans les étages voisins.

Le piémont est également le point de formation des grands fleuves qui permet l'interpénétration des espèces. Le fleuve Lluta présente des zones atypiques qui accentuent la richesse écologique du piémont.

1.1.2.b Le fleuve et les niches écologiques

Le fleuve Lluta est toujours alimenté en eau, le débit change selon les saisons, mais il permet l'implantation de la vie biologique sur ses rives. L'eau du fleuve à son embouchure est actuellement peu recommandée pour la consommation, mais elle reste une nécessité pour de nombreuses personnes. Cette eau sert majoritairement pour les cultures et des efforts sont menés pour réduire sa nocivité.

« *La calidad del recurso hídrico del río Lluta es bastante deficiente, mostrando altos contenidos de boro y arsénico, alta salinidad y problemas de acidez. Lo anterior, derivado de la naturaleza geológica de la zona alta, en donde el volcán Tacora provee de sales, mentales y acidez al río Azufre, principal tributario del Lluta.* » (Hernandez et al., 2014, p. 108).

Dans les zones en amont du piémont, l'eau se charge de nombreux polluants hautement toxiques tels que l'arsenic. Nous sommes en mesure de supposer une connaissance très ancienne des problèmes liés à cette eau. Les installations humaines, même saisonnières, se situent dans une zone où de nombreuses sources affleurent. L'épisode tectonique qui a entraîné le grand collapse a permis la résurgence des eaux souterraines du piémont andin (Seyfried et al., 1998, p. 32) qui viennent se jeter directement dans le fleuve Lluta. Ces sources sont nombreuses et sont actuellement utilisées par les agriculteurs de la pré-cordillère qui créent des systèmes d'irrigation complexes pour accéder à une eau saine. La végétation du fleuve se constitue principalement de roseaux (fig. 7) et de mousses, mais aussi de nouvelles espèces adaptées à ces niches écologiques.

Comme le précise M. Garcia : « *Los ambientes azonales de quebrada [...] la vegetación de las quebradas posee una composición botánica singular, destacando ciertas especies arbóreas que crecen exclusivamente en estos ambientes* » (García et Sepúlveda, 2011, p. 103). Ces particularités phytologiques font de ces lieux des espaces attractifs lors de la saison sèche, car il y a un accès à l'eau et un important couvert végétal. Le guanaco reconnu comme espèce à l'alimentation opportuniste se nourrit des feuilles des arbres dès lors qu'il manque de fourrage : « *when the availability of herbaceous strata decreases during winter, the guanaco feed mainly on the shrub or tree strata* » (González et al., 2006, p. 160). Il profite des niches écologiques afin de compléter son alimentation, mais aussi



FIGURE 7 – Présence de roseaux uniquement à l'emplacement d'une source au pied du site d'Incani.

pour assurer ses déplacements saisonniers vers les étages inférieurs. La particularité du fleuve est de permettre l'implantation d'une végétation originale tout en offrant un accès à divers écotones. Cette richesse garantit un usage intensif du fleuve comme corridor écologique.

Ce qui fait la richesse du piémont est indubitablement son biotope. La qualité des ressources disponibles et l'effet de lisière est fondamental pour comprendre l'attractivité de cette région pour la faune et notamment les camélidés. La délimitation de cette zone écologique, qui a pu fluctuer au cours des diverses périodes climatiques, est complexe, mais la présence encore actuelle de la faune suggère que les conditions physiques et biologiques forment une combinaison parfaite pour l'installation de la vie.

La zonation altitudinale de la région permet une classification des étages géologiques qui sont plus ou moins mis en relation avec les étages écologiques. Les particularités environnementales de la *puna seca* sont toujours soulignées dans les recherches archéologiques (Nuñez et Santoro, 1988 ; Nuñez et Santoro, 2011) afin de donner une certaine unité à une région qui présente une variété écologique exceptionnelle. Ces repères sont utiles pour inscrire l'occupation humaine dans un cadre non seulement chronologique mais aussi écologique. A l'échelle du piémont d'Arica, les sites archéologiques s'inscrivent indéniablement dans cette prédisposition.

1.2 Les sites du piémont, entre données climatiques et écologiques

Dès l'holocène, le piémont devient un lieu de peuplement important et les nombreuses fouilles montrent l'enchevêtrement de divers facteurs pour comprendre l'occupation de cette zone. Le relief permet d'offrir des dispositions climatiques originales qui sont toute-

fois dépendant des grands cycles environnementaux qui caractérisent la transition pléistocène et holocène. Le recul des glaciers et l'amélioration climatique sont les premiers arguments mis en avant pour comprendre l'installation humaine dans les hautes terres andines. Des liens sont rapidement mis en place entre les fluctuations climatiques et les données archéologiques. Mais cette démarche présente certaines limites où l'analyse, au cas par cas, ne rejoint pas les grandes tendances généralistes. L'approche écologique des sites archéologiques s'intensifie avec la découverte de zones de peuplements spécifiques. Les premières recherches au nord du piémont de la région d'Arica-Parinacota offrent systématiquement une approche écologique qui cherche à expliquer une si grande cohérence dans l'implantation des sites au niveau de la précordillère.

1.2.1 Etudes sur le paléoclimat

La compréhension de l'occupation du piémont a été aussi l'apanage des archéologues qui, à travers la récolte méthodique de différentes couches de sédiments, a permis très tôt de placer la question des variations climatiques au centre de la recherche sur les dynamiques de peuplement. Les études de paléoécologie deviennent très en vogue, comme le prouve la création de la publication de *Quaternary research* en 1970. La question des variations du climat couplée aux stratégies de déplacement est au centre de cette approche, car la période de glaciation très active sur les massifs andins a pu contraindre les migrations vers certaines régions. Ces questions soulevées depuis longtemps (Bowman, 1924 ; Troll, 1937 ; Vita-finzi, 1959) trouvent un nouvel écho avec l'arrivée des techniques modernes.

1.2.1.a Travaux au Pérou

Les phénomènes de glaciation sont étudiés dès les années 30 au Pérou grâce aux travaux de Steinmann qui donne une démarcation altitudinale des pulsations glacières pour mieux comprendre l'orogénèse des Andes (Steinmann, 1930). A l'échelle du peuplement, ses données paléo-climatiques proposent un balisage dans le temps et dans l'espace des zones accessibles. C'est notamment la présence de nombreux artefacts archéologiques dans des régions apparemment hostiles (froid ou sécheresse) qui ont fait émerger les principales thèses d'un paléo-climat. Les relations entre le climat et les occupations humaines sont rapidement intégrées dans les recherches archéologiques. Plusieurs méthodologies voient le jour et permettent de mettre en place des référentiels indispensables pour proposer des données locales de phénomènes climatiques globaux.

A. Cardich fouille le site de Lauricocha dans les années 50 et publie ses travaux en 1964. Il accorde une place importante à la géographie du site et notamment aux variations climatiques et au phénomène de glaciation qui ont touché cette zone. Cette approche permet de comprendre le paysage environnant et de connaître les épisodes de fluctuations climatiques. A. Cardich s'associe à un sédimentologue pour l'analyse des niveaux stratigraphiques. Les recherches, à partir des analyses de la calcite, montrent une grande hu-

midité dans les couches archéologiques. L'archéologue dresse un tableau des fluctuations des événements humides qui ont touché l'abri. La première présence humaine apparaît entre 10 000 et 7500 BP lors d'une phase de déglaciation, mais avec une persistance de température basse (Cardich, 1964, p. 32). Les restes fauniques mettent en évidence une prédominance de la consommation de *Taruca*. La seconde phase climatique, plus chaude, favorise l'apparition de restes de camélidés dans les couches archéologiques « *en los residuos óseos de alimentación de esta gran etapa prehistórica es más importante la cantidad de huesos de camélidos americanos y disminuyen los del género Hippocamelus* » (Cardich, 1964, p. 32). Les niveaux suivants montrent un réchauffement climatique avec un changement dans les restes fauniques qui sont dorénavant dominés par le taxon des camélidés. Cette phase semble se situer entre 7500 et 4000 BP. Ces recherches proposent une méthodologie pluridisciplinaire ; l'analyse d'indices du paléoclimat dans les couches archéologiques permet de croiser les informations. Quelques peintures et gravures sont également présentes sur le site. Ces choix méthodologiques vont marquer les recherches en art rupestre, car les critères stylistiques sont choisis pour élaborer une chronologie des réalisations.

Les travaux de T. Lynch ont eu un impact important sur les recherches andines, car ils synthétisent la plupart des recherches en paléoécologie et en technologie lithique pour mettre en lumière la progression du peuplement paléo-indien sur le continent, qui se termine par l'extinction de la mégafaune, vers 10 000 BP (Lynch, 1980, p. 99). Ce dernier envisage la transition pléistocène/holocène dans sa dimension environnementale et ouvre la voie à de nouvelles méthodes de recherche pour comprendre les mécanismes d'adaptation humaine à grande échelle. Les recherches de N. Craig s'inscrivent dans le prolongement de celles de Lynch, mais proposent de nouvelles méthodes de détection des paléoenvironnements. À l'aide de l'imagerie aérienne, N. Craig présente de nouvelles données de terrain qui servent à étudier la fin du paléo-indien et les grands changements à l'origine de l'holocène. L'auteur présente ses premiers résultats : « *Desde el punto de vista arqueológico, se puede concluir que el medio ambiente durante el pre cerámico era más rico en las zonas altas debido a que las precipitaciones eran más efectivas [...] Pequeños cambios climáticos se extienden marcadamente por pisos ecológicos de superficies semihorizontales pero no tanto a lo largo de un perfil vertical.* » (Craig, 1984, p. 97).

Une vision assez généraliste se dégage de ses conclusions, mais un premier pas est franchi et les phases climatiques sont alors au centre de la réflexion. Son homonyme, N. Craig concentre, quelques années plus tard, ses recherches dans la vallée du fleuve Llave notamment sur le lien entre variations climatiques et transitions socio-culturelles. Cette étude propose de placer les données environnementales au cœur de la question, en offrant un certain parti pris qu'il justifie ainsi : « *this paper has attempted to develop one such specific case study and relate those results to the climatic and palaeoenvironmental records with the aim of testing socio-natural theories.* » (Craig, 2011, p. 387). Une étude pluridisciplinaire (analyse du limon du lac Junin, analyse du niveau du lac Titicaca,

érosion des versants du fleuve Llave, analyse de pollen et analyse archéologique) restitue des phases climatiques et l'impact des périodes humides sur le paysage (fig. 8).

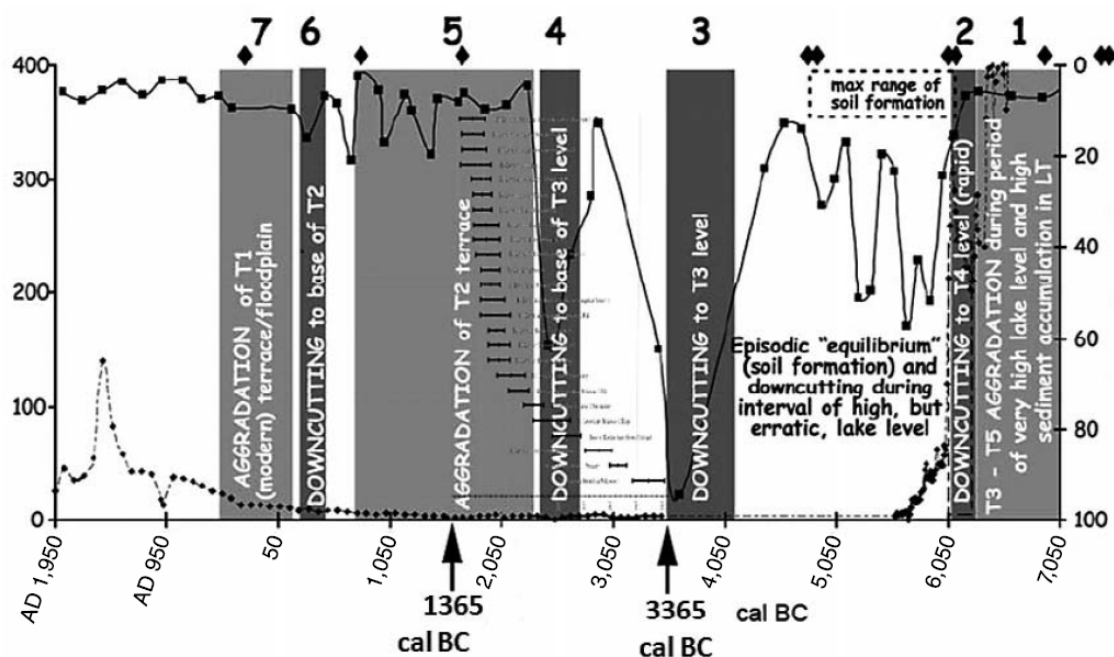


FIGURE 8 – Réadaptation du schéma de Rigsby et al (2003) avec les données du niveau du lac Titicaca, du Fleuve Llave et des datations de Jiskairumoko (Craig, 2011, p. 371). Légende originale : (Lake Titicaca Level, Rio Llave Terraces, and Jiskairumoko radiocarbon dates. Changes in lake level over time are shown by the solid black line at the top of the figure; these data derive from Baker, Seltzer et al. (2001). The episodes of aggradation and downcutting that produced the terrace sequence of the Llave River are shown as numbered grey blocks; these data are derived from Rigsby et al. (2003). The radiocarbon dates from Jiskairumoko are shown as a series of horizontal bars (see also Table 3). The beginning and ending dates for the occupation of Jiskairumoko are annotated with arrows. Data for the occupation of Jiskairumoko are derived from Craig (2005) and Aldenderfer et al. (2008). Figure adapted from Rigsby et al. (2003 : figure 12).

La corrélation entre la raréfaction des denrées et la mise en place d'innovations techniques qui, ensuite, se développent rapidement lors de périodes climatiques favorables, est mise en avant dans cette étude (Craig, 2011, p. 386). Mais les travaux combinant l'étude des phases climatiques avec les changements techniques et économiques peuvent influencer sur l'élaboration de théories déterministes.

1.2.1.b Paléoclimat au nord du Chili

Le climat dans les Andes est fortement conditionné par le relief; cette conjonction a permis d'affirmer une certaine constance du climat depuis plusieurs millénaires, mais les recherches de paléoenvironnement fournissent des données précises, qui forment le ciment de nouvelles théories. La précordillère d'Arica-Parinacota est sous l'influence d'un climat de type désertique qui se nuance cependant avec un régime de précipitations important

au cours d'« *el Invierno Altiplánico* ». La situation septentrionale du secteur de Putre entraîne un indice de précipitations assez élevé au cours des mois de janvier et février. Sous la latitude 18°S, le mois de janvier est le plus chaud avec environ 11°C, les températures moyennes autour des 3000 m atteignent difficilement les 8°C. Toutefois, la situation actuelle, plutôt propice à l'implantation humaine et aux activités agricoles, ne constitue pas le cadre climatique des périodes antérieures.

L'optimum climatique de l'Archaïque moyen avec une grande aridification de la zone est qualifié de hiatus dans les travaux de Santoro. Des changements environnementaux de grande ampleur se manifestent par une augmentation des températures et une réduction des pluies. Les recherches dans le nord du Chili caractérisent cette période de « silence archéologique » (Santoro et Chacama, 1982 ; Santoro, 1989 ; Nuñez et Santoro, 1988), car une désaffection des sites semble se généraliser dans la région du grand nord Chili. La modification du climat est souvent invoquée pour comprendre les profonds changements qui affectent les sociétés de chasseurs-collecteurs (Santoro et Chacama, 1982 ; Nuñez et Santoro, 1988 ; Aldenderfer, 1990).

De récentes études précisent le contexte paléoenvironnemental dans le désert d'Atacama. Les phases climatiques sont déterminées à travers le nombre de taxons disponibles par espèces végétales, ou à travers les dépôts lacustres (Latorre *et al.*, 2005). Des données sur la pluviométrie sont déterminées à partir de ces analyses. Au cœur du désert le plus aride du monde, ce paramètre semble jouer un rôle important dans les mouvements de populations. Les grandes phases sont ici résumées :

« *Wet conditions were prominent during the late Glacial period (14,000 to 10,000 years ago) as implied by the palaeowetland record. Slightly more arid conditions occurred during the early Holocene, followed by a wetter episode during the mid-Holocene (especially between about 7000 and 4500 years ago), and a slightly drier late Holocene, punctuated by minor precipitation increases between 1000 and 2000 cal. BP.* » (Latorre *et al.*, 2005, p. 77).

Associé à des fouilles archéologiques, ces recherches visent à préciser les dynamiques de peuplement humain dans des zones qui semblent peu hospitalières (Latorre *et al.*, 2013).

Dans le piémont d'Arica, les travaux menés par C. A. Holmgren montrent les particularités de chaque enclave territoriale (Holmgren *et al.*, 2008) à partir des taxons retrouvés dans les sites de la précordillère. L'intérêt de ces recherches sur des aires plus restreintes permet de fournir des informations plus justes (Sepúlveda *et al.*, 2013a). L'auteur souligne la difficulté d'unifier les résultats : « *Clearly, there is not enough agreement among records to present an unified picture of late-Holocene climate on the Altiplano.* » (Holmgren *et al.*, 2008, p. 684), mais précise que les conditions climatiques de la précordillère d'Arica au cours des derniers millénaires, présentent une certaine stabilité qui peut s'expliquer par l'analyse d'une végétation, plus résistante aux changements pluviométriques, qu'aux variations de températures. Des grandes phases de variations pluviométriques rythment l'Holocène, mais ne semblent pas concorder avec les travaux effectués au Pérou, notam-

ment. L'auteur insiste sur les biais de son échantillonnage qui peuvent expliquer cette situation et la prudence de ses résultats. Cette étude récente qui précise les limites méthodologiques liées à la taphonomie, tend à utiliser avec précaution les données qui servent aux recherches sur le paléoclimat et nous montre une situation complexe.

L'examen des données environnementales offre un autre point de vue sur les stratégies d'occupation des sites. Les études paléo-climatiques se multiplient et donnent des supports de réflexion importants, indispensables à l'archéologie. Cependant, plusieurs méthodes sont employées et les données archéologiques souvent plus fragiles, sont rarement remises en cause.

1.2.2 Situation écologique des sites archéologiques identifiés dans la vallée du Lluta

Les archéologues, au nord du Chili, ont commencé à penser le piémont à travers son écologie relativement tôt, car l'implantation humaine dans cette zone restait encore difficilement intelligible. Les reliefs escarpés et le climat sec sont des facteurs qui ont retenu l'attention des premiers chercheurs, s'accordant pour trouver un lien direct entre les sites archéologiques et leur environnement direct.

1.2.2.a « Un cadre favorable »

Ce sont les sites de peintures qui attirent l'attention de l'ingénieur civil H. Niemeyer qui sillonne la région du piémont d'Arica-Parinacota pour des études hydrographiques. La quasi absence de données, au sujet de ces manifestations artistiques, pousse H. Niemeyer à conduire d'importantes missions de terrain, où sept sites seront découverts ou redécouverts au sein de la vallée de Lluta et d'Azapa. Il situe ces abris dans une seule aire géographique délimitée entre 2500 et 3500 m (Niemeyer, 1972, p. 10) qu'il nomme *Precordillera* ou *Sierra*. Dans la vallée de Lluta, il étudie les panneaux peints de Vilacaurani, d'Incani, d'Alcacaurani (fig. 9). Un ouvrage consacré à ses recherches (Niemeyer, 1972) offre les premières conclusions sur les occupations humaines, bien que le cadre chronologique qu'il propose soit aujourd'hui fortement contesté. Il souligne l'importance du cadre écologique de l'emplacement de ces sites. « *Queremos expresar, que no es una casualidad que las pinturas naturalistas se encuentran en el medio geográfico favorable para la caza y crianza de auquénidos* » (Niemeyer, 1972, p. 100). Ici l'auteur rappelle la richesse écologique de cette zone et fait un premier parallèle entre l'implantation des sites et l'utilisation de niches écologiques favorables aux populations de chasseurs ou de pasteurs.

L'approche écologique de l'implantation des sites est également fortement marquée dans les travaux de C. Santoro, qui parcourt cette zone dans les années 80. Son projet est de clarifier la chronologie des sites d'art rupestre des hautes terres, à partir d'un important travail de prospection visant à étudier des sites encore vierges (Santoro, 1992,

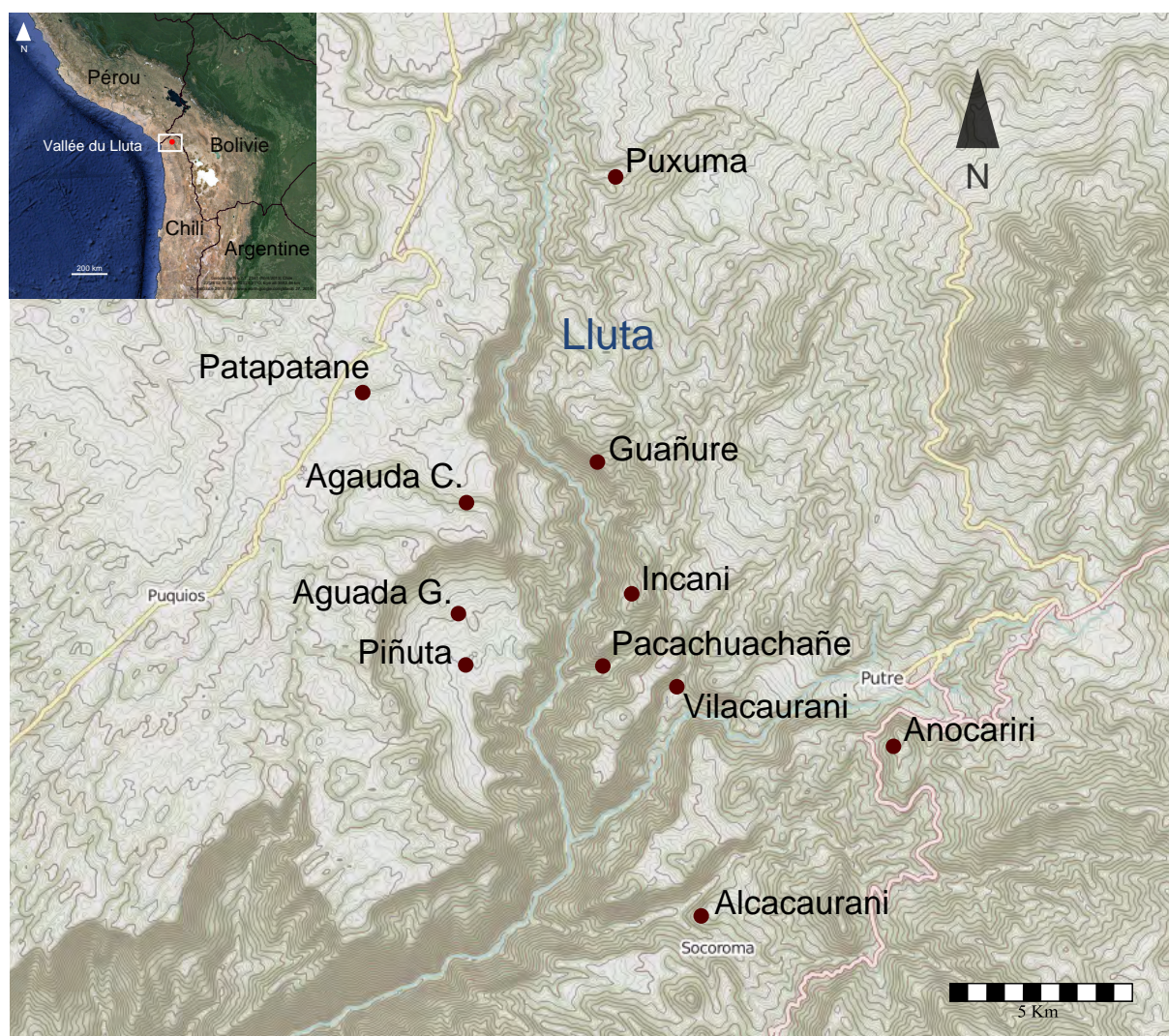


FIGURE 9 – Carte de l’implantation des sites archéologiques de la vallée de Lluta.

rapport d’étude). Sa campagne d’exploration, à la recherche de sites, lui permet de souligner des points intéressants dans la localisation des sites. Il s’inscrit dans la lignée des travaux de Troll et de Nuñez et souligne les conditions environnementales de la *Puna Seca* (Santoro, 1989, p. 33) dont l’accès aux ressources végétales et animales, tout au long de l’année, fournit une situation écologique idéale. L’archéologue cherche à identifier des modèles d’installation de chasseurs-collecteurs, à partir de l’identification de différents niveaux altitudinaux (Santoro et Nuñez, 1987). Il marque une séparation écologique entre les abris situés au-dessus de 3000 m, en soulignant la spécialisation des ressources et de possibles activités selon les étages écologiques. S’appuyant sur les recherches palynologiques de C. Villagrán, C. Santoro construit un découpage écologique et présente des aires géographiques dont la zone du piémont de la région d’Arica-Parinacota semble proposer de bonnes conditions à une chasse spécialisée (Santoro, 1987, p. 28).

Cette classification montre deux types d’implantation dans la vallée de Lluta où quelques sites sont dans l’étage des vallées de la précordillère (Patapatane) et les plus nombreux dans des vallées de la cordillère, à plus de 3000 m d’altitude comme Puxuma,

Piñuta, Guañure, Anocariri (fig. 10). Mais la proximité de ces sites semble supporter difficilement le découpage, même écologique de cette zone.

Lorsque nous regardons la carte de l'emplacement des sites d'art, une certaine cohérence spatiale ressort surtout si nous ajoutons les caractéristiques de l'effet de lisière qui distinguent cette zone.

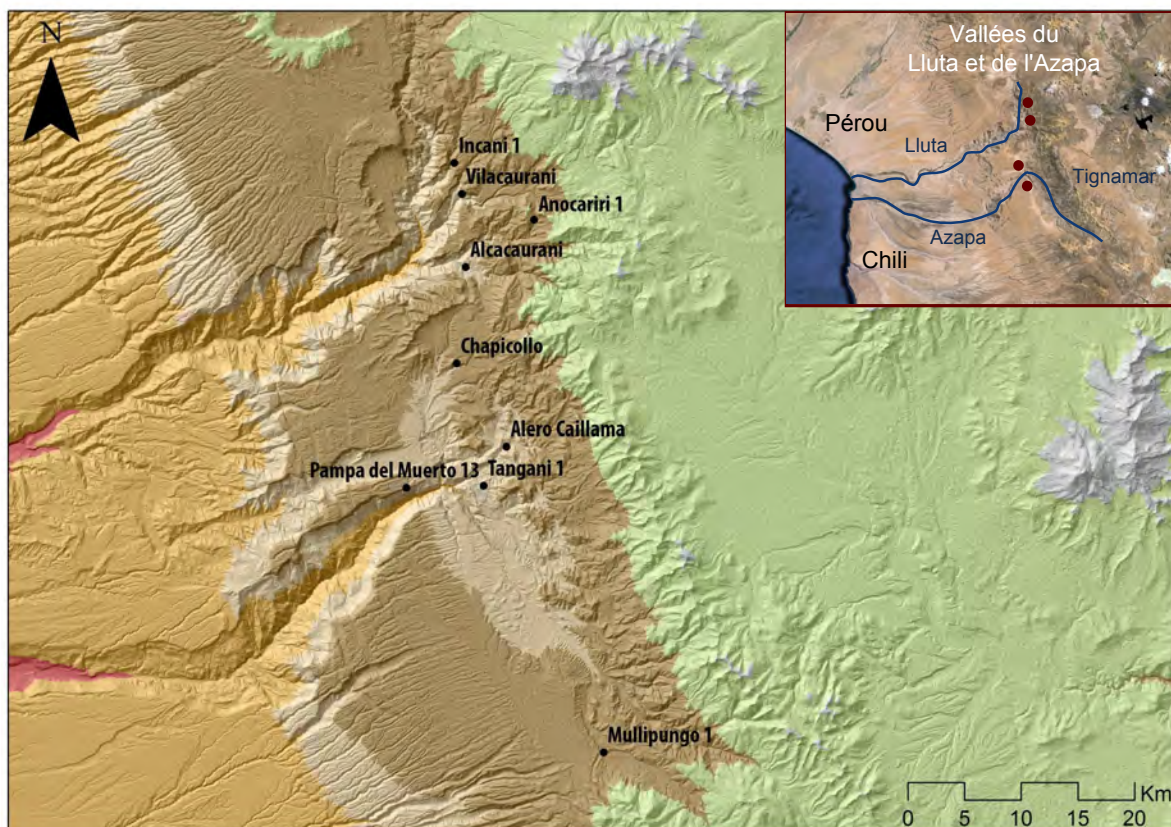


FIGURE 10 – Situation des sites d'art rupestre entre l'Altiplano et les basses vallées (carte réalisée par T. Saintenoy sur la base du modèle numérique de terrain ASTER GDEM V2).

De nombreux sites d'art rupestre se retrouvent dans une position similaire dans la haute vallée d'Azapa ou coule la rivière Tignamar, à quelques dizaines de kilomètres au sud de la vallée de Lluta. Les travaux de M. Sepúlveda montrent un nouvel aspect de ces occupations, à travers une étude transversale de ces deux dépressions. Ses recherches prennent en compte de multiples propriétés qui définissent les abris eux-mêmes, comme le support, la visibilité, l'exposition. L'objectif est alors de recentrer la question sur la fonctionnalité de ces sites, avant de les intégrer dans des modèles écologiques de peuplement, grâce à des méthodes transdisciplinaires qui mettent en résonance les études archéobotaniques, archéozoologiques et les fouilles archéologiques (García et Sepúlveda, 2011). Les données trahissent une occupation saisonnière, mais régulière des sites, avec d'importants déchets de taille issus de la retouche d'armatures bifaciales et de produits plus courants. Le terme de « halte de chasse » peut convenir à ces occupations, car les restes fauniques

sont caractéristiques d'une chasse aux camélidés et certaines parties intéressantes de la dépouille sont absentes du site. Les données archéobotaniques montrent que les chasseurs ont recours aux ressources végétales pour compléter leur alimentation, la consommation de fruits de cactus étant importante. La collecte de produits issus de l'environnement direct des chasseurs, ainsi que l'utilisation d'une couverture végétale pour assurer un certain confort au sein de l'abri (García et Sepúlveda, 2011, p. 115) sont des données essentielles pour comprendre l'utilisation concrète des sites. Ces recherches mettent finalement en avant le lien entre le milieu et l'emplacement choisi, qui s'avèrent offrir des positions privilégiées pour la chasse et la collecte de plantes sauvages, seulement à des périodes précises lorsque les denrées végétales et animales sont les plus favorables.

L'approche écologique du piémont andin dans les études archéologiques se manifeste de différentes manières, selon l'orientation des problématiques des chercheurs. La singularité du piémont peut être désignée à l'aide de nombreuses taxinomies, en prenant le risque de figer cet espace complexe et vivant. Le dynamisme de cette région s'exprime à travers la saisonnalité du biotope et des occupations humaines.

1.2.2.b Attractivité de certaines ressources

Le piémont présente des ressources écologiques et minérales qui peuvent nous aider à comprendre l'attractivité de cette zone. La faune et la flore locales sont les premiers éléments qui retiennent notre attention, car leurs intérêts pour les cultures andines sont multiples. Mais d'autres aspects, comme les ressources minérales, peuvent entrer en compte dans les choix de l'implantation des sites ; l'accès à des gisements de silex ou de pigments fournit des pistes qui méritent également un examen.

Les restes fauniques retrouvés dans les abris montrent une chasse aux grands mammifères du piémont. Le taruca et surtout le guanaco sont principalement représentés, même s'il est important de noter la présence constante de rongeurs qui présentent un apport nutritionnel intéressant entre les prises (Sepúlveda *et al.*, 2013a, p. 39). Nous savons, actuellement, que la viande n'est pas l'unique objectif de ces chasses mais, au contraire, les produits dérivés (tels que la peau) représentent une activité intense (Lavallée, 1988, p. 274 ; Aldenderfer, 1990, p. 28).

L'utilisation des excréments de camélidés et de leurs os pour la combustion sont régulièrement soulignés (Sepúlveda *et al.*, 2013a, p. 37), le manque de bois dans cette région oblige à certaines adaptations. La zone du piémont abrite un cervidé des Andes dont les bois sont très appréciés par les tailleurs de silex. A partir des chutes des bois ou des prélèvements sur les carcasses, la confection de percuteurs tendres est attestée sur de nombreux sites comme Caru (Ravines, 1967) et Telarmachay (Lavallée, 1988) et, parfois, remplace les retoucheurs en os des niveaux plus anciens (Santoro, 1989 ; Sepúlveda *et al.*, 2013a, p. 43). Une pointe de projectile, retrouvée dans la pampa argentine, montre l'utilisation des tendons pour harnacher les pièces avec un élément intermédiaire (Aschero *et al.*, 2011,

p. 22). Au cours des périodes plus récentes, le puma est principalement chassé pour l'utilisation de sa fourrure et, notamment, de sa tête lors de pratiques cérémonielles appartenant à la culture de Tiwanaku. L'exploitation du milieu et la valorisation de ses biens montrent l'attachement des populations pour cette zone. Le processus de taphonomie empêche de connaître l'ensemble des produits dérivés de l'animal, qui furent utilisés par les hommes, mais nous sommes sûrs que l'économie, autour de ces ressources animales, est complexe.

Le règne végétal est également largement exploité par les occupants du piémont, de la collecte des fruits au ramassage de plantes graminées. Des changements sont clairement visibles dans l'étude des résidus archéologiques. La diète des chasseurs est composée de nombreux fruits de cactus, comme nous montre l'étude de quelques sites de la vallée d'Azapa (García et Sepúlveda, 2011). Cette nourriture, consommée directement ou emmenée sur d'autres lieux, présente l'avantage de constituer une réserve désaltérante avec plus de 80% d'eau. L'intérêt des populations des hautes terres se porte rapidement sur les graminées qui nécessitent un traitement particulier. Les travaux de L. Nuñez rapportent, dès les périodes anciennes, l'utilisation de pierre à moudre dans la *puna* d'Atacama (Nuñez, 1976). Ces données sont confirmées par les recherches de M. Aldenderfer à Asana qui identifie deux types de mortier, un pour moudre et un autre pour écraser. L'analyse montre que, dans les premiers temps, ces ustensiles sont utilisés pour le broyage de l'ocre et des os (en relation avec la pratique de la tannerie, tandis que la multiplication des pierres à moudre, au cours de l'Archaique moyen, témoigne d'une autre utilisation possiblement axée sur la mouture de graines (Aldenderfer, 1990, p. 29).

Nous pouvons nous demander si d'autres éléments, tels que les roches siliceuses ou minérales, ont pu jouer un rôle dans le caractère attractif de la *puna*. La collecte de silex et de pigment nécessite parfois de longs parcours, mais est essentielle à l'économie du groupe. Peu d'études ont été menées sur les gisements de silex ; les principales recherches sur la circulation des matières premières tentent de délimiter, selon les grandes régions (côte, *puna* et Altiplano) la provenance de ces matériaux. Au Pérou, M. Aldenderfer établit une analyse des matières premières et démontre que le matériel laissé par les premières bandes ne comporte pas de silex du piémont. Pourtant, la situation change au cours de l'Archaique moyen où le silex de la *puna* augmente considérablement (Aldenderfer, 1990, p. 25). Ces travaux montrent de grandes fluctuations entre les différentes périodes, ce qui trahit, non pas l'absence de ressources dans la *puna*, mais bien les stratégies de ravitaillement qui évoluent au cours du temps. Sur les sites de Pampa El Muerto 3-8 et Tangani 1, identifiés comme des haltes de chasse, le silex est majoritairement de provenance locale (Sepúlveda *et al.*, 2013a, p. 33). Les colorants tels que l'ocre ou le manganèse sont également des ressources importantes pour les activités économiques et symboliques. Les éléments d'oxyde de manganèse sont étudiés par l'équipe de M. Sepúlveda. Ce composé est utilisé pendant de longues périodes et sur des territoires éloignés, qui sont principalement la côte et les hautes terres, au-dessus de 4.500 mètres. Présent dans le processus de momification de la culture Chinchorro de la côte Pacifique et dans le piémont sur quelques parois peintes, le

manganèse est utilisé dès l'Archaique Moyen. L'analyse physico-chimique permet d'identifier un gisement important connu dans la partie supérieure de la *puna* autour du fleuve Lluta (García *et al.*, 2004, p. 135 ; Sepúlveda *et al.*, 2013b, p. 151).

Une identification plus précise des échantillons doit être effectuée pour assurer le lien entre les restes archéologiques et le gisement de la *puna* mais, comme le précise M. Sepúlveda : « *las fuentes de manganeso de tierras altas aparecen como la única alternativa posible, hasta ahora, para la obtención de esta materia colorante empleada en la confección de las pinturas negras de contextos arqueológicos de tierras altas y bajas.* » (Sepúlveda *et al.*, 2013b, p. 152). L'étude des matières premières présentes sur les sites archéologiques révèle la variabilité de l'usage des ressources minérales du piémont. Dans le temps et dans l'espace, l'homme préhistorique gère ses matières premières non pas, selon de simples logiques géographiques, mais à travers un filtre culturel et des stratégies logistiques.

Le piémont présente un certain attrait grâce à la singularité de ses ressources ; ce milieu permet des activités variées dans un cadre optimal pour la subsistance. Cependant, l'installation humaine reflète d'autres préoccupations selon les époques, fréquentées pour la chasse et le tannage aux périodes anciennes, son occupation est disparate à l'Archaique moyen. Aucune raison environnementale ne paraît corroborer ces faits, mais le déséquilibre dans les données archéologiques et surtout l'absence de sites de grandes ampleurs dans le piémont de la région d'Arica et Parinacota de l'extrême nord du Chili nous empêchent de comprendre l'ensemble des mécanismes de peuplement de cette zone. La mobilité et la saisonnalité des occupations sont d'autres voies permettant de comprendre la dynamique des implantations humaines dans le piémont.

1.2.2.c La saisonnalité des occupations du piémont

La saisonnalité, en lien avec les variations climatiques qui infèrent sur la flore et la faune, induit une économie dont les sociétés de chasseurs ou de pasteurs peuvent profiter. Dans le piémont, l'absence de sites archéologiques anciens montrant une occupation humaine prolongée, a engendré de nombreuses théories sur la saisonnalité du peuplement du piémont. A partir d'un matériel archéologique souvent succinct, l'interprétation de l'implantation et de la mobilité des groupes est un problème de données.

La saisonnalité des occupations, ainsi que la spécialisation des activités, est un point de départ aux recherches archéologiques de la région des hautes terres. Ce premier constat sera le fondement d'une analyse de plus en plus précise du matériel archéologique, afin de pouvoir déceler l'organisation géographique et sociale des populations anciennes. Les travaux de Santoro dans le piémont montrent que le modèle d'implantation des sites de chasseurs ne répond pas à une logique saisonnière stricte car, selon l'auteur, il est possible de trouver des ressources tout au long de l'année dans les hautes terres de la région d'Arica-Parinacota. Pendant la période sèche, des mouvements saisonniers en direction des étages inférieurs peuvent se mettre en place (Santoro et Chacama, 1984 ; Nuñez et

Santoro, 1988, p. 21). Santoro repère de grandes variations de la mobilité des chasseurs, selon les périodes, avec une mobilité restreinte entre l'Altiplano et les étages inférieurs, pour les périodes les plus anciennes (Archaïque ancien), contre des mouvements saisonniers plus amples avec l'intégration des étages inférieurs dans les périodes suivantes (Archaïque moyen et tardif). Toutefois cette proposition reste une hypothèse qui s'appuie sur une comparaison stratigraphique du matériel lithique des différents sites identifiés dans la zone. Les changements dans l'implantation des sites et dans l'utilisation des différents écosystèmes apparaissent pour C. Santoro et J. Chacama des choix stratégiques intrinsèques à différentes populations. « *Se podría proponer que la organización de este patrón de trashumancia, con circuitos transversales y longitudinales, corresponderían más a factores culturales que naturales.* » (Santoro et Chacama, 1984, p. 85). La dimension sociale et culturelle dans les déplacements saisonniers des populations est une donnée intéressante, qui permet de nuancer le déterminisme écologique. Cependant, en l'absence d'évidences archéologiques indubitables qui montreraient une relation directe entre les sites, il est encore délicat de proposer un schéma, même local, de déplacements saisonniers.

Les récentes recherches menées par M. Sepúlveda reprennent les éléments de base de l'analyse archéologique, pour traiter de la saisonnalité des sites d'art rupestre. L'occupation des sites à l'Archaïque tardif est confirmée par plusieurs datations radiocarbone et les travaux archéobotaniques, sur plusieurs sites de la haute vallée d'Azapa, ont permis de montrer une utilisation saisonnière des sites. Les restes végétaux, analysés par M. Garcia, sont un bon indicateur des produits sélectionnés par les occupants et des périodes auxquelles ils ont été cueillis. Un nombre conséquent de graines provenant de fruits de cactus nous signale un approvisionnement local des végétaux ainsi qu'une présence au cours de l'été (García et Sepúlveda, 2011). La venue de ces populations, au moment où la collecte de fruits permet d'assurer le ramassage d'un stock important de denrées, est un point important pour comprendre les phases de déplacement. L'activité cynégétique comme base des stratégies de déplacement des groupes de chasseurs-collecteurs de la région semblent coïncider avec la maturation des fruits autour des sites choisis. Nous pouvons nous demander à quel point les denrées végétales ont un impact sur les stratégies de déplacement. Une consommation de viscacha, pendant l'occupation saisonnière des sites, montre une alimentation à partir des ressources directement disponibles dans la zone. La plupart des activités sont orientées vers la chasse des grands mammifères (camélidé et taruca), mais les restes osseux indiquent un transport de la carcasse vers des sites possiblement résidentiels. Les principaux résultats mentionnent que : « *Los aleros sirvieron como campamentos logísticos estacional para el aprovisionamiento de determinados recursos locales.* » (Sepúlveda *et al.*, 2013a, p. 41). Il s'agit de « *campamentos logísticos* » (Sepúlveda *et al.*, 2013a, p. 41) qui sont utilisés sur de courtes durées, mais pendant plusieurs millénaires. Aussi, les récentes recherches modifient le schéma de mobilité présenté par Santoro, car au long de l'Archaïque on observerait une mobilité plus restreinte des groupes chasseurs-cueilleurs des hautes terres, avec une utilisation plus marquée des ressources locales. L'obtention

de produits et objets en provenance d'autres étages écologiques serait la conséquence de l'établissement de réseaux d'échanges avec d'autres groupes sédentaires de la côte et des basses vallées, mais aussi de l'Altiplano. Aussi, à partir de l'Archaïque récent, on observe une territorialité plus marquée, appropriation de l'espace mise en évidence par l'emplacement et une plus ample variabilité stylistique des peintures rupestres des sites de la précordillère (Sepúlveda *et al.*, 2015).

Le recours aux ressources des hautes terres, de manière saisonnière, n'est pas l'apanage exclusif des populations de chasseurs-collecteurs. Les recherches de Schiappacasse et Niemeyer sur le site d'Itiza mettent en évidence d'autres aspects de l'économie agropastorale. Les datations radiocarbone, l'étude du matériel lithique, ainsi que l'analyse de la céramique, confortent les auteurs à associer l'occupation de cet abri à une société agropastorale qui complète son économie par des produits de la chasse (Schiappacasse et Niemeyer, 1996). Cette information est essentielle pour comprendre la permanence de l'utilisation de certains sites à des époques très différentes. Le Formatif ne rompt pas avec la tradition de la chasse et les déplacements saisonniers ne sont pas uniquement liés à des activités pastorales (Dudognon et Sepúlveda, 2016).

La question de la mobilité saisonnière dans le piémont d'Arica-Parinacota apparaît très tôt, car les fouilles archéologiques ne mettent au jour que des instantanés de l'occupation humaine. Même si l'ensemble des mécanismes de la mobilité saisonnière ne peut être appréhendé, les stratégies locales sont un premier pas pour comprendre la mobilité régionale.

L'occupation humaine dans le piémont répond à un ensemble complexe de paramètres qui traduisent des stratégies diverses selon les périodes. Le lien, communément établi entre les activités humaines et les ressources écologiques, est une première approche pour comprendre le choix de l'emplacement des repaires de chasse ou des sites d'art rupestre. Pourtant, les données archéologiques dévoilent une situation complexe où les ressources matérielles sont envisagées différemment selon les époques ; le biotope favorise certaines activités humaines mais ne les conditionne pas toujours. L'analyse, de plus en plus fine, des artefacts signale l'apparition de nombreux facteurs dans les stratégies de déplacement vers le piémont andin qui dépassent l'unique volonté de chasser du gros gibier.

1.3 le piémont et le dynamisme des déplacements

Toute activité humaine laisse des traces, mais les mouvements de population de petite ou de grande ampleur doivent être déduits à partir d'une somme d'indices. La limite entre un déplacement saisonnier et un parcours plus complexe d'échanges peut déterminer le degré de développement d'un groupe. La mise en place de réseaux d'échanges offre une nouvelle dynamique aux recherches archéologiques dans le nord du Chili (Nuñez, 1976 ; Nuñez et Dillehay, 1979 ; Castillo et Sepúlveda, 2015). L'abondante présence des hommes dans les

hautes terres andines raconte, selon les différentes époques, des scénarii spécifiques à leurs activités et à leurs déplacements. Les grands fleuves qui forment des axes naturels entre les divers étages écologiques peuvent influencer ces parcours.

1.3.1 Les modèles de peuplement

Deux axes de peuplement se matérialisent dans les recherches ariquiniennes qui équivalent aux deux grands ensembles culturels identifiés dans la région. Un axe côtier avec quelques pénétrations dans les basses vallées, qui correspond aux sociétés de pêcheurs et de chasseurs-collecteurs des basses terres et un axe andin associé aux populations de chasseurs-collecteurs des hautes terres.

1.3.1.a A partir de la côte

Après Max Uhle, J. Bird développe méthodiquement les recherches archéologiques sur la côte pacifique. Du Pérou au Chili, il distingue les grandes phases d'occupations anciennes sur le littoral et met au jour les premiers sites de culture sans céramique dans le nord du Chili (Erhardt, 1999). La découverte des momies attire toute l'attention des chercheurs et leurs études ont concentré les plus importantes opérations archéologiques au cours du XX^{ème} siècle (Nuñez, 1976 ; Nuñez et Moragas, 1977 ; Rivera, 1975 ; Rivera, 1990 ; Standen et Santoro, 1994). La richesse des rites funéraires de cette culture permet l'étude approfondie d'un matériel divers qui révèle une société principalement axée sur la pêche (fig. 11).



FIGURE 11 – Matériel de pêche composé de filet en coton et momie Chinchorros.

La qualité de conservation des momies permet une série d'examen tels que les tests génétiques. Dès les années 80, les recherches de M. Rivera s'axent vers la caractérisation des liens entre la culture Chinchorros et les plateaux amazoniens, à travers une hypothèse de mouvement de populations (Rivera, 1975). L'anthropologie physique et les analyses génétiques (Rivera et Rothhammer, 1983 ; Moraga *et al.*, 2001) montrent une possible

relation entre les deux régions, mais ces études ne permettent pas de tracer une chronologie nette mettant en scène la relation entre ces deux zones géographiques. Ce point est contesté par V. Standen et C. Santoro qui suggèrent un développement local de la culture Chinchorros et une émergence des relations de longues distances dans les dernières phases de la préhistoire régionale (Standen et Santoro, 2004, p. 106). A travers un modèle économique et d'inhumation assez stable, l'étude de l'ensemble des phases d'occupation du site montre trois périodes qui forment une unité culturelle appelée la tradition Chinchorro. Dans les phases anciennes entre 9000 et 6000 BP, le registre archéologique ne révèle pas de traces de produits exogènes hormis l'obsidienne. Les chercheurs privilégient une mobilité limitée le long de la côte et aux basses vallées, mais reconnaissent un développement des relations avec les hauts plateaux au cours des périodes récentes. Ce modèle vient modérer l'analyse de J. Chacama et I. Munoz qui identifie, dans ces mêmes strates, un contexte de semi-nomadisme ; des coprolithes de camélidé sont retrouvés justifiant ainsi une incursion dans la précordillère, à la recherche d'une complémentarité écologique (Chacama et Muñoz, 2001). Cette idée du semi-nomadisme est déjà utilisée pour comprendre des installations humaines présentant, soit une occupation saisonnière, soit un matériel exogène. Les récentes recherches menées sur les matières premières telles que le manganèse (Sepúlveda *et al.*, 2013b) ou encore les objets non utilitaires (Castillo, 2012) permettent d'approcher les questions de déplacements à la croisée des univers socio-économiques et symboliques (§ 1.3.1.b).

En amont des sites côtiers, les archéologues Schiappacasse et Niemeyer découvrent une installation humaine de groupes chasseurs-collecteurs datée de l'Archaique récent (Niemeyer et Schiappacasse, 1963). Le site de Conanoxa, qu'ils ont fouillé en 1963, était un des premiers exemples de campements en milieu aride. Au sein d'une oasis, l'installation humaine a laissé les traces d'une occupation temporaire axée sur la recherche de ressources carnées (moyens et grands mammifères). Schiappacasse et Niemeyer caractérisent cette occupation située à 40 km de la côte de « *campamentos transitorios pertenecientes a grupos recolectores cazadores transhumantes* » (Schiappacasse et Niemeyer, 1975, p. 49). Leur approche des stratégies de peuplement s'appuie sur la géographie humaine et ils avancent le terme de transhumance pour décrire les processus de déplacement des chasseurs entre diverses zones écologiques. Ce terme est nuancé dès la publication de 1975, en préférant le terme de semi-nomadisme, en argumentant les conditions écologiques comme déterminant pour un déplacement favorisant la complémentarité des ressources. La caractérisation de modèles composites, tels que le semi-nomadisme, offre aux chercheurs chiliens une nouvelle approche des questions de mobilité des populations de la région d'Arica. Ils mettent en évidence un axe de circulation transversal ouest-est et proposent, en guise de contre-hypothèse, l'existence de deux circuits de transhumance opérant sur la côte et dans les hautes terres. La variabilité des ressources, selon les épisodes saisonniers, est une base évidente pour les modèles de mobilité. Ici, les chercheurs, à l'aide d'une nouvelle terminologie, ancrent les déplacements humains dans une logique écologique structurelle.

La relation entre la côte et les hautes terres reflète l'idée ancienne d'une transhumance saisonnière, qui permettrait de tirer profit des ressources carnées pendant l'été, et de se réfugier sur la côte pendant l'hiver où les produits maritimes abondent (Lynch, 1980 ; Lynch, 1983). Sur la côte, les populations de l'Archaïque ancien semblent tirer parti des ressources des basses vallées faisant ainsi de régulières excursions vers le piémont (Santoro, 1987). Ces résultats seront appuyés par les recherches de L. Núñez sur le site de Tiliviche 2 (Núñez et Moragas, 1977 ; Núñez et Santoro, 1988 ; Núñez et Santoro, 2011) qui mettent en évidence des liens entre la côte et la *puna* : « *se han reconocido varios circuitos de trashumancia al interior de áreas ecológicas mayores, con recursos complementarios, tanto en términos de subsistencia como de obtención de materias primas, donde los campamentos bases pudieron ubicarse a no más de uno o dos días de camino de los campamentos temporales.* » (Núñez et Santoro, 1988, p. 25). Mais la situation se complexifie alors que l'influence de l'Altiplano se manifeste dans les artefacts archéologiques des sites de la côte et des hautes terres. Les plus récentes recherches menées sur les sites de la culture Chinchorros (Muños *et al.*, 1993 ; Standen *et al.*, 2004) témoignent d'une situation complexe qui fluctue au cours de l'Archaïque. La continuité dans l'installation humaine, sans influence extérieure majeure, domine les témoignages archéologiques des périodes les plus anciennes tandis que se profile l'apparition de nouvelles tendances à l'Archaïque récent (Arriaza, 1994 ; Standen *et al.*, 2004). Les plus profonds changements concernent l'accroissement démographique visible dans l'agrandissement des cimetières. Des innovations apparaissent dans le traitement de la momification artificielle et dans l'approvisionnement de matières premières exogènes. Les archéologues suggèrent un changement dans les modèles de mobilité où : « *excursiones esporádicas para proveerse de materias primas ausentes o inexistentes en la costa debieron ser parte de los patrones residenciales, lo que explicaría los asentamientos interiores, además de fenómenos de fisión y fusión de poblaciones, debido al crecimiento demográfico.* » (Standen *et al.*, 2004, p. 205). L'influence pérenne des contacts avec les régions des hautes terres sur les cultures côtières semble plus tardive.

1.3.1.b Le piémont : entre la côte et l'Altiplano

Les premières recherches dans le piémont andin s'intéressent à l'arrivée des hommes dans les hauteurs de la précordillère. L'identification de groupes de chasseurs-collecteurs à des époques très anciennes s'accompagne de la caractérisation de l'organisation territoriale de ces groupes. Plusieurs terminologies sont proposées pour décrire des sites utilisés de manière temporaire, ainsi que les parcours supposés de ces populations. A partir de données sommaires, les modèles tendent à se multiplier créant une emprise sur l'analyse des données archéologiques. De nouvelles démarches s'appuient sur des données précises pour repenser les mécanismes des interactions au cours de l'Archaïque.

Au cœur du désert d'Atacama, L. Núñez procède, lui aussi, à une analyse des stratégies de déplacement des populations. Il se consacre dès le début des années 70, à com-

prendre l'installation des chasseurs-collecteurs dans la région et surtout à la transition socio-économique qui les entraîne vers la sédentarité. Il met en place une grande campagne de datations dans la région, pour récolter pas moins de 70 dates radiocarbone. Il établit un classement de ces résultats par aire géographique, car il considère qu'il s'agit de la seule façon de distinguer ces groupes de manière cohérente (Nuñez, 1976, p. 103). En 1981, il publie une vision synchronique de l'outillage des populations de la *puna* d'Atacama avec un outillage provenant des Andes péruviennes. Influencé par l'idée selon laquelle le trafic entre la côte et les hauts plateaux a pu provoquer des changements dans la vie des chasseurs-collecteurs (Lynch, 1983), L. Nuñez réfléchit à ce modèle pour la *puna* d'Atacama. La question de la mobilité des populations se met au cœur des investigations, où les données écologiques jouent un rôle prépondérant dans cette région de forts contrastes géographiques. En 1988, il propose avec C. Santoro une analyse approfondie autour des deux régions archéologiques situées dans le désert d'Atacama (Nuñez et Santoro, 1988). Les auteurs proposent un découpage écologique des étages altitudinaux pour décrire les ressources disponibles en suggérant : « *Ciertamente, la adaptación a las ecologías de la Puna Seca y Salada imprimieron condiciones particulares a los patrones de asentamiento y circuitos trashumánticos.* » (Nuñez et Santoro, 1988, p. 15). Cette analyse tend à décrire le processus d'« *andinización* » souligné dès 1969 par le premier auteur. En tant qu'hypothèse de recherche, ce processus met en exergue une adaptation progressive des habitants de la côte au milieu andin. Cependant, C. Santoro remarque dans la région d'Arica-Parinacota une grande adaptabilité et uniformité dans l'outillage lithique des occupants du piémont, œuvre d'un groupe homogène, adapté à cet écosystème. Selon les périodes les aires d'occupation varient et se complexifient notamment au cours de l'Archaique récent (Santoro et Chacama, 1984). Ces travaux s'inscrivent dans la lignée des recherches de Schiappacasse et Niemeyer et restent fortement influencés par l'aspect écologique des déplacements humains. Les données issues de la mobilité des bergers actuels qui articulent leurs activités entre l'Altiplano et le piémont influent également sur ces modèles proposés par les archéologues.

L'étude d'Asana au sud du Pérou (Aldenderfer, 1990 ; Aldenderfer, 1998) offre une approche de la mobilité des populations, à partir de la provenance des matières premières utilisées et abandonnées dans les hauteurs du bassin de l'Osmore. Cette méthodologie permet de placer le matériel archéologique au centre de l'analyse afin de proposer plusieurs hypothèses sur les stratégies de déplacement, pour les différentes phases de l'Archaique. Les occupations de l'Archaique ancien montrent la présence de produits de la côte dans les strates les plus anciennes, mais plus tard il apparaît des produits de l'Altiplano. L'archéologue préfère interpréter ces artefacts comme les traces de la mobilité des occupants de la zone, plutôt que l'existence d'interactions entre plusieurs groupes. A l'Archaique moyen, la quantité du matériel archéologique chute et les éléments de provenance altiplanique disparaissent ; plusieurs pistes sont proposées : l'auteur imagine un abandon des échanges ou une baisse de la mobilité ou, enfin, un changement dans l'utilisation du site.

A la fin de l'Archaique moyen, la situation diffère ; les restes archéologiques provenant de l'Altiplano sont prédominants et l'auteur propose un réamorçage des échanges entre le piémont et l'Altiplano. Au début de l'Archaique récent, un nouveau repli des populations sur la zone du piémont montre le développement d'une habitation durable sur le site d'Asana, les contacts avec les régions voisines sont rares et l'économie est axée sur les ressources environnantes. Les périodes suivantes sont fortement marquées par la présence de matériel altiplanique. Les recherches sur le site d'Asana présentent une image des déplacements ou des échanges très complexes qui ne cessent de se transformer selon les époques. Cette analyse démontre qu'aucun modèle ne peut encore, à l'heure actuelle, traduire ces fluctuations d'hommes et de matériaux pendant l'Archaique. Le chercheur rend compte d'un problème important sur les difficultés de la caractérisation de l'occupation des hautes terres à l'échelle des Andes. Il souligne l'absence de nombreuses données. Le manque de prospection dans certaines parties des Andes ne permet pas de proposer un modèle de mobilité. De plus, la création de ces modèles n'est pas accompagnée de description précise : « *While terms such as “residential camp”, “territorially based hunters and gatherers”, and “semi-transhumant hunters” have been used, for example, there has been no attempt to define the archaeological correlates of the terms* » (Aldenderfer, 1998, p. 53). La démarche du chercheur est double, il propose une analyse fine des données archéologiques des sites fouillés et met en avant les problèmes méthodologiques qui consistent à proposer des modèles à partir de ces artefacts. L'esprit critique de l'archéologue l'amène à réviser l'ensemble des données et à constater une tendance à l'extrapolation face aux lacunes archéologiques.

L'étude des objets non utilitaires menée par C. Castillo traite de la question de la mobilité à travers la dimension sociale, culturelle et symbolique des populations archaïques. Ce nouvel angle de recherche permet de s'affranchir des archétypes écologiques et utilitaires qui définissent la plupart des relations d'échange ou de déplacement au sein des hautes terres (Castillo, 2012, p. 10). Deux entités sociales sont clairement identifiées (les chasseurs-collecteurs des hautes terres et les pêcheurs/chasseurs-collecteurs de la côte et des basses vallées). L'idée de la spécialisation des groupes à leur milieu favorise leurs interactions qui évoluent au cours de l'Archaique. Dans les périodes anciennes, une mobilité exploratoire est décrite où les groupes prennent connaissance de l'environnement géographique et social de la région. L'Archaique moyen est marqué par l'augmentation des échanges d'objets non utilitaires et une différenciation sociale devient de plus en plus marquée entre ces deux groupes. Enfin à l'Archaique récent, les relations sont fréquentes et l'intensité des échanges semblent témoigner d'un processus de complexification sociale (Castillo, 2012, p. 82). Cette étude montre un nouvel aspect des interactions où la complémentarité écologique n'est qu'une partie de ces réseaux d'échanges. D'autres valeurs régissent ces interactions, la dimension sociale ou symbolique de ces actes se trahit dans l'échange d'objets non utilitaires (Castillo et Sepúlveda, 2015).

L'étude de la mobilité offre différents résultats selon les matériaux archéologiques étudiés. L'engouement pour les modèles de peuplements souffre d'une certaine généralisation des données, tandis que l'étude fine des artefacts archéologiques donne une vision disparate de la question. L'analyse d'un matériel singulier permet de s'affranchir de ces problèmes et offre de nouvelles pistes de recherches où les domaines techniques et économiques sont indissociables du social et du symbolique.

La mobilité est attestée par l'archéologie, mais les parcours empruntés pour rejoindre diverses régions, parfois fortement escarpées, suscitent d'autres questions. Nous remarquons que des zones peuvent facilement être interconnectées, grâce au creusement hydraulique et éolien de la plupart des grands fleuves qui transpercent, d'est en ouest, la précordillère des Andes. La formation des cours d'eau d'ouest en est dans la région d'Arica-Parinacota offre des accès naturels qui permettent de joindre l'océan Pacifique à l'Altiplano. Le Lluta présente des propriétés biologiques formant des zones de refuge sur ce parcours escarpé. Selon la configuration des berges, certains fleuves forment des caractéristiques favorables à la pénétration des hommes et des animaux. Ils deviennent de véritables couloirs de circulation utilisés de tous temps.

1.3.2 Le fleuve, un corridor écologique et topographique

Entre l'Altiplano et la côte pacifique, de nombreux fleuves relient ces deux entités géographiques et forment des voies d'accès propices pour les animaux et l'homme. Ces cours d'eau sont généralement identifiés comme des axes de communication ; les conditions topographiques et écologiques aux abords du fleuve sont communément perçues comme favorables aux activités de déplacements. Les éléments archéologiques qui jalonnent leurs rives sont autant d'indices des stratégies de déplacements qui s'opèrent dans la précordillère pendant l'Holocène.

Sur moins de 200 km, le Lluta trace une trajectoire assez directe en encaissant un dénivelé de plus de 4000 m (fig. 12). La région du piémont montre le plus important décrochage altitudinal, mais le système d'érosion mis en place par le creusement du fleuve et de ses affluents forme des passages plus aisés.

1.3.2.a Les rives

Le fleuve traverse la précordillère et amoindrit les pentes grâce à l'imposant système d'érosion qui a aplani ou assoupli les rives du fleuve. Son lit forme une trajectoire assez directe entre l'ouest et assure un passage rapide à des altitudes différentes. En offrant des conditions écologiques souvent favorables, il devient un axe de circulation privilégié par les animaux. Les bords des cours d'eau peuvent être des zones de refuge assurant une alimentation constante pour la faune qui souhaite migrer vers d'autres habitats comme le guanaco. Un affluent du Lluta (fig. 13) est régulièrement emprunté par les guanacos



FIGURE 12 – Tracé du fleuve Lluta et ses principaux affluents.

qui peuvent ainsi rejoindre une basse altitude et de nouveaux pâturages rapidement. Le sillage des guanacos creuse de véritables pistes lors de leurs passages répétés sur les bords des cours d'eau. Cet animal fait des excursions annuelles vers l'ouest pour maintenir sa subsistance. La trace des sillages des camélidés sauvages permet de repérer leur présence sur les flancs des basses vallées de la région. Aujourd'hui, cette migration est freinée par l'activité humaine mais on peut deviner que ces déplacements saisonniers ont participé à tracer des chemins d'accès entre l'est et l'ouest de la région d'Arica-Parinacota.



FIGURE 13 – Rives d'un affluent au fleuve Lluta au niveau du piémont.

Les rives du fleuve Lluta, dans le nord du piémont, assurent un passage aisé aux animaux entre différentes altitudes. Dans le piémont, les affluents du fleuve forment un carrefour où les traces de passage se recoupent et offrent plusieurs directions possibles. Le lien entre ces premiers chemins et les grands axes actuels est possible, mais c'est le Lluta, ce corridor naturel, qui favorise les déplacements humains et les réseaux d'échanges.

1.3.2.b Accessibilité d'hier et d'aujourd'hui

Nous imaginons souvent l'origine de nos routes comme le parcours de certains animaux qui auraient initialement tracé la voie. Le long des rives de Lluta le chemin des hommes et des guanacos s'entremêle : « *Desde épocas muy tempranas estos valles fueran verdaderos corredores por donde se desplazaron hombres y animales en busca de la explotación de ambiente y el intercambio de productos.* » (Muños et Briones, 1996, p. 51). Il est difficile de situer exactement les parcours empruntés par les populations anciennes, mais il est possible de replacer les sites archéologiques dans une perspective dynamique. Les campagnes de prospection de C. Santoro dans le piémont d'Arica avaient pour objectif de trouver de nouveaux témoignages artistiques et archéologiques de la présence humaine dans cette zone. Naturellement, son itinéraire emprunte un axe est-ouest, car ce circuit semble plus aisé et, surtout, s'inscrit dans la longue tradition qui considère ces routes comme les plus anciennes.

« *However, since traditional roads are transversal (north to south) to these valleys and canyons, vertical surveys (east to west) were unproductive most to the time. Caves with rock art tend to be aligned transversely to the canyons and valleys, at different altitudinal levels, associated with these transversal roads.* » (Santoro, 1992, p. 8).

Pourtant, les routes est-ouest ne semblent pas être privilégiées par les populations anciennes, l'utilisation du fleuve comme axe de circulation est donc un phénomène qui peut intervenir à une période plus tardive.

Aux périodes plus tardives, dès le Formatif, des liens directs entre la côte et l'Altiplano se forment. Ils sont identifiés par de nombreux marqueurs archéologiques (géoglyphes, gravures, corrals, ...) (fig. 14) et une véritable route commerciale peut être identifiée. « *Se identifica la ruta Lluta [...] Es una alternativa vial importante que une el Altiplano con la costa oceánica.* » (Muños et Briones, 1996, p. 60). Des activités caravanières aux époques pré-inca assuraient des échanges commerciaux importants entre différentes régions des Andes. Elles empruntaient les rives de Lluta qui permettaient un ravitaillement constant pour les troupeaux de lamas.

Plus tard, ce parcours est repris par des seigneuries locales qui construisent une route dans les *quebradas* affluentes du fleuve (Santoro, 1983, p. 54). Cette route pavée, attribuée aux Incas, peut avoir une origine antérieure, mais elle sera un outil territorial pour asseoir le pouvoir administratif de ce régime. Nous connaissons seulement quelques portions de ce chemin dans la région de Socoroma à quelques kilomètres des sites archéologiques des fleuves Lluta et Azapa (fig. 15). C. Santoro suggère l'existence d'une route qui reliait la côte péruvienne à la côte chilienne, ainsi qu'un réseau dense dans la précordillère pour rejoindre les vallées de la région avec l'Altiplano et les alentours du lac Titicaca.

Les deux axes nord/sud et est/ouest sont exploités par les Incas qui assurent une meilleure communication entre ces régions dont les activités d'échanges sont déjà très développées. Cette route située dans la précordillère d'Arica-Parinacota assure la jonction entre les vallées et la région du lac Titicaca. Actuellement la route transfrontalière suit



FIGURE 14 – Géoglyphes de la région d’Arica-Parinacota dans la vallée d’Azapa.



FIGURE 15 – Camino del Inka aux alentours de Socoroma.

le fleuve de son embouchure jusqu’au bourg de Poconchile (500 m d’altitude) avant de rejoindre la vallée de Cardones afin d’éviter le grand collapse du Lluta. Cette dernière rejoint Putre avant de prendre deux directions possibles, l’est pour rejoindre la Bolivie et le nord pour rejoindre le Pérou. Les conditions géologiques ont pu favoriser l’accessibilité à la précordillère, mais les fleuves ne sont pas les uniques passages. Selon les périodes, les stratégies de peuplement, d’approvisionnement et d’échanges varient et nous montrent encore une fois l’ascendant des choix socio-économiques et culturels des hommes sur la détermination géographique du lieu.

Corridor topographique et écologique, le Lluta tout au long de son parcours fournit des refuges pour la faune. Cependant, certains endroits rendent la traversée difficile. L’emplacement des sites préhistoriques nous révèle des axes de circulation qui semblent s’orienter nord/sud ou qui forment diverses trajectoires selon les zones et les époques. La percée des grands fleuves, au cœur des contreforts des Andes, permet une interpénétration entre les divers étages géologiques, mais les systèmes d’échanges et de déplacement peuvent répondre à des logiques économiques, sociales et symboliques qui s’affranchissent de ces

conditions.

Conclusion

Les caractéristiques intrinsèques du piémont de la région d'Arica-Parinacota apparaissent à plusieurs niveaux d'observation ; cet espace géographique qui tient sa spécificité de sa géologie, offre un biotope exceptionnel. La formation géologique du piémont et les importants épisodes tectoniques façonnent un relief abrupt, dont l'érosion fluviale adoucit les contours. Ce milieu coincé entre les étendues désertiques des basses vallées et les interminables pâturages de l'Altiplano, favorise un écosystème unique dont l'effet de lisière est emblématique. Au cœur de la zone de confluence du Lluta, le piémont réunit, le long d'une bande étroite, les espèces végétales des étages limitrophes, ainsi qu'une faune endémique. La concentration de sites archéologiques, au sein de cet étagement, facilite les corrélations entre le milieu et les activités humaines. Cependant, les données archéologiques nous indiquent une situation plus complexe. L'occupation uniquement saisonnière des abris et le recours aux ressources végétales et animales nous montrent un homme préhistorique, hautement adapté à son milieu, qui commence à se servir des conditions environnementales et s'inscrit dans des logiques socio-économiques, avec l'exploitation spécialisée de certains milieux et l'appui des réseaux d'échanges.

Chapitre 2

Archéologie et art rupestre andin, la question de la transition de chasseur à pasteur

La transition socio-économique qui caractérise l'essor andin est un long processus protéiforme qui, souvent, se résume à quelques grandes innovations. La néolithisation semble un terme pratique pour désigner ce phénomène, même si la portée européo-centrée de ce mot ne doit pas diminuer l'originalité des mécanismes andins. L'enchevêtrement des mutations techniques et culturelles est un épisode qui permet l'émergence de la domestication, la sédentarité et la complexité sociale. Mais ces grandes mutations prennent place dans un vaste espace, au cœur d'une mosaïque de communautés dont les liens et les influences sont encore mal connus. Chaque donnée archéologique qui montre l'état de nos connaissances sur ces profonds changements socio-économiques et culturels peut être répertoriée sur une carte (fig. 16) afin de visualiser l'emplacement de ces informations et les difficultés de les uniformiser. Le problème est alors de comprendre la « néolithisation » des Andes, alors que le séquençage de l'Archaique et du Formatif est encore mal défini dans certains endroits. Nous dressons un tableau précis des recherches majeures qui ont permis, pas à pas, d'observer les profonds changements qui ont affecté les populations des hautes terres. De l'évolution des techniques de production à l'émergence de règles de la vie sociale, ces mutations nous montrent les multiples voies empruntées par les populations qui ont transformé leur quotidien. L'art rupestre est régulièrement associé à ce phénomène comme une cause ou une conséquence de ces importantes transformations. Il apparaît dans l'imaginaire comme une nouveauté majeure, comme une réponse à de profondes transformations psychologiques qui, dans ce cas, peuvent aisément s'expliquer par les changements du cadre de vie et du rapport à l'animal. Pourtant, le statut chronologique de l'art rupestre des Andes ne cesse d'osciller entre la sphère de la chasse et la sphère pastorale. Mais c'est précisément parce qu'il est présent tout le temps dans cette tourmente que l'art devient le support de nombreuses recherches en lien direct avec la question de la transition.

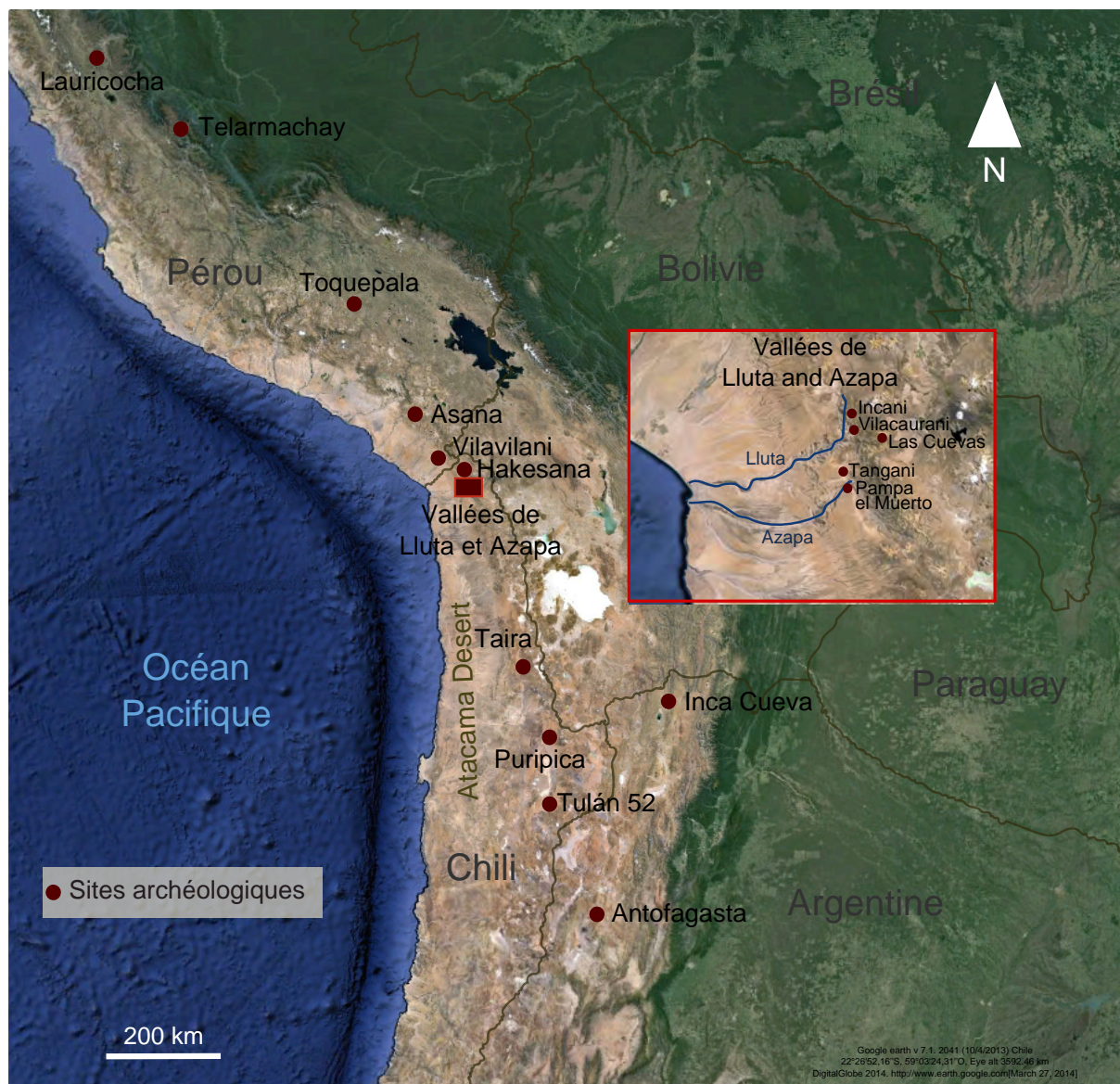


FIGURE 16 – Principaux sites archéologiques cités dans le texte.

2.1 Archéologies et éléments de la transition socio-économique dans les Andes

La transition socio-économique dans les Andes est un long processus qui touche plusieurs domaines de la vie quotidienne des populations. Des techniques aux comportements, les changements sont profonds et montrent une lente modification de l'exploitation de l'environnement. Dans les hautes terres, la domestication des végétaux (Pearsall, 2008) et la chasse sont les principaux secteurs touchés par de profondes transformations qui auront de larges répercussions sur la relation entre l'homme et l'environnement. La domestication qui transforme radicalement les stratégies d'approvisionnement offre un cadre de vie plus stable aux hommes. La sédentarité s'installe dans les comportements et devient la cause ou la conséquence d'une certaine complexité sociale qui s'intensifie. Il est encore difficile

de mesurer cette complexité que nous plaçons volontiers à la base des grands changements socio-culturels andins.

2.1.1 Les techniques de production

Le terme de techniques de production se réfère aux activités qui forment la base de l'économie d'un groupe. Les chasseurs-collecteurs utilisent principalement les techniques de chasse, mais elles évoluent pour s'orienter vers une logique de production spécialisée qui assure au groupe un contrôle étroit de son stock alimentaire. C'est par cette mutation que se met en place un système de domestication dont les premiers témoignages se trouvent actuellement au Pérou (Wings, 1986 ; Wheeler Pires-Ferreira *et al.*, 1977 ; Wheeler *et al.*, 1992 ; Wheeler, 1999 ; Lavallée et Julien, 1980 ; Lavallée, 1988 ; Lavallée *et al.*, 1995). Cette large présentation fait un bilan de nos connaissances sur la région andine, mais les particularismes régionaux et le développement différentiel des techniques et/ou la transmission des méthodes de chasse et de domestication restent un aspect difficile à retracer, compte-tenu de la disparité des données selon les secteurs.

2.1.1.a La chasse

Dans le piémont d'Arica, la modification des techniques cynégétiques est visible à travers plusieurs types de matériaux archéologiques. Nous nous arrêterons plus particulièrement sur les pointes qui illustrent les profondes modifications des modalités des stratégies de subsistance. Le plus important élément de la mutation technique réside dans la miniaturisation des pointes de projectile et les changements autour de l'emmanchement de ces mêmes pièces. Les fouilles de 6 m² réalisées sur le site de las Cuevas par C. Santoro et J. Chacama dans les années 80 proposent de nouvelles données pour comprendre les premières occupations du piémont andin. A la lecture de la stratigraphie du site de las Cuevas, dont la couche la plus ancienne est datée de 9540 ± 160 BC, C. Santoro et J. Chacama mettent en évidence que les pointes les plus anciennes sont des pointes avec pédoncule de taille moyenne (fig. 17a et b). Dans les couches intermédiaires cette pointe devient plus élancée, le pédoncule est moins marqué et la taille de la pièce diminue (fig. 17c). Ce changement dans la forme de l'outillage des pointes au cours des phases anciennes de l'Archaique témoigne déjà d'une chasse qui se spécialise avec des pointes et ce type de pointe apparaît dans d'autres abris de la région comme à Toquepala (Santoro et Chacama, 1984, p. 80).

Les récentes données issues des recherches menées au sud du Pérou montrent une certaine homogénéité technique entre les divers sites de la région circumtiticaca au cours de l'Archaique ancien (Klinck et Aldenderfer, 2005). Cette unité disparaît au cours de l'Archaique récent et les groupes opèrent un morcèlement territorial clairement visible dans l'industrie des pointes lithiques. Ces changements dans les dynamiques de peuplements peuvent avoir un lien direct avec un changement dans les techniques de subsistance.

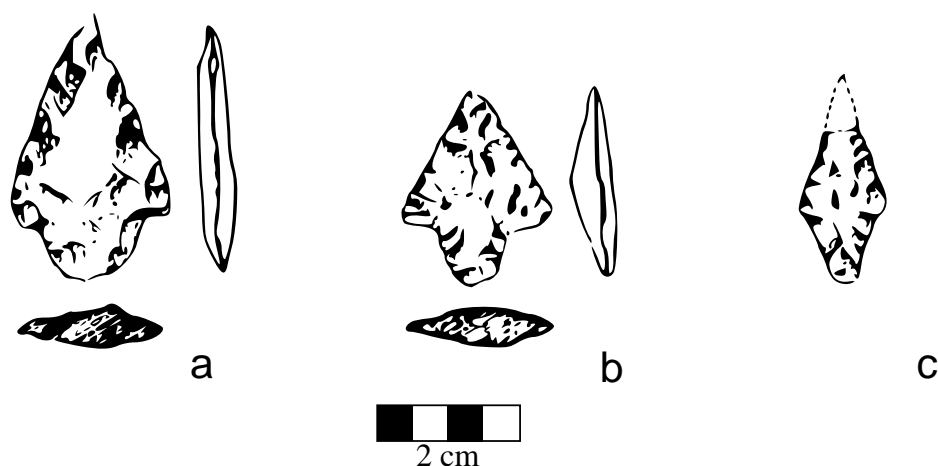


FIGURE 17 – Las Cuevas, matériel lithique (Santoro et Chacama, 1984, p. 77).

Les travaux menés dans les Andes Centrales offrent des données précises sur les changements des techniques de subsistance grâce à la qualité de préservation des ossements (fig. 18). Nous pouvons aussi observer le spectre faunique des sites archéologiques pour comprendre l'évolution des stratégies de la chasse. Les fouilles de D. Lavallée à Telarmachay dans la région de Junin (Lavallée et Julien, 1980 ; Lavallée, 1988) ont mis en évidence diverses phases de l'exploitation des camélidés et notamment une certaine spécialisation des chasseurs-collecteurs pour l'acquisition quasi unique des guanacos et des vigognes (fig. 18). Une méthode rigoureuse de décapage stratigraphique sur de grandes surfaces (35 m² au total) permet d'approcher la question de l'occupation du sol et des stratégies alimentaires à l'aide de l'étude des restes osseux qui recouvrent le sol archéologique (Lavallée et Julien, 1980 ; Lavallée, 1988). Les premiers changements dans la composition du spectre faunique se situent entre 5200 et 4800 B.C. Cette strate archéologique se matérialise par une présence massive de restes fauniques.

J. Wheeler a étudié ce matériel et observé une rapide progression des restes de camélidés contre une réduction des autres espèces telles que le cervidé des Andes. Ce phénomène est similaire aux découvertes faites dans les abris voisins de Ushcumachay où J. Wheeler avait déjà noté, dans les mêmes périodes, une spécialisation de la chasse aux camélidés (Wheeler Pires-Ferreira *et al.*, 1977). Ces travaux confortent les recherches de D. Lavallée qui souligne :

« *Le climat est identique à celui de la phase précédente et il ne semble pas que cela puisse être interprété comme l'indice d'un changement dans la fréquence ou la distribution des espèces disponibles dans l'environnement. Nous y verrions plutôt une évolution des modes de chasse, qui s'orientent vers une exploitation spécialisée des camélidés.* » (Lavallée, 1988, p. 275).

Cette observation est importante pour offrir de nouvelles pistes de réflexion sur les profonds changements qui affectent les sociétés de chasseurs-collecteurs. Le site est principalement utilisé pour le traitement des matières animales avec d'importants travaux de boucherie. Ce niveau archéologique qui se caractérise par une spécialisation de la chasse



FIGURE 18 – Vue de la Phase VI du site de Telarmachay, l'intensification de la chasse s'accompagne d'une spécialisation (Lavallée, 1988, p. 275).

aux camélidés, une intensification des prises et une activité spécialisée dans le traitement des animaux se retrouve dans les recherches de M. Aldenderfer sur le site d'Asana qui présente également une longue stratigraphie permettant de comprendre l'occupation de ce lieu sur de longues périodes. Les activités les plus anciennes effectuées sur ce site concernent le traitement des peaux ; la présence importante de grattoirs et d'ocre s'étend sur différents niveaux archéologiques datés de 8000 à 6000 BP. A partir de 5000 BP, le profil des activités reflète de nouvelles tendances. Le traitement des peaux est abandonné et le matériel archéologique suggère une économie axée davantage vers la collecte de graines, ainsi qu'un développement architectural cérémonial témoignant d'une occupation plus intense du site. Le site semble changer complètement de fonction : de lieux de traitement des éléments fauniques, il devient un lieu résidentiel pour l'ensemble du groupe (Aldenderfer, 1990), ce qui signifie non seulement un changement d'activité, mais également une complète restructuration des méthodes de production.

Ici, M. Aldenderfer concrétise la grande séparation socio-économique qui marque le passage de l'Archaïque ancien à l'Archaïque moyen. Ce découpage chronologique n'est pas adopté par D. Lavallée ((Lavallée et Julien, 1980 ; Lavallée, 1988 ; Lavallée, 1995 ; Lavallée, 2006)) pour éviter de scinder un processus tâtonnant au cours de l'Archaïque et qui n'est autre que la néolithisation.

2.1.1.b Domestication des camélidés

Domaine de prédilection des recherches péruviennes, les deux sites de Telarmachay et d'Asana présentent une stratigraphie qui offre des éléments intéressants pour aborder la question de la domestication. Dans la région de Junin, la détermination du matériel osseux et sa répartition en classes d'âge a permis de déceler des éléments inédits de la domestication des camélidés (Lavallée et Julien, 1980). Toujours grâce à l'analyse de J. Wheeler, l'augmentation de restes de camélidés néonataux entre 6000 et 5500 BP est un premier indice d'une phase où l'animal n'est plus dans les conditions de sa vie sauvage. L'archéozoologue explique cette forte mortalité par la présence d'une bactérie qui se développe dans les enclos et qui attaque exclusivement les espèces domestiques (Lavallée, 1990). De plus, « *des changements de morphologie dentaire chez certains individus indiquent l'apparition d'une nouvelle espèce* » (Lavallée, 1988, p. 278). Cet élément est le premier marqueur qui a permis de déterminer l'espèce alpaga. Récemment, les analyses génétiques ont permis de révéler que l'ancêtre de cet animal est la vigogne (Kadwell *et al.*, 2001 ; Wheeler *et al.*, 2006 ; Marín *et al.*, 2007b) et que l'ancêtre du lama est le guanaco. Ces recherches pionnières montrent de nombreux aspects de la vie des chasseurs et des pasteurs et posent les bases chronologiques de la domestication au Pérou. Mais ces données doivent être prises avec prudence : « *processus qui à l'évidence, dut être engagé bien avant d'être archéologiquement décelable* » (Lavallée, 1988, p. 14). La pérennité de l'utilisation de l'abri et l'absence de changements organisationnels forts, entre une économie de la chasse et une économie pastorale, montrent le maintien d'un certain nombre de traditions entre ces deux types d'économie. Les méthodes de l'archéozoologie arrivent à mettre en lumière les principales phases de la stratégie d'exploitation animale et les processus de la domestication qui s'achèvent avec l'apparition de nouvelles espèces. L'orientation progressive vers une chasse spécialisée laisse rapidement place à un type de « proto-élevage » (Lavallée, 1988, p. 286) qui sera l'origine de la tradition pastorale. Les auteurs avancent l'idée « *d'innovation conservatrice* » (Lavallée, 1988, p. 286) pour parler de la permanence des pratiques dans des contextes qui nous apparaissent différents. Ces données sont confortées par le modèle proposé dès 1977 par J. Wheeler qui, à partir du registre faunique, signale que la chasse spécialisée est suivie d'un contrôle des camélidés semi-domestiques qui engendre un pastoralisme d'animaux domestiques (Wheeler Pires-Ferreira *et al.*, 1977)(fig. 19).

Les recherches dans les sites environnants de Telarmachay offrent une situation similaire et rapidement l'idée d'un centre de la domestication est avancée (Wheeler, 1999). Un centre à l'origine de la diffusion de la technique est une possibilité qui s'oppose à l'idée de plusieurs centres de domestication. Dans le désert d'Atacama, les travaux de L. Nuñez proposent un autre foyer possible de domestication, car la présence de nombreux restes de néonataux dans les strates du site de Puripica montre le passage d'une économie de chasseurs-collecteurs à un mode de vie de pasteurs. L'aspect important de ces données est qu'il existe une occupation continue de ces sites et, qu'ainsi, dans une autre partie des Andes au climat stable, une pratique de la domestication est possible (Nuñez, 1981).



FIGURE 19 – Modèle proposé par J. Wheeler *et al.* pour comprendre le processus de domestication (Wheeler Pires-Ferreira *et al.*, 1977, p. 159).

A Asana, ce sont les structures au sol qui laissent apparaître des activités liées au parcage des bêtes. Un lieu de résidence pour le pastoralisme semble être identifié autour de 4500 BP. Les indices se résument à la présence supposée de corrals et d'un aménagement résidentiel qui est similaire à l'organisation domestique des pasteurs actuels dans la région (Aldenderfer, 1998 ; Kuznar, 1990) (fig. 20).

Ces structures arrivent avant la caractérisation de la domestication probable du guanaco dont l'apparition peut venir d'un emprunt ou d'un développement local. La difficulté pour comprendre ce processus de transfert de technique ou le développement régional intrinsèque est pour le moment une impasse résumée ainsi : « *In one sense, though, it really makes no difference if domestication was a borrowed technology in the Awati Phase, since its mere presence is important.* » (Aldenderfer, 1998, p. 275). La richesse de l'étude d'Asana est de proposer une lecture fine de la stratigraphie et de mettre en évidence une architecture qui varie fortement au cours du temps. Sur ce point, les données sur les comportements sociaux prennent une nouvelle ampleur en complément de l'étude faunique du matériel archéologique.

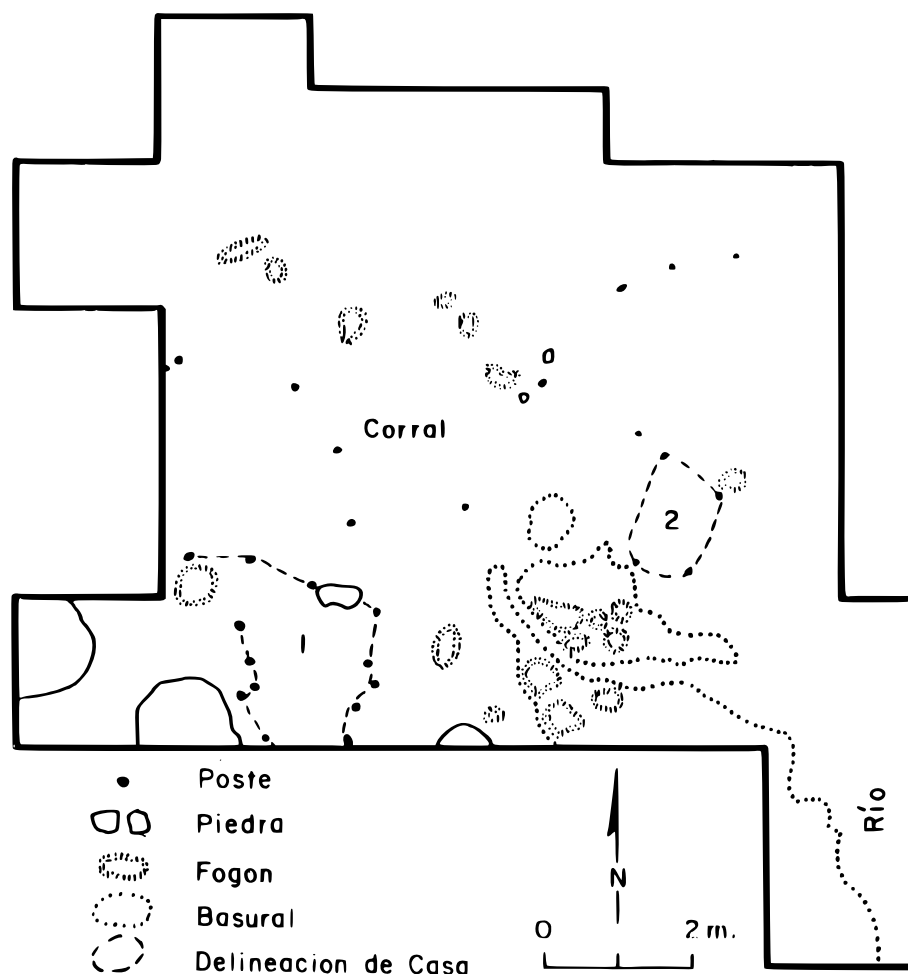


Fig. 7. Arquitectura doméstica de la fase Asana VI/Awati 4400-4000 A.P.

FIGURE 20 – Plan de la phase Asana VI/Awati (4400, 4000 B. P.) où les premières structures de corral apparaissent (Aldenderfer, 1990, p. 24).

Dans le désert d'Atacama, le matériel pour l'étude du phénomène de la domestication est plus épars. Les recherches se basent également sur les études archéozoologiques (Cartajena *et al.*, 2007 ; Yacobaccio, 2003 ; Yacobaccio, 2010 ; Yacobaccio et Vilá, 2013) ou peuvent prendre d'autres formes telles que l'intégration des vestiges de laine animale (Dransart, 1991 ; Dransard, 2002). La fibre animale a également révélé un autre foyer possible de domestication des camélidés dans cette même région. Les recherches de Dransart en 1991 dans la vallée de Tulán et à Puripica ont permis d'apporter un autre type de matériel pour répondre à la question de la domestication. L'analyse microscopique de la fibre des camélidés, largement utilisée sur les sites préhistoriques, a mis en avant l'utilisation de différents types de fibre et particulièrement celle des camélidés qui surpasse la fibre végétale. L'observation de la croissance de la fibre et surtout la variation des couleurs du poil, sont les indices irréfutables de la présence d'animaux domestiqués dans la région. Cette sélection de la laine a dû conduire les populations aux prémices de la manipulation génétique des camélidés qui offrira deux nouvelles espèces : les lamas pour la viande et le

portage et les alpagas pour la laine. Mais les fibres d'animaux domestiques ne sont pas clairement attribuées à une période chronologique et le matériel archéologique, provenant d'autres fouilles, est difficile à raccorder correctement à ces observations (Dransart, 1991 ; Dransart, 2002). En 2007, une étude de la faune menée par I. Cartajena s'intéresse aux mêmes sites et propose la *puna* d'Atacama comme second centre de domestication, dont les conditions climatiques extrêmes ont conduit à une nouvelle exploitation de l'écosystème (Cartajena *et al.*, 2007). Une analyse ostéométrique des restes fauniques montre une réduction de la taille des animaux, éléments souvent mis en avant pour montrer un stade évolutif du passage d'un animal sauvage vers un animal domestique. Dans cette région située dans le piémont andin à moins de 3500 mètres, le guanaco semble avoir été domestiqué, les restes de vigognes retrouvés sur ce site appartenant, uniquement, à une espèce sauvage. La situation est légèrement différente de celle du Pérou, car c'est une autre espèce dont le processus de domestication a été identifié. Dans la *puna* Argentine, les travaux de H. Yacobaccio s'appuient également sur l'ostéométrie pour discerner l'espèce domestique du guanaco (Yacobaccio, 2010), mais son analyse avec B. Vilá du traitement de la domestication en archéologie le conduit à proposer un autre modèle où le processus montre d'autres pistes possibles qui rompt avec le schéma unilatéral de la domestication (Yacobaccio et Vilá, 2013) (fig. 21).

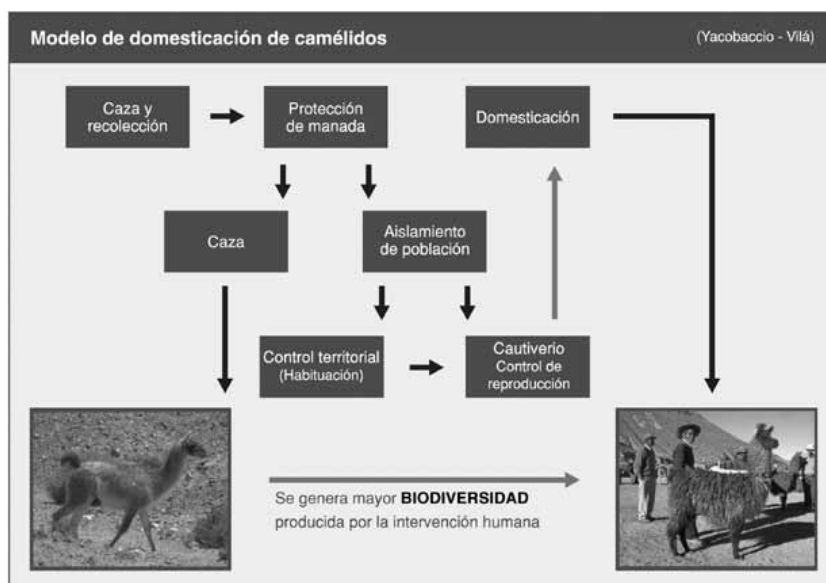


FIGURE 21 – Modèle proposé par Yacobaccio et Vila pour comprendre la complexité de la domestication (Yacobaccio et Vilá, 2013, p. 231).

Ce modèle introduit différentes étapes d'une activité économique qui se transforme en production. Il rappelle plusieurs aspects importants du processus de domestication en évoquant que, déjà, la chasse a une action sur le troupeau, en opérant un prélèvement sélectif des animaux. Cette pratique amène, rapidement, à une protection du troupeau. H. Yacobaccio et B. Vilá perçoivent cette phase vers 4500 BP dans la *puna* argentine quand la taille des camélidés change, mais de façon hétérogène. Ensuite, plusieurs techniques sont

envisageables pour assurer la captivité ; un contrôle territorial permet d’habituer doucement l’animal au contact humain ou la captivité, plus stressante, apporte une maîtrise plus rapide de l’animal. Le confinement des animaux est visible dans l’étude ostéométrique dès 3000 BP lorsque le changement de taille devient homogène. Cette nouvelle étude dans la partie méridionale des Andes propose un nouveau schéma de réflexion pour aborder la domestication. A partir de cette étude de l’interaction entre l’homme et l’animal, les auteurs rappellent l’instabilité de la domestication qui doit passer par différentes étapes et, parfois, se stabiliser dans un entre-deux ou même aller vers la débâcle. Ils envisagent ainsi plusieurs points possibles de tentatives de domestication. Mais les données sont encore insuffisantes comme le précise G. Mengoni Goñalons : « *Probably, the process of alpaca and llama domestication may have occurred independently at different times and places within the Andes. Based on the preceding discussion, this issue needs further exploration.* » (Mengoni Goñalons, 2007b, p. 66).

Les actions réelles de l’homme sur l’animal en cours de domestication sont difficilement visibles, car la domestication fait appel à des techniques qui laissant peu de traces matérielles (Digard, 2009a). A travers les techniques de chasse et l’utilisation de structures architecturales nouvelles, nous identifions les débuts d’une économie axée sur l’exploitation animale.

De la chasse spécialisée à la domestication animale, les changements qui s’opèrent dans l’économie des populations des hautes terres touchent directement la production. Au Pérou, cette transition semble s’effectuer il y a plus de 4000 ans. Un contrôle étroit des animaux et finalement leur appropriation sont des mécanismes complexes qui ne touchent pas uniquement la sphère économique. La modification des rapports de l’homme à l’animal s’accompagne d’une nouvelle conception du monde ; l’expression de ces changements s’opère dans le domaine des idées et de l’art. La question de la néolithisation et des systèmes de représentations a été au cœur des travaux de J. Cauvin (Cauvin, 1997) qui a eu le mérite de remettre en cause le modèle préétabli et de proposer la primauté des changements culturels sur les avancées techniques.

2.1.2 Complexité sociale

La discussion de la prédominance des développements économiques sur les développements politico-sociaux relance le débat sur les raisons de l’accroissement de la complexité sociale. Cette problématique s’impose dans les recherches, même si la définition d’une société complexe reste floue. Les critères pour définir la complexité sociale sont nombreux et n’apparaissent pas simultanément. Plusieurs approches existent pour définir des sociétés complexes dans les Andes (Nuñez et Santoro, 1988 ; Nuñez et Santoro, 2011 ; Yacobaccio, 2006 ; Sepúlveda, 2011a), mais le plus important, dans ce travail, est de mettre en avant les éléments archéologiques qui permettent de décrire et de comprendre ce phénomène.

2.1.2.a Sédentarité et territorialité

Un élément souvent mis en avant pour définir une population dite complexe est le processus de sédentarisation (Arnold, 1996b). Cette immobilisation sur un secteur géographique donné est perçue comme un facteur clé de développement social, mais les travaux s'accordent pour parler de sociétés de chasseurs-collecteurs complexes lorsqu'une certaine territorialité s'installe dans les pratiques socio-économiques. Au nord des Andes Centrales, l'occupation des sites apparaît souvent continue et aucun changement climatique ne semble engendrer de profonds changements. A Asana, au cours de l'Archaïque moyen, entre 7800 et 6000 BP, l'installation des chasseurs-collecteurs change brusquement. M. Aldenderfer remarque que « *Es probable que todo el grupo residencial se haya establecido en el sitio para una permanencia más prolongada* » (Aldenderfer, 1990, p. 31). Le site devient la base résidentielle d'un important groupe qui exécute, au sein du site, de nombreuses tâches domestiques. Une augmentation démographique est notable en même temps, l'apparition de structures non domestiques montrent selon l'auteur « *the emergence of indicators of social complexity* » (Aldenderfer, 1998, p. 175). Ici, ce n'est pas le sédentarisme, habituellement défini par des activités agricoles, mais un sédentarisme résidentiel qui marque les bases de la complexité sociale. De nombreux chercheurs s'accordent pour ajouter ce processus à la définition des sociétés complexes (Aschero, 1996 ; Aschero et Hocsman, 2011 ; Yacobaccio, 2006 ; Hocsman, 2002). La densité du groupe est aussi un point important pour comprendre ce phénomène (Price et Brown, 1985). Pour pouvoir définir archéologiquement des chasseurs-collecteurs complexes, S. Hocsman observe aussi l'émergence de la territorialité dans la distribution spatiale des activités sur le site d'Asana. Selon lui, la claire répartition des artefacts et du matériel utilisé pour des tâches diverses correspond à une démarcation de l'identité des chasseurs-collecteurs qui s'attèlent à des activités variées sur différents sites.

Les fouilles, dans la région d'Atacama, montrent l'apparition de nouvelles pratiques résidentielles après l'optimum climatique qui touche les Andes (Nuñez et Grosjean, 1994). Ce sont des éléments internes au groupe, comme la sédentarisation, qui marquent un tournant dans l'étude des sociétés préhistoriques. L. Nuñez en 1981, identifie le premier complexe habitationnel dans la *puna* d'Atacama. Un « *sédentarisme initial* » est mis en évidence à Tulán 52 ; il se caractérise par des habitations dispersées et la présence de pierres à moudre. Cette occupation succède à l'installation saisonnière des chasseurs qui parcouraient la région. Les structures sont rondes, le sol a été érodé et il existe un aménagement intérieur constitué de l'encastrement de mortiers entre deux parois pouvant servir à affuter du matériel (Nuñez, 1981). L'auteur considère que cette « *sédentarisation initiale* » coïncide avec le début de la domestication qui permet aux chasseurs de faire les premiers élevages dans cette région offrant un fourrage important, mais laissant entrevoir une orientation vers le travail agricole : « *Estos sitios son segmentos de un largo desarrollo de ocupaciones de caza-recolección andina y subandina que intensifican las prácticas de molienda* » (Nuñez, 1976, p. 107). En 1981, l'auteur reconnaît tout de même que ces

premières données ne permettent pas d'attester de la sédentarité d'un groupe et que les futures recherches seront consacrées à cet objectif.

2.1.2.b Différenciation sociale

La différenciation sociale s'opère, selon A. Testart dès que la production dépasse les besoins et que les réserves sont gérées de manière privée (Testart, 1992 ; Testart, 2012). A partir de ce moment, la richesse engendre des distinctions entre individus qui sont visibles archéologiquement à travers les objets de prestiges (parure, coquillage,...) ou dans les contextes funéraires. Pour se distinguer, un réseau d'interaction de plus en plus complexe permet aux hommes de se procurer des objets dont le poids social est marqué par la rareté du matériau ou de la confection. Mais les réels arguments archéologiques qui soulèvent la question de cette différenciation se retrouvent dans l'étude des sépultures. Au nord du Chili, dans les hautes terres, une inhumation est étudiée sur le site de Patapatane, elle est datée à 5910 ± 90 ¹⁴C BP (Standen et Santoro, 1994). Mais aucune offrande n'accompagne la sépulture : « *No hay ofrendas que acompañen a la inhumación, sin embargo en el área inmediatamente circundante, que corresponde a los que sirvieron para cubrir el cuerpo, se recuperaron huesos de camélidos* » (Standen et Santoro, 1994, p. 169). Dans la *puna* argentine, les travaux de C. Aschero montrent des méthodes d'ensevelissement qui varient à partir de 5580 ± 150 BP dans la Punta de la Peña (Aschero, 1996). Une tombe d'enfant richement fournie se distingue par un matériel important et la présence d'artefacts dont la provenance est éloignée. S. Hocsman remarque qu'il est possible que cette distinction de statut puisse provenir d'une relation par filiation à cause du jeune âge de la personne (Hocsman, 2002). Il situe cette transition sociale entre 7000 et 5000 BP et avance que les chasses collectives peuvent être un tremplin pour le développement de cette hiérarchie, car l'organisation de telles manifestations nécessite un meneur. Dans son étude sur les chasseurs-collecteurs complexes, S. Hocsman accorde beaucoup d'importance aux réseaux d'échange et à l'utilisation des matériaux échangés. A partir de 5500 BP, les matières exogènes servent principalement à l'élaboration d'artefacts de prestige. Mais ces grands réseaux, rimant avec une importante mobilité, apportent de la nouveauté dans l'affirmation de statuts ; l'art rupestre subit de grandes influences et s'oriente vers la mise en scène symbolique d'une société.

Les recherches de C. Aschero en art rupestre soulignent l'apparition progressive de différenciation sociale au sein des manifestations artistiques. Dans un contexte d'expansion du modèle économique de production agricole, l'art reflète une progression de la figuration du pouvoir et de la distinction entre anthropomorphes. Dans la région du désert d'Atacama et dans le Nord-Ouest argentin durant le Formatif entre 2000 BC et 700 AD. la représentation d'armes de manière ostentatoire et d'éléments propres aux félins s'accompagnent, dans les phases plus récentes, de la figure d'un « sacrificateur » (Aschero, 1996, p. 193). Selon l'auteur, la figure humaine se charge d'éléments représentant le pouvoir, armes et objets, mais surtout l'artiste a recours à la perspective pour mettre en avant certains

individus. Dans le désert d'Atacama, les représentations artistiques du style Confluencia montrent également la volonté des artistes, des groupes d'appuyer les différences entre les figures anthropomorphiques à travers la figuration des coiffes, des armes (§ 2.2.2.b). Ce type d'indices apparaît également dans l'art rupestre du piémont ariquinien où les recherches de M. Sepúlveda soulignent que l'augmentation des signes distinctifs de l'image anthropomorphique peut s'ancrer dans le contexte du développement régional (Sepúlveda *et al.*, 2010). Par rapport aux autres indices archéologiques de distinction sociale, l'art rupestre paraît montrer tardivement une réelle distinction entre les hommes et la mise en place d'une hiérarchie sociale. Nous pouvons nous demander quel est le rôle de l'art dans la diffusion de ces différences.

2.1.2.c Spiritualité et structures cérémonielles

La découverte des premières structures cérémonielles, sur le site d'Asana, antérieure à l'apparition des enclos propres aux pratiques pastorales suggère des changements organisationnels importants avant la période du Formatif. Les analyses de M. Aldenderfer (Aldenderfer, 1991) font ressortir plusieurs points intéressants dans la caractérisation de ces structures. Ces édifices apparaissent dans la phase *Qhuna* entre 5000 et 4400 BP et ils disparaissent dans la phase suivante. Plusieurs éléments de l'aménagement de cette grande structure permettent à l'auteur d'interpréter ces lieux comme un espace cérémoniel ou dédié à la collectivité. La grandeur de l'édifice, la préparation du sol, le creusement peu profond de bassins et la présence de petits foyers sont des caractéristiques qui ne correspondent pas à un habitat conventionnel. De plus, ces petits foyers retrouvés sur ce niveau archéologique laisse perplexe l'archéologue. Ils sont constitués de petites brindilles et bouts de bois, dont la plupart sont disposés sur le sol en forme de cercle ou d'ovale. La présence de quelques os et l'absence d'industrie lithique prouve que ce lieu n'est définitivement pas utilisé pour des fins domestiques (Aldenderfer, 1991, p. 239). Uniquement quelques pointes de projectiles ont été découvertes sur les foyers et une petite pierre sculptée dont la représentation est illisible. Le fait marquant est que ces pointes sont toutes réalisées à partir de matériaux exogènes, de très bonne qualité, qui semblent provenir de l'Altiplano. M. Aldenderfer synthétise ces résultats en notant que cette phase montre de profonds changements sociaux qui ont pris forme très rapidement sur ce site. Il souligne : « *Whatever the causal factors that led to the transformation of these structures, they, and presumably the ceremony and ritual that took place within them, failed to persist into the Awati phase, which marks the transition from foraging to herding and pastoralism in the region.* » (Aldenderfer, 1991, p. 254). Selon lui, l'émergence de la vie sociale et spirituelle des chasseurs-collecteurs proto-éleveurs est la phase ultime du basculement vers une autre société, maintenant entièrement pastorale. Cette idée fait écho aux travaux de J. Cauvin sur « la maturation culturelle » qui s'opère avec l'apparition de nouveaux symboles et de nouvelles religions anticipant le passage à un autre type de société de production (Cauvin, 1997).

Les autres structures cérémonielles, identifiées dans des phases beaucoup plus récentes au sein de la région de San Pedro de Atacama, présentent un autre style architectural. Sur le site de Tulán 54, les premiers centres cérémoniels sont partiellement enterrés et se trouvent sous un monticule (Nuñez *et al.*, 2005 ; Nuñez et Santoro, 2011). Des fosses sont creusées et regorgent d'offrandes et d'inhumations néonatales, ainsi que de nombreux objets fastueux (fig. 22).



FIGURE 22 – Structure du temple Tulán 54 (Nuñez *et al.*, 2005, p. 305).

Cette phase, appelée Tilocalar, est datée de 3130 à 2380 BP. Elle représente l'émergence des populations du Formatif récent qui présentent un fort niveau de complexité sociale à travers une architecture religieuse très développée. Les dépôts offrent d'excellentes données sur la complexité socio-économique de ces populations qui ont échangé sur de longues distances des produits de prestige et utilisé des graines hallucinogènes pour effectuer leur culte (Nuñez et Santoro, 2011, p. 503).

La différence entre les structures cérémonielles du site d'Asana et de Tulán 54 peut refléter les rapides changements qui s'opèrent dans la zone du coude d'Arica pendant la transition Archaique/Formatif. Elle montre aussi que la multiplication des échanges et le passage vers de nouvelles pratiques (élevage animal ou végétal) au sein de sociétés complexes s'accompagnent aussi d'une vie spirituelle bien ancrée.

Une tentative de définition de la complexité est donnée par H. Yacobaccio (2006), dans laquelle il insiste sur l'existence de plusieurs conditions sociales et environnementales, ainsi que sa grande variabilité selon les sociétés. Quelques aspects sont retenus comme la spécialisation économique et la réduction de la mobilité en tant qu'éléments de base de ce processus. Ensuite, la complexité sociale se diversifie dans les domaines socio-culturels et politiques. Ce modèle ne permet pas d'apprécier l'importance de la pensée symbolique qui semble déjà jouer un rôle important dans le processus de domestication, relevant de la spécialisation économique. Ces données, difficilement vérifiables, ne doivent pas être complètement évincées, d'ailleurs l'étude de l'art rupestre ne cesse de vouloir répondre à ce paradigme.

Pour comprendre le passage des sociétés de chasseurs-collecteurs aux sociétés agropastorales dans les Andes, il faut pouvoir corrélérer des faits qui semblent éloignés dans le temps et dans l'espace. Actuellement, quelques synthèses tentent de répondre à cette transition, mais la place des hautes terres dans ces recherches reste mince (Nuñez et Santoro, 2011). Chaque élément archéologique qui peut nous aider à définir la complexité sociale dans les contreforts des Andes reste souvent un processus isolé dans le temps. Le manque de données est flagrant, mais les supports se multiplient pour essayer de comprendre les changements qui s'opèrent dans les sociétés de chasseurs-collecteurs. L'étude de l'art s'inscrit dans cette démarche où, grâce aux contextes archéologiques ou grâce à l'analyse des figures, cette forme d'expression s'appuie sur des données nouvelles pour penser la transition. La question de l'affirmation de la territorialité, l'apparition de la représentation d'animaux domestiques, la mise en scène de différenciation sociale ou d'images liturgiques sont autant de pistes de recherches qui s'intègrent dans la réflexion sur la complexité sociale.

2.2 L'art rupestre au carrefour des paradoxes

Les recherches en art rupestre dans les Andes commencent tardivement, mais marquent profondément les consciences. Ces peintures ou gravures sont généralement connues par les autochtones, mais ne suscitent guère d'intérêt jusqu'au début du XX^{ème} siècle, où l'origine très ancienne de ces manifestations est rapidement mis en avant. Cette instrumentalisation, consciente ou non, donne lieu à un important regain d'intérêt pour ces sites qui se trouvent dans les hautes terres. Les fouilles au pied des parois se multiplient ; l'étude des représentations offre des modèles de classification stylistique et la détermination chronologique de ces manifestations s'accompagne de l'identification du peuplement du piémont andin. Une véritable histoire de la lecture des styles lève le voile sur les principaux courants interprétatifs, tandis que l'analyse de plus en plus fine des figures offre de nouvelles voies méthodologiques pour répondre à l'incessante question du contexte socio-économique des artistes.

2.2.1 L'art rupestre et ses multiples contextes archéologiques

Le principal problème lié à l'étude de l'art rupestre est la caractérisation de son contexte culturel et socio-économique. Cette perpétuelle question vient des difficultés méthodologiques lors des toutes premières études et/ou de l'accumulation de méprises qui peuvent être en lien avec les projections mentales accompagnant l'étude de l'art rupestre andin. L'ancienneté de ces manifestations ou, au contraire, leur apparente modernité deviennent des convictions polluant le débat, mais les discussions évoluent grâce à de nouvelles recherches menées de manière plus méthodique.

2.2.1.a Premières découvertes, premières complications

Les travaux à Toquepala (dép. Tacna, Pérou) sont emblématiques de l'art rupestre du sud des Andes centrales qui, malgré l'inexactitude de ces données, restent un site de référence. Premier site d'art des hautes terres découvert et premier site fouillé au pied des parois, ce lieu incarne les profondes confusions qui règnent sur l'art rupestre de la zone andine. J. Muelle commence ses travaux dans les années 60 avec une étude des peintures et une campagne de fouilles. Il s'associe à R. Ravines dans la suite de ses recherches. Ses résultats permettent de distinguer trois niveaux culturels distincts, chacun séparé par une couche stérile de sable. Une série de datation accompagne ces fouilles et les niveaux les plus anciens révèlent une occupation datée de $9\ 580 \pm 160$ et $9\ 490 \pm 140$ BP. La découverte majeure, au sein du matériel archéologique en lien avec les peintures, est la mise au jour d'un bâtonnet dont l'usage comme pinceau est fortement envisagé à cause d'un emmanchement portant une touffe de laine à son extrémité et la présence de pigment rouge : « *delgadas ramitas en uno de cuyos extremos se ha enrollado un mechón de lana, que muestran restos evidentes del pigmento rojo marciano* » (Muelle, 1969, p. 191) dans (Guffroy, 1999, p. 27). Mais la confusion sur l'attribution stratigraphique de cet objet jette un trouble sur cette étude. Comme le souligne J. Guffroy, le bâtonnet est une première fois rattaché à une couche archéologique intermédiaire, puis apparaît dans les publications suivantes ajouté au matériel archéologique des couches les plus anciennes. La couche intermédiaire a été datée autour de $5\ 930 \pm 110$, $5\ 600 \pm 85$ et $5\ 160 \pm 80$ BP et correspond à l'Archaique récent, tandis que la couche la plus ancienne correspond à l'Archaique ancien. Le rattachement du matériel, en lien avec les parois, à une phase chrono-culturelle de type « premiers chasseurs-collecteurs des hautes terres » a permis de donner un écho beaucoup plus important aux recherches menées dans cette région. Il reste difficile de comprendre ce changement d'attribution ; les récentes publications autour du site de Toquepala ne reprennent pas les éléments de datation mais suggèrent seulement une : « *probada antigüedad* » (Ravines, 2010, p. 86). Seuls les travaux de J. Guffroy remettent en cause le déroulement de ces fouilles et s'attachent à replacer cet art dans une tradition andine qu'il situe de manière imprécise entre 8000 et 5000 BP (Guffroy, 1999, p. 46).

Dans les mêmes années, à l'extrême nord de la précordillère du Chili, les recherches de H. Niemeyer sur l'art rupestre produisent le résultat inverse. L'ingénieur en hydrologie parcourt la région et découvre au cours de ses missions de nombreux abris peints. La quasi absence de données au sujet de ces manifestations artistiques le pousse à conduire d'importantes missions de terrain. Ses travaux s'attachent à définir le contexte culturel de sept sites d'art rupestre, représentant une vingtaine d'abris qu'il découvre au cours de ses expéditions le long de la vallée du Lluta et de l'Azapa. Sa méthodologie s'appuie également sur une étude des peintures, combinée à des fouilles directement réalisées au pied des parois. Son ouvrage « *Las pinturas rupestres de la Sierra de Arica* » publié en 1972 est l'étude la plus complète sur les manifestations artistiques de cette zone. Les relevés des parois sont

nombreux mais restent incomplets car l'archéologue choisit seulement quelques panneaux, représentatifs de l'art rupestre de cette région. Les fouilles sont effectuées dans de nombreux abris. H. Niemeyer perçoit des similitudes entre les représentations graphiques du piémont d'Arica avec les figures retrouvées au sud du Pérou, mais il accorde plus de crédit aux résultats de ses fouilles, ce qui sera déterminant dans son interprétation chronologique de l'art rupestre. Prenant en compte la découverte dans chaque niveau archéologique de tessons de céramique, il place la tradition picturale de la région dans le contexte des développements régionaux qui s'opèrent autour de 1500 BP et imagine la continuité de cette pratique jusqu'aux temps incas (Niemeyer, 1972, p. 101). Cette interprétation s'éloigne diamétralement des recherches menées au Pérou, mais quelques biais repérés dans cette recherche permettent de mettre en doute ses conclusions. Premièrement, l'archéologue précise qu'il n'est pas en mesure de faire le lien entre les peintures et le matériel archéologique « *En nuestra excavaciones de prueba no hallamos vestigios de los pigmentos de colores ni de los instrumentos con que las pinturas se aplicaron* » (Niemeyer, 1972, p. 101). Malgré cette observation, l'auteur n'hésite pas à proposer une période chronoculturelle pour ces peintures. De plus, il est conscient des fortes ressemblances avec les sites voisins, ce qui l'amène à suggérer une très longue tradition picturale plutôt que de remettre en cause ses propres fouilles. Deuxièmement, l'association directe des artefacts de collecte de surface avec les artefacts retrouvés en stratigraphie perturbe l'étude en accordant la même valeur à des pièces sans stratigraphie. Malgré le regroupement de l'industrie lithique de ramassage de surface et celle issue des fouilles, nous remarquons que ces artefacts sont peu nombreux et qu'une fouille trop rapide ou une absence de tamisage a pu laisser échapper un nombre important de pièces.

Il est surprenant de constater que deux démarches archéologiques faites au cours des mêmes années, dans des régions voisines, mènent à des résultats aussi différents. Cette situation montre l'enracinement profond des convictions ou des représentations mentales qui, parfois, prennent le dessus, afin d'inscrire les recherches dans un discours pour répondre aux attentes des chercheurs ou de la communauté.

2.2.1.b Nouvelles fouilles et nouveaux repères dans le piémont ariquinien

Le poids des travaux de Niemeyer au nord du Chili pèse encore sur les recherches car malgré son attribution très récente des peintures, ses travaux restent fondateurs pour l'analyse de l'art rupestre de la région. C'est seulement dans les années 80 que C. Santoro cherche à comprendre les importants écarts chronologiques qui séparent les sites du nord du Chili avec ceux du sud du Pérou. Sa démarche est encouragée par les récentes recherches menées par L. Nuñez dans le désert d'Atacama qui identifie des occupations de chasseurs-collecteurs datées de l'Archaique récent (Nuñez, 1976 ; Nuñez, 1981). Sa méthodologie s'appuie sur les fouilles de nouveaux sites d'art rupestre, ainsi que sur des sites de plein air. Sa démarche est beaucoup plus orientée sur les données archéologiques que picturales et seulement une partie des relevés effectués par J. Chacama seront publiés (Santoro et

Chacama, 1982). Plusieurs sites présentent une stratigraphie très longue dont les premières occupations peuvent s'inscrire dans l'Archaique ancien comme à Patapatane. L'analyse de l'industrie lithique permet de voir les changements techniques qui s'opèrent entre les différentes phases d'occupation et les travaux sur le site de Puxuma nous offrent un élément fondamental. La découverte de différents pigments rouge, jaune et noir dans une couche stratigraphique datée de l'Archaique récent (Santoro, 1989, p. 50) permet de faire un lien direct avec les parois. Les pigments rouges, souvent associés à des travaux de tannage, sont associés à une palette qui correspond aux couleurs employées par les artistes. L'archéologue observe une réduction des pointes lithiques qui atteignent leur paroxysme dans les couches de l'Archaique récent. Les travaux de C. Santoro, en plus d'offrir des données matérielles pour préciser la période de réalisation des peintures, grâce à l'association de matériels issus des parois retrouvés dans les niveaux d'occupations datés autour de 6000 à 3700 BP. Cette démarche permet également de caractériser le contexte socio-économique de ces occupations qui allie halte de chasse saisonnière et réalisation artistique.

Dans la vallée d'Azapa, les recherches de M. Sepúlveda proposent une approche pluridisciplinaire pour réévaluer les précédents travaux. De nombreuses campagnes de fouilles et de datations permettent de remettre en cause les attributions chronologiques d'H. Niemeyer, mais aussi de découvrir de nombreux sites encore jamais étudiés. La pleine intégration des peintures dans l'analyse de l'occupation des sites permet d'importantes avancées sur le rôle socio-économique et culturel des sites d'art (Sepúlveda *et al.*, 2010). Plusieurs phases d'occupations ont été mises au jour sur les sites de Tangani et de Pampa El Muerto. Les premiers niveaux montrent une utilisation de ces sites dès la fin de l'Archaique moyen pour Pampa El Muerto 8 et au début de l'Archaique récent pour le site de Tangani 1. Seul l'abri de Tangani 1 présente une réutilisation jusqu'à l'époque des développements régionaux (fig. 23) (Sepúlveda *et al.*, 2013a).

Nombre sitio	Sigla fechado	Proveniencia de la muestra	Fecha sin cal.
Pampa El Muerto 3	UGAMS-3041	PM3-C5 CAPA II-nivel 1-Rasgo 1	430 ± 25
Pampa El Muerto 3	UGAMS-3042	PM3-C5 CAPA II-nivel 3-Rasgo 1	2180 ± 30
Pampa El Muerto 3	UGAMS-3043	PM3-C5 CAPA III-nivel 1-Rasgo 6	2460 ± 30
Pampa El Muerto 8	UGAMS-3039	PM8-A3-CAPA II-nivel 2	5750 ± 30
Pampa El Muerto 8	UGAMS-3040	PM8-B4-Pozo 1 CAPA II-nivel 1	1680 ± 25
Tangani 1	BETA 259165	Tangani-C4-Capa II-nivel 2	4170 ± 40
Tangani 1	BETA 259166	Tangani-C4-Capa III-nivel 1	4400 ± 40
Tangani 1	BETA 259167	Tangani-D4-Capa II-nivel 5-65 cm	5160 ± 60
Tangani 1	BETA 259168	Tangani-D4-Capa II-nivel 5-80 cm	790 ± 40

FIGURE 23 – Tableau des datations réalisées dans la vallée d'Azapa sur les sites de Pampa El Muerto 3-8 et Tangani-1 (Sepúlveda *et al.*, 2013a, p. 40)

Ces informations sont en accord avec les travaux menés par C. Santoro et offrent des données nouvelles avec les preuves d'une occupation beaucoup plus tardive de ces sites, notamment par des populations pastorales. M. Sepúlveda précise que la datation de 9510 ± 50 BP obtenue sur le site de Pampa El Muerto 15 (Sepúlveda *et al.*, 2013a,

p. 42) peut relancer le débat sur l'antériorité de la réalisation des peintures, même si, actuellement, les recherches sur l'art rupestre des Andes s'accordent à placer l'élaboration des sites d'art rupestre pendant l'Archaïque récent et le Formatif.

La remise en cause des premières recherches, la découverte de nouveaux sites et la réalisation de nouvelles campagnes de fouilles nous offrent aujourd'hui un cadre chronologique de l'art rupestre beaucoup plus sûr. Cependant, de nombreuses régions restent sans données et les récents travaux montrent une situation complexe où, même s'il existe un consensus pour définir le développement de l'art rupestre au cours de l'Archaïque récent, certaines pistes doivent être encore explorées pour comprendre l'apparition de ces manifestations et leur contexte. L'unité temporelle qui émane de ces fouilles rejoint l'analyse stylistique qui affirme depuis les premières études une cohérence spatio-temporelle de cet art.

2.2.2 Profondeur de la séquence chronologique

Les recherches que nous avons menées sur les parois des sites de Vilacaurani, Incani et Anocariri ainsi que les récentes fouilles et les travaux dans la vallée de l'Azapa (Santoro et Chacama, 1982 ; Santoro, 1989 ; Sepúlveda, 2008 ; Sepúlveda *et al.*, 2010 ; Sepúlveda *et al.*, 2013a ; García et Sepúlveda, 2011) permettent de proposer une toute nouvelle image des contextes des sites d'art rupestre et de l'occupation de la région. Les premières données capitales pour repenser l'occupation des sites d'art concernent les fouilles menées dès les années 80 (Santoro et Chacama, 1982) et plus particulièrement celles des dernières années (Sepúlveda, 2011a ; Sepúlveda *et al.*, 2013b) qui permettent d'offrir une nouvelle vision de l'occupation de ces sites. En couplant ces données à la description minutieuse des scènes sur les parois et aux processus de superposition, nous sommes aujourd'hui en mesure d'avancer des pistes interprétatives sur la succession des implantations humaines.

2.2.2.a L'Archaïque moyen

Les travaux de C. Santoro et J. Chacama, à peine dix ans après les travaux d'H. Niemeyer, offrent une toute nouvelle approche sur la chronologie de l'occupation humaine de la région et sur l'ancienneté des sites d'art rupestre (§ 2.2.1.b). Ils couvrent une zone plus large couvrant les vallées du Lluta, de l'Azapa, du bassin du Tignamar et plus au sud jusqu'à la vallée du Codpa. Ces recherches permettent de mettre en place des séquences chronoculturelles de l'Archaïque à partir de l'industrie lithique. Pour l'Archaïque moyen, les grandes pointes de projectile semblent destinées à la chasse aux mammifères de grande taille (Santoro et Chacama, 1982, p. 32). Les plus récentes datations réalisées par M. Sepúlveda, sur plusieurs sites de la vallée de l'Azapa, viennent préciser les travaux de C. Santoro en montrant une possible occupation des sites d'art rupestre à la fin de l'Archaïque moyen. Sur le site de Pampa El Muerto 8, les fouilles réalisées au pied des parois proposent une date également ancienne (fig. 24).

Nombre sitio	Sigla fechado	Proveniencia de la muestra	Fecha sin cal.
Pampa El Muerto 8	UGAMS-3039	PM8-A3-CAPA II-nivel 2	5750 ± 30

FIGURE 24 – Datation du site de Pampa el Muerto 8 (Sepúlveda *et al.*, 2013a, p. 40)

Mais le matériel archéologique est rare. Seul un retoucheur en bois de cervidé retrouvé dans la couche 2 du carré B4, laisse imaginer un travail d'affutage. Les auteurs insistent sur l'homogénéité de l'occupation des sites de la vallée de l'Azapa qui semblent correspondre à des espaces dédiés à la chasse, utilisés de manière sporadique par quelques individus venant s'y abriter (Sepúlveda *et al.*, 2013a, p. 40). Il s'agirait de petits groupes humains. Ces données correspondent à une chasse individuelle comme le montrent les plus anciennes scènes d'interaction homme/animal. Peu après les représentations de troupeaux de camélidés sauvages, apparaissent les premières scènes de chasse directe où un anthropomorphe est dépeint en train de chasser. Cette pratique individuelle témoigne de technique de subsistance qui nécessite une bonne connaissance de l'environnement du terrain de chasse. De nombreux abris présentent de telles scènes où les artistes insistent sur la grandeur des animaux chassés. Une corrélation est envisageable entre une occupation épisodique des sites par des chasseurs peu nombreux et la représentation de scènes de chasse individuelle, mais ces observations ne sont pas actuellement corrélées avec des données archéologiques plus précises.

2.2.2.b L'Archaïque récent

Dans les niveaux de l'Archaïque récent, Santoro signale la présence de pigment dans les couches archéologiques de Piñuta, qui peut être rapporté (avec précaution) à l'utilisation de peinture pour les parois (Santoro, 1992). Sur ce site sont décrites des scènes plus complexes où la chasse collective forme de nouvelles stratégies cynégétiques. L'Archaïque récent est clairement différencié de l'époque précédente grâce à l'importante miniaturisation et diversification de l'outillage (Santoro et Chacama, 1982 ; Santoro, 1989). Cette nouveauté, interprétée comme une reconsidération des techniques de chasse, signe une nouvelle ère pour les sociétés de chasseurs-collecteurs. La chasse collective atteste de nouvelles tactiques d'organisation socio-économique ; elle permet des prises plus importantes, en un temps réduit, mais elle nécessite une planification des regroupements de chasseurs ; certaines scènes présentent des dizaines de personnages. Nous avons pu mettre en évidence sur le site de Vilacaurani comment un système de chasse collective était en connexion avec un piège au collet où, non seulement l'organisation humaine change, mais les objectifs de chasse également. Une profonde restructuration des stratégies alimentaires s'opère, même si les populations restent des chasseurs-collecteurs. De plus nous avons mis en évidence la relation entre les systèmes de piégeage et les scènes de confinement au niveau de la correspondance des couleurs et du système de superposition, ce qui nous amène à avancer l'idée qu'à cette période se met en place non seulement une réorganisation des techniques cynégétiques, mais également de leur objectif où l'abattage direct est abandonné pour le

confinement et la conservation des animaux vivants. Cette profonde reconsidération des modes de subsistance apparaît très tôt dans le système de superposition des figures et occupe une place importante dans l'art rupestre de la région avant de basculer vers de nouvelles représentations de type pastoral. Une importante cohérence se dégage entre les sites étudiés, au niveau de la superposition des couleurs, des styles, pour les périodes les plus anciennes. Jusqu'aux scènes de capture et de confinement, l'occupation des différents sites semble homogène, les groupes semblent partager le même bagage socio-économique et culturel.

Toutefois, la correspondance temporelle entre les scènes figurées sur les parois et les couches archéologiques des mêmes sites n'est pas formellement établie.

2.2.2.c Le Formatif et l'Intermédiaire tardif

La transition vers le Formatif se manifeste dans la région avec l'apparition progressive de plantes domestiques dans les couches stratigraphiques ce qui assure un continuum dans l'occupation de la région (Santoro et Chacama, 1982 ; Sepúlveda *et al.*, 2013a). Dans l'art, la continuité existe aussi ; la mise en place de la domestication animale passe par une constante réadaptation technologique, qui nous montre le résultat de la corrélation entre les scènes de capture et celles de confinement qui débouchent sur l'élevage et le pastoralisme. Le Formatif est marqué par la sédentarisation des hommes qui, cultivateurs et/ou éleveurs, s'ancrent progressivement en réduisant graduellement leur mobilité en fonction de leurs activités et peuvent développer des notions de territoire. Les scènes pastorales sont les plus nombreuses, et l'émergence de ce nouveau contexte socio-économique s'accompagne de l'affirmation de l'image de l'homme. Supplantant en nombre les camélidés, les anthropomorphes prennent une importance qui signale une totale reconsidération de l'homme dans son milieu.

En ce qui concerne les données archéologiques, la vie matérielle s'enrichit densément avec la céramique et l'empreinte du pastoralisme est visible à travers les nombreux corrals qui se disséminent dans la région, là où les scènes pastorales sont visibles. Sur les trois sites étudiés, nous avons retrouvé l'existence de structure de type enclos à Incani et Anocariri (fig. 25).

L'utilisation de l'abri comme enclos semble avérée à Incani où le frottement du bétail a usé la paroi. Pour Anocariri, l'emploi de ces pierres semble plus difficile à déterminer à cause de la petitesse de ces structures. Dans les sites environnants, ces enclos accolés aux parois sont visibles à Tangani 1, 3, Pampa El Muerto 2, 15. Cependant aucune datation n'est encore disponible pour ces enclos qui peuvent également appartenir à des phases plus récentes allant du Formatif jusqu'à l'Intermédiaire Tardif ou être encore plus récents.

Revenons également sur la présence de scènes de chasse directe superposées à des scènes de type élevage et notons que cet élément est en adéquation avec les analyses de C. Santoro et J. Chacama qui notent une persistance de la chasse pendant les périodes agropastorales (Santoro et Chacama, 1982, p. 37). Cette chasse, que nous avons supposée de

Anocariri I



Incani I



FIGURE 25 – Les structures de type corrals sur les sites d’Anocariri I et d’Incani I

complément alimentaire ou alors de prestige, continue de faire partie des comportements socio-économiques.

La continuité des pratiques cynégétiques au cours de l’Archaique et du Formatif peut révéler l’unité de certains de ces sites qualifiés de campements logistiques saisonniers (Sepúlveda *et al.*, 2013a, p. 41). Malgré les changements socio-économiques qui émergent dans la région, quelques sites demeurent des lieux privilégiés pour la chasse.

2.2.3 Une histoire de style

Dans un autre contexte, H. Breuil a défini le style qu’il nomme « naturaliste » : « *partout c’est l’Homme de la grande chasse qui a engendré le bel art naturaliste ; on le trouve aussi dans les abris des roches des déserts Libyque et Saharien ; c’est à sa dérivation chez des tribus devenues pastorales que nous les devons.* » (Breuil, 1952, p. 22). C’est un style qui a une connotation très marquée, car il semble exclusivement provenir des populations de chasseurs. Pourtant, l’abbé Breuil fait une analogie avec l’art des pasteurs, ainsi toute valeur chronologique associée à ce style disparaît. Dans les Andes, la volonté de classer chronologiquement ce style est très marquée. L’aspect naturaliste des animaux et les scènes de chasse associées à ce style orientent indéniablement les archéologues vers une attribution ancienne de ces réalisations. Les approches actuelles tempèrent cette tendance en reconsidérant, avec des informations archéologiques plus solides, les subtiles nuances de cet art.

2.2.3.a La mise en place du cadre chrono-stylistique

L’historiographie de l’art rupestre nous montre que les classifications chrono-stylistiques apparaissent très tôt et s’imposent rapidement dans le monde entier. Au Pérou, l’étude de quelques sites où les superpositions permettent ce type d’analyse forme la base d’un

système classificatoire qui s'étendra à l'ensemble des Andes. Le recoupement de la stratigraphie de la paroi avec la stratigraphie au sol est un objectif très précis de ces travaux, mais l'idée directrice est de pouvoir coordonner ces réalisations avec les sites contigus, environnants, ou même lointains.

La première étude aboutie sur la caractérisation chrono-stylistique est celle menée par A. Cardich à Lauricocha, dans la zone de Huánuco (Cardich, 1964). L'étude des peintures rupestres est menée avec une grande maîtrise archéologique et une volonté d'analyser les séquences archéologiques en décrivant plusieurs styles de réalisation. A partir de la fouille de trois sites, l'auteur façonne une analyse pointue des peintures en relation avec la stratigraphie des fouilles. Six styles, nommés de A à F, sont dégagés montrant chacun une cohérence stylistique et thématique. Les représentations les plus anciennes sont déterminées grâce aux superpositions des figures sur certains sites. Le type A correspond à un « *estilo de escenas con representaciones seminaturalistas* » (fig. 26). Ce style regroupe des scènes de chasse, des scènes de danse ou des scènes pastorales (Cardich, 1964, p. 133).

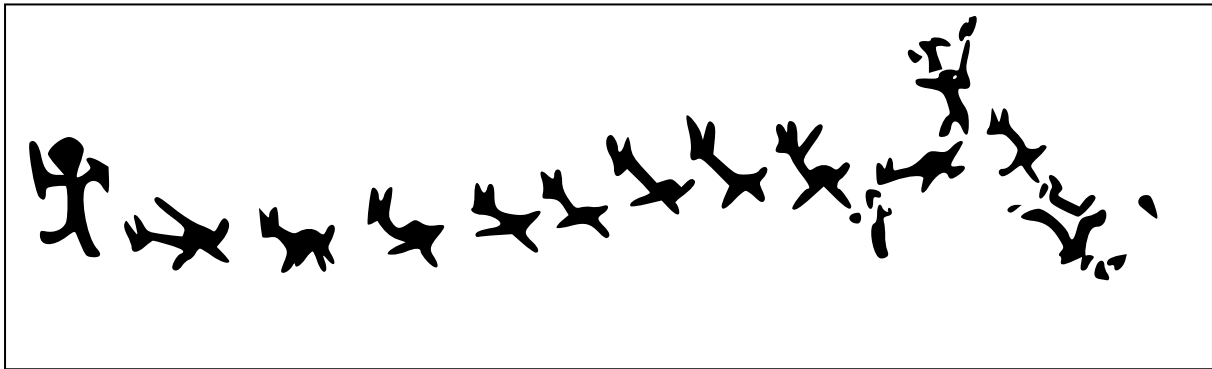


FIGURE 26 – Scène peinte de la grotte Chaclarragra, Huánuco qui définit le style semi-naturaliste (Cardich, 1964, p. 135)

Cette longue séquence stylistique suppose des subdivisions. Les scènes de chasse sont attribuées aux périodes les plus anciennes en adéquation avec les niveaux archéologiques de chasseurs. Mais l'archéologue montre les limites de ses observations, car il est impossible de savoir combien de temps sépare les phases d'occupation des chasseurs des phases d'occupation de l'époque agro-pastorale « *las pinturas de escenas de caza [...] como anterior a la época alfarero-agrícola aun cuando no es posible decir en cuanto* » (Cardich, 1964, p. 134). Il s'agit de la première classification stylistique de l'art rupestre en relation avec la stratigraphie. La description du style semi-naturaliste en association avec la représentation de scènes est une manière intéressante de regarder les peintures, car elle combine le tracé des figures avec la thématique. Prudemment, l'auteur insiste sur l'aspect provisoire de ce classement.

L'émergence du style naturaliste se développe avec les travaux menés dans les abris de Toquepala dans les années 60 par Muelle. L'archéologue dénomme le style de ces peintures « *schématisation naturaliste* » (Muelle et Ravines, 1986) et repère le dynamisme des animaux et des scènes comme des signes distinctifs de cet art (fig. 27). L'aspect naturaliste

de ces représentations ressort également de la finesse de l'observation de l'attitude des animaux (Ravines, 2010), les scènes d'affolement des animaux lors de chasse collective offrent un tableau naturaliste d'une partie de chasse. Un système de superposition permet d'observer l'apparition de nouveaux styles et de nouvelles techniques sur ces sites. Les pétroglyphes ou gravures sont attribués à des époques tardives et le style naturaliste dans cet abri s'impose comme le plus ancien.



FIGURE 27 – Scène peinte de Toquepala de P. Rojas Ponce (Muelle et Ravines, 1986)

A l'extrême nord du Chili, les recherches de H. Niemeyer n'exploitent pas la variété stylistique des représentations ou les nombreuses superpositions visibles sur les sites majeurs de Vilacaurani (fig. 28) ou d'Incani. H. Niemeyer décrit ces ensembles picturaux dans un même style naturaliste, insistant seulement sur la forte différence du traitement artistique de la figure des camélidés et de celle des anthropomorphes. En effet, l'animal est traité minutieusement avec de nombreux détails et l'animation de ses postures, tandis que la figure humaine est, selon l'archéologue, traitée de manière schématique et statique. Il utilise l'expression « d'hommes-bâtons » pour qualifier le schématisme extrême de la figure humaine en l'opposant au naturalisme extrême de la figure des camélidés. Ce contraste, selon lui, marque un style original qui l'amène à qualifier cette région de style de « *la Sierra d'Arica* » (Niemeyer, 1972, p. 101). La différence fondamentale fut exprimée sous les termes énigmatiques de « *configuración del estilo* » que nous pouvons traduire par « les paramètres stylistiques » pour distinguer ses sites du célèbre abri de Toquepala. L'archéologue ne retrouvait pas les animaux en troupeau ou les files d'anthropomorphes dans les peintures péruviennes et en conclut à une différence fondamentale. Pour les sites

de Caru ou de Sumbay, H. Niemeyer ne retrouva pas le style épuré des anthropomorphes. La comparaison avec les sites d'art rupestre péruvien se heurte à l'image parfois stéréotypée de l'art rupestre du nord du Chili d'H. Niemeyer. Le chercheur oublie la variété des représentations où de nombreux exemples montrent des représentations humaines très détaillées où les armes jouent un rôle important dans la panoplie des figures comme sur le site de Caru.

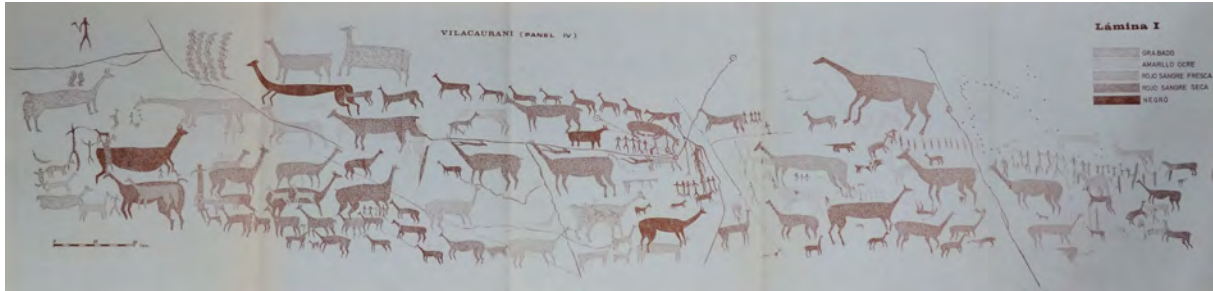


FIGURE 28 – Relevé du grand panneau de Vilacaurani par J. Bórquez Molina (Niemeyer, 1972, pl. 1)

Il décrit volontiers le style des camélidés comme naturaliste, mais ne veut pas rapprocher ces représentations des peintures de Toquepala qu'il juge très différentes notamment au niveau des scènes. Pour l'archéologie chilien, ce style n'appartiendrait pas aux mêmes périodes chronologiques que les sites péruviens. Malgré les nombreuses superpositions, indices d'une succession de passages d'artistes, H. Niemeyer ne perçoit pas dans son étude la profondeur chronologique des multiples représentations et préfère homogénéiser les particularismes stylistiques afin de créer de toutes pièces un style typique d'une région. Ici, l'épistémologie de l'art rupestre des Andes nous amène à souligner l'importance des répercussions politiques dans le monde de la recherche. Là où l'histoire et le politique revendiquent une frontière entre le Chili et le Pérou durement acquise il y a un siècle, l'archéologue réitère ce discours en reproduisant des barrières dans le temps et dans l'espace entre ces deux pays.

Ce sont les travaux de C. Santoro qui réintègrent l'art rupestre de la sierra d'Arica dans une chronologie proche des sites péruviens (§ 2.2.1.b). Mais seulement quelques récents travaux se sont penchés sur les importantes données chrono-stylistiques présentes dans l'art rupestre de la région d'Arica-Parinacota (Sepúlveda *et al.*, 2010 ; Sepúlveda *et al.*, 2013a). Les principaux objectifs ont été d'affiner les propos d'H. Niemeyer et de montrer l'existence d'une variété stylistique sur les mêmes panneaux ou entre les sites (§ 2.3.1.a). De nombreuses recherches mettent l'accent sur la caractérisation de phases chrono-stylistiques pour comprendre l'occupation préhistorique des hautes terres. Les phases les plus anciennes sont marquées par le style naturaliste qui, en plus de devenir un marqueur chrono-culturel, permet de définir une cohérence spatiale. Nous allons voir comment les récentes recherches (Klarich et Aldenderfer, 2001 ; Sepúlveda *et al.*, 2010) redéfinissent ces critères et affinent progressivement le cadre chrono-stylistique de la région (§ 2.2.2.c).

2.2.3.b Un ensemble régional cohérent ?

L'étude de l'art rupestre andin repose traditionnellement sur l'idée d'une cohérence chronologique, géographique, stylistique et thématique. Selon le degré de généralité des critères choisis pour définir cette homogénéité, la carte de la répartition du style naturaliste peut englober des sites situés jusqu'en Patagonie (Gradin *et al.*, 1976). L'unité stylistique, fondée sur des principes aussi généraux, gomme les particularismes régionaux mais a l'avantage de montrer une certaine harmonie dans le traitement de la figure animale et humaine. Le système narratif de cet art où les scènes jouent un rôle important est un critère intéressant pour amorcer une comparaison non plus sur la forme mais sur le fond. Il sera important de revoir ces données à la lumière de nos résultats pour comprendre les éléments clés qui permettent de définir une aire géographique dans laquelle nos données pourront s'insérer.

Dans les Andes, les études sur le style s'orientent, presque toujours, vers une caractérisation de phases chronologiques ou d'une délimitation territoriale permettant de lier un style à une région ou à une époque (Niemeyer, 1972 ; Santoro et Dauelsberg, 1985 ; Guffroy, 1999 ; Nuñez et Santoro, 1988 ; Nuñez et Santoro, 2011 ; Berenguer, 2004 ; Gallardo, 2001 ; Klarich et Aldenderfer, 2001). Il est vrai que les études stylistiques peuvent permettre d'inscrire les réalisations artistiques dans un espace défini. La délimitation d'un territoire, dont les représentations artistiques sont cohérentes, ouvre de nouveaux horizons aux recherches. Nous retrouvons une correspondance de lieu et de technique dans les travaux de C. Santoro et P. Dauelsberg. Selon ces auteurs, la technique de la peinture serait attachée à la précordillère et à l'Altiplano, car ces zones concentrent le plus grand nombre d'abris peints. Quelques exceptions sont présentées, mais ce constat est repris par J. Guffroy qui remarque que les sites de style naturaliste, au Pérou, ont une unité géographique : « *En la mayoría de los casos, se ubican en zonas de acceso difícil, en las partes medias y altas de la cordillera.* » (Guffroy, 1999, p. 23). Cette corrélation permet de faire un premier pas vers la question de la répartition géographique des peintures et du style naturaliste.

L'approche de J. Guffroy dans son analyse de l'art rupestre péruvien s'inscrit dans ces problématiques spatiales où la « *tradición andina* » est définie par un style naturaliste qui s'étend sur quatre départements du sud du Pérou, et englobe d'autres régions présentant de grandes similitudes stylistiques dont les peintures de Toquepala semblent emblématiques de cette tradition (Guffroy, 1999, p. 26). Il délimite des aires culturelles, définies à partir du style et des thématiques abordées, pouvant s'assimiler à des aires de dispersion d'un groupe. Dans cette tradition, les figures sont de petites dimensions, les camélidés sont dessinés avec beaucoup de précision et présentent de nombreux détails anatomiques. L'allure de l'animal est dynamique, il est la figure prédominante et, parfois, des anthropomorphes sont juxtaposés (Guffroy, 1999, p. 43). L'auteur entrevoit la possibilité d'élargir l'aire de distribution de ce style, mais il reste prudent en invoquant la rareté des études détaillées sur les autres sites. J. Guffroy annonce pourtant :

« *Este arte, que puede ser atribuido con mucha probabilidad a los cazadores recolectores del Holoceno Medio (6000-3000 años a.C.), tiene un estrecho parentesco con manifestaciones rupestres ubicadas en los Andes de Bolivia, Chile y Argentina, formando seguramente parte de una misma gran tradición.* » (Guffroy, 1999, p. 46).

La « *tradición andina* » peut s'étendre à l'ensemble du coude d'Arica et caractériser en même temps une période chronologique précise. Avec cette proposition, l'auteur veut voir, à travers l'art, l'ancrage de pratiques socio-culturelles d'un groupe homogène. Les travaux de J. Guffroy amorcent la synthèse de l'évolution chrono-stylistique en plaquant le style naturaliste ou semi-naturaliste à l'époque de la « *Tradición Andina* » relative aux chasseurs-collecteurs de l'Archaïque. Cette tradition s'étend sur de longues distances à travers le piémont andin et l'auteur signale l'existence de la persistance de caractéristiques de cette tradition parfois dans des contextes plus récents (Guffroy, 1999, p. 10). Mais les chercheurs repèrent, au sein de cette grande famille, de nombreuses caractéristiques qui peuvent être propres à certaines régions, à certaines populations (Niemeyer, 1972 ; Mostny et Niemeyer, 1983 ; Gallardo, 1996 ; Gallardo *et al.*, 1996 ; Berenguer, 1999 ; Berenguer, 2004 ; Vilches, 2006 ; Sepúlveda *et al.*, 2010 ; Sepúlveda *et al.*, 2013a).

L'exemple le mieux documenté se situe dans le sud du désert d'Atacama dans la région du Loa et de San Pedro d'Atacama où trois styles, cohabitant sur une même zone et partageant des caractéristiques naturalistes (fig. 29), sont associés à des contextes archéologiques variés, qui ont permis de montrer que ces styles appartenaient à des cultures différentes ou à des époques différentes.

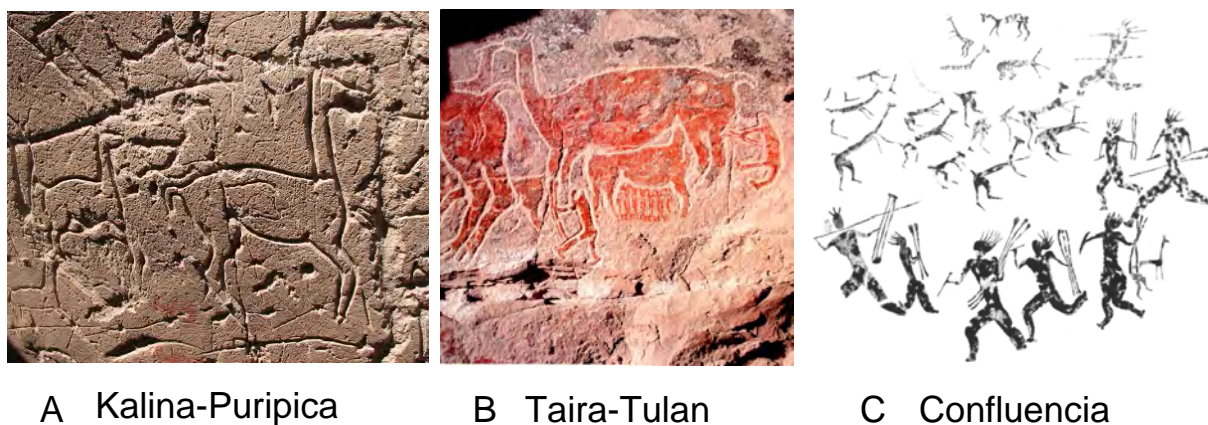


FIGURE 29 – Exemple des trois styles identifiés dans la région du désert d'Atacama

Le style Kalina-Puripica se caractérise par l'usage de la gravure où uniquement des camélidés naturalistes sont représentés en profil absolu (fig. 29A). Les artistes soulignent la ligne de ventre de l'animal et parfois représentent de possibles fœtus dans le bas-ventre de l'animal (Berenguer, 1999 ; Gallardo, 2001 ; Nuñez *et al.*, 2006a). Ce style est associé à un contexte archéologique daté de l'Archaïque récent. Le style Taira-Tulán (fig. 29B) associe la gravure et la peinture, les contours de la figure sont accentués à l'aide d'un trait gravé et de nombreux camélidés naturalistes se superposent en compagnie d'images d'anthropomorphes. Le style Confluencia (fig. 29C) se distingue des précédents par des

figures de taille plus réduite et par sa rupture avec le style naturaliste. Ici les camélidés passent au second plan, ils sont peu détaillés et figés, la figure humaine capte toute l'attention à travers la description de nombreux détails vestimentaires, des armes et des parures. Les styles Taira-Tulán et Confluencia sont attribués à la période du Formatif (Gallardo, 1996 ; Gallardo, 2001 ; Gallardo, 2004 ; Nuñez *et al.*, 2006a). La répartition géographique de ces peintures et gravures montre une occupation importante des rives du Loa, du Salado et du Salar d'Atacama au cours de ces périodes car chaque point regroupe des dizaines de sites (fig. 30).

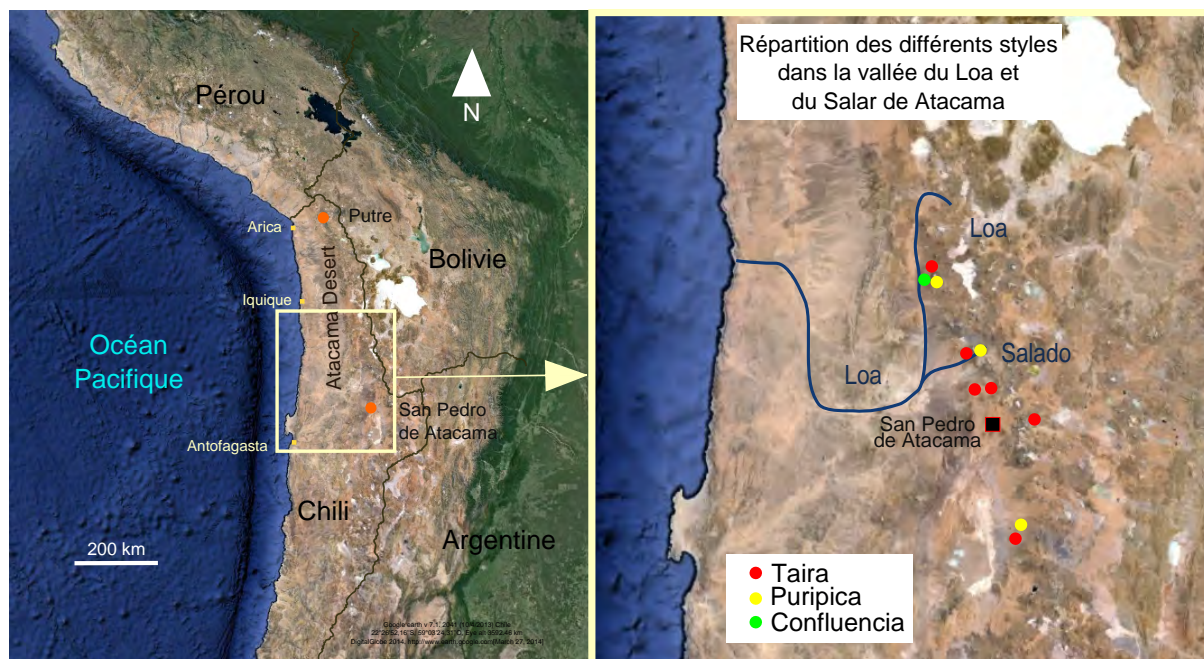


FIGURE 30 – Répartition géographique des trois styles identifiés dans la région

Les contextes archéologiques attestent que cette région a été visitée à diverses époques pour des activités dites de chasse ou pastorales. Les études stylistiques montrent que le style naturaliste (camélidés de grande taille, présence de détails anatomiques, figures en mouvement, représentation en groupe), est présent à l'Archaique récent (Puripica) et au Formatif (Taira-Tulán). Nous retrouvons cette idée de persistance du style naturaliste dans des contextes socio-économiques plus récents alors qu'en parallèle se met en place un style original comme le style Confluencia. Ce premier exemple illustre la complexité micro-régionale de l'art rupestre andin, où dès que l'on travaille à des échelles plus réduites les différences, les particularismes et les limites des modèles classificatoires apparaissent.

Le terme de style naturaliste ne peut désigner une seule époque chronologique ni même gommer la variété des expressions qui peuvent apparaître et coexister dans un même espace. L'art rupestre du Loa est un parfait exemple pour montrer la complexité des implantations humaines sur un secteur précis avec une chronologie clairement définie archéologiquement. Cependant, cela ne doit pas masquer les nombreuses analogies de l'art rupestre andin qui se manifestent indéniablement dans l'expression des thématiques.

2.2.3.c Une même thématique ?

S'il est aisé de souligner les limites des classifications stylistiques pour définir l'unité d'une période ou d'une région, le style allié aux compositions scéniques offre une meilleure sécurité pour redéfinir des aires chrono-culturelles.

Le « *style de la sierra d'Arica* » défini par H. Niemeyer en 1972 semble se rapprocher de cette idée car il associe très tôt les données stylistiques aux scènes, à leurs thématiques, à leur composition. L'unicité de ce style régional est définie par la présence de groupes de camélidés et de files d'anthropomorphes pouvant rappeler des scènes de *chaccu* (fig. 31).



FIGURE 31 – Composition de Tangani I interprétée comme une scène de *chaccu* par Niemeyer (Niemeyer, 1972, pl. 3).

Ici son travail tend à caractériser un aspect très précis de la thématique de l'art rupestre de la région d'Arica-Parinacota et il se sert de ces scènes imposantes comme définition de l'ensemble de ces manifestations rupestres. Pourtant d'autres thématiques existent sur les panneaux comme les scènes de chasse qui ne sont que rapidement décrites par l'auteur. L'affirmation des particularismes de l'art rupestre de la Sierra d'Arica ne lui permet pas de développer sa démarche et de mettre en avant une nouvelle méthode pour comparer les sites non plus sur des données purement stylistiques mais sur leur combinaison avec les scènes.

Les études stylistiques de J. Guffroy signalent la récurrence du style naturaliste pour la représentation des camélidés le long de la précordillère des Andes tout en mettant en avant quelques variations stylistiques et surtout thématiques. Au centre du Pérou, dans les vallées proches des sites de Telarmachay, l'art rupestre, qualifié ici encore de naturaliste, se singularise par la représentation de camélidés de grande taille où l'accent est parfois porté sur le système de reproduction de ces animaux (fig. 32). J. Guffroy qualifie ce style de « *estilo del centro* » afin de le distinguer du style de la « *tradición andina* ». Les corrélations avec le style andin circumtítico se retrouvent dans la représentation en profil tordu, dans les détails anatomiques (oreilles, sabots, queue) et dans le mouvement

donnée à la figure. En revanche, le traitement artistique diffère complètement avec une attention qui porte, principalement, sur le ventre de l'animal et une thématique en lien avec la reproduction, la gestation des animaux.

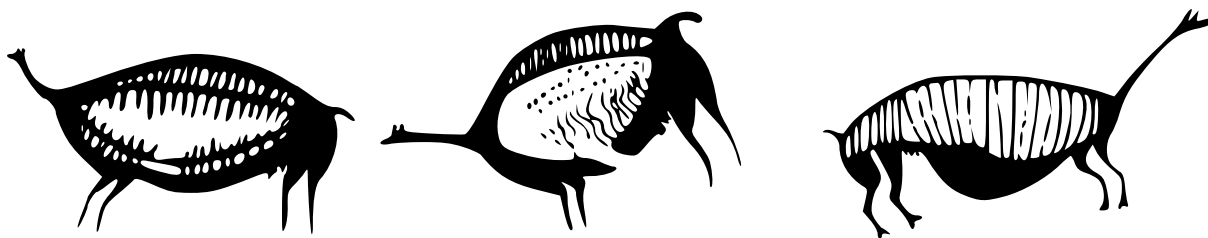


FIGURE 32 – Exemple de l'art rupestre des Andes centrales péruviennes à Cuchimachay, Lima ; relevés R. Hostnig (Hostnig, 2013)

Ces représentations, généralement situées dans les Andes Centrales, ont une diffusion jusque dans le sud du pays aux abords des Andes circumtíticas (fig. 33). Cette forme d'art présente une famille stylistique et thématique homogène dont la datation ne fait pas consensus. Quand certains rapprochent cet art des périodes récentes (Ravines, 1986), d'autres les assimilent à des populations anciennes (Lavallée et Lumbreras, 1985). Ce style proche du style naturaliste est qualifié par J. Guffroy de « *estilo naturalista del centro* » qui serait une branche plus tardive de la « *Tradición Andina* » (Guffroy, 1999, p. 50).

Le terme de « *Tradición Andina* » choisi par J. Guffroy fait ressortir la notion de partage entre plusieurs groupes qui possèdent de fortes similitudes dans leurs modes d'expression et cette dénomination souligne la possible transmission d'un héritage chez certaines populations. Les recherches menées sur les sites de la vallée de l'Azapa (Sepúlveda *et al.*, 2010) annoncent également de possibles distinctions chronologiques entre ces différentes régions à travers l'étude stylistique (§ 2.3.1.a), inscrivant ainsi les nouvelles investigations vers l'observation non seulement des points communs mais aussi des différences. Vilacaurani, Incani et Anocariri nous offrent une situation intéressante, car il y a une survivance forte d'une tradition naturaliste où les thématiques semblent proches de cette tradition andine. Notre travail, clairement axé sur l'étude des superpositions et des scènes, tend à rendre compte de la complexité stylistique, thématique et chronologique des plus importants sites de la région d'Arica-Parinacota. Cependant, dans les Andes centrales plusieurs familles stylistiques peuvent clairement coexister et nous montrent, non plus une image d'unité, mais l'existence de plusieurs groupes qui créent leur propre univers graphique.

Le style reste indissociable de l'étude de l'art, mais cela reste une construction formelle qui traduit les pensées de chaque auteur, privilégiant certains éléments dans le but de répondre à sa conception de la norme, de l'archétype. La notion de style est instable, car elle jongle entre un modèle intellectuel et une réalité artistique ; elle suit des courants et des influences. Cette classification ne doit cesser de changer et de se moduler en fonction des progrès méthodologiques et de l'enrichissement constant de nouvelles découvertes.

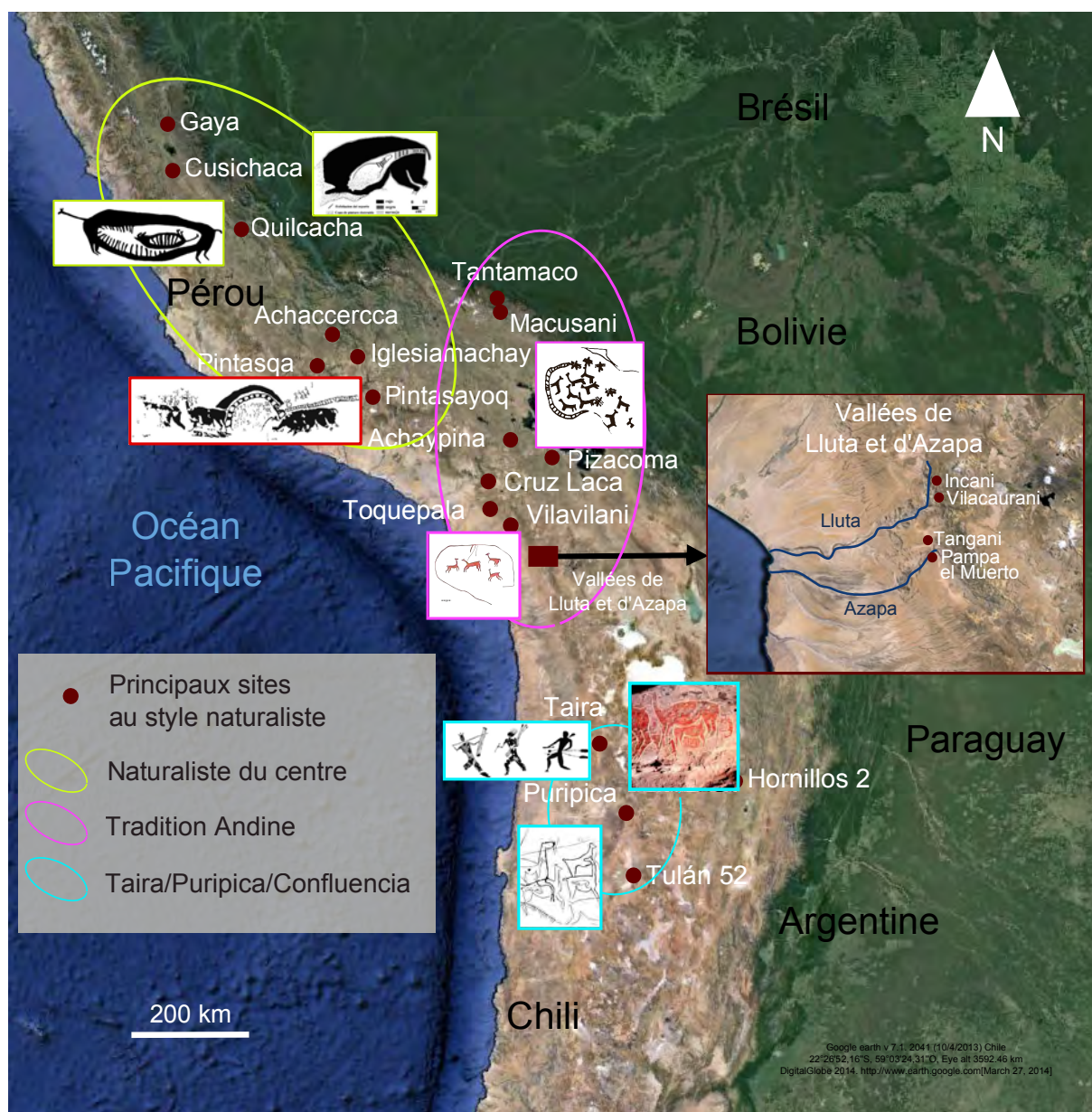


FIGURE 33 – Carte des Andes centrales sud avec présentation des grandes régions stylistiques identifiées

Lorsque M. Lorblanchet annonce l'ère post-stylistique, fondée sur de nouvelles méthodes d'analyse (Lorblanchet, 1999), il prétend réexaminer le statut du style dans les recherches pariétales et rupestres (Bahn et Lorblanchet, 1994). Pourtant, cette lecture des manifestations artistiques n'est pas détrônée mais s'appuie, dorénavant, sur des démarches scientifiques plus assurées. Le concept de frontière, d'aire de répartition qui permet aux chercheurs de déterminer des styles régionaux, s'oppose à l'universalisme du style naturaliste. Présent en Afrique, en Amérique, en Orient, en Europe, . . . , ce terme est continuellement repris pour décrire les représentations des différentes espèces animales. Deux perspectives s'offrent à nous pour approfondir l'étude du style naturaliste, une plus proche des peintures où l'approche multidisciplinaire (style, thématiques, scénographie)

permet de préciser la définition de ce style et une approche internationale où l'usage de ce genre stylistique peut répondre à des aspects structuraux de la pensée humaine (Breuil, 1952).

2.3 La question de la transition entre la chasse et le pastoralisme à l'échelle des Andes circumtíticas

Les modèles que nous venons d'examiner trouveront leur véritable justification en permettant de saisir le dynamisme des populations et les analogies entre les différentes représentations artistiques à l'échelle des Andes dans l'aire de domestication des camélidés. La grande mobilité des hommes dans cette région conditionne le rayonnement, la diffusion et la transmission des techniques pour l'élaboration de centres secondaires de domestication. Même si nous n'excluons pas l'apparition de plusieurs aires de domestication, nous allons tenter de remettre en contexte l'avènement de cette pratique afin de comprendre le phénomène dans tout son développement.

Pour replacer l'art rupestre de la vallée de Lluta dans un ensemble géographique cohérent, nous nous intéresserons spécialement aux critères qui concernent les stades transitoires entre les pratiques de chasseurs et les pratiques de pasteurs. Ce travail se heurte encore à l'absence, dans certaines régions, de recherches systématiques et de relevés pour permettre ces rapprochements.

2.3.1 La transition Archaïque/Formatif dans l'art

L'art rupestre matérialise une partie de la pensée symbolique et spirituelle des hommes préhistoriques (Breuil, 1952 ; Leroi Gourhan, 2006 ; Clottes et Lewis-williams, 2001). A travers ces manifestations, c'est l'ensemble des dynamiques sociétales qui transparaissent en livrant un témoignage original de leurs systèmes de représentations. Les profonds changements qui affectent les modes de vie des groupes des hautes terres, lors du processus de néolithisation, ont pu avoir des répercussions sur la pensée symbolique des hommes ou, comme l'affirme J. Cauvin, une « maturation culturelle » peut être à l'origine des changements socio-économiques. Dans les deux cas, l'art rupestre peut montrer des modifications plus ou moins nettes, indices de variations dans la sphère économique et sociale. Ces questions sont le socle de nombreuses méthodologies mises en place dans l'étude de l'art rupestre des Andes. Des modifications dans le style, les techniques de réalisation ou une mutation des thématiques sont autant de pistes de recherche qui soulèvent la problématique de la transition de l'Archaïque au Formatif.

2.3.1.a Technique, style et thématique

Les premiers signes de grande nouveauté peuvent apparaître dans l'utilisation de nouvelles techniques pour la réalisation des œuvres. Dans la région d'Atacama sur le site de

Puripica, les recherches de L. Nuñez et de C. Santoro distinguent archéologiquement et artistiquement un changement important avec le recours à la gravure (Nuñez et Santoro, 1988 ; Nuñez et Santoro, 2011). Ils interprètent la transition de l'occupation de ce site par des chasseurs-collecteurs qui seraient passés à une économie d'élevage des camélidés, sans changer leur régime alimentaire toujours très axé sur la viande d'animaux sauvages (Nuñez et Santoro, 1988, p. 55). Cette hypothèse permet d'expliquer l'absence de phase de chasse intensive aux camélidés. De plus, l'apparition de camélidés gravés sur du mobilier, qui correspondent stylistiquement aux camélidés peints, complète cette théorie. Ici la technique de la gravure (notamment sur du mobilier, (fig. 34), semble remplacer la peinture, tout en conservant l'ancienne image stylistique du camélidé. Puisque, dans l'univers symbolique, la représentation de l'animal ne change guère, les auteurs attribuent les changements socio-économiques à des populations de l'Archaïque. La nouvelle technique de la gravure sur un support nouveau est un changement profond que les auteurs interprètent ainsi : « *los grupos del patrón Puripica reflejan el acceso hacia un nuevo modelo económico en los primeros bloques grabados con diseños de camélidos* » (Nuñez et Santoro, 1988, p. 58).

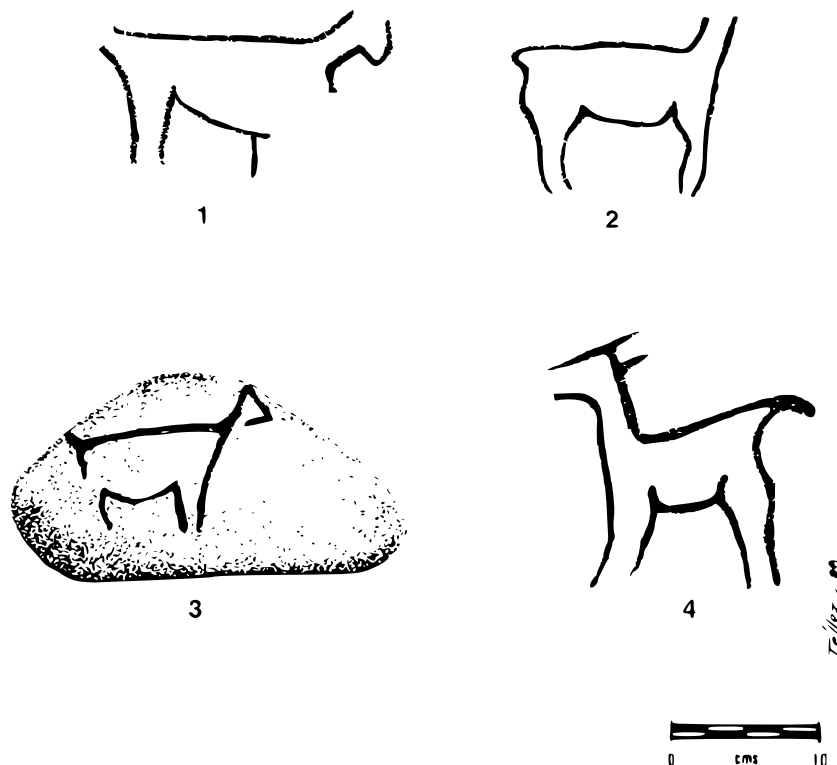


FIGURE 34 – Puripica, exemples de gravure sur mobilier. (1) Bloc gravé associé au niveau I d'occupation ; 2) gravure sur bloc trouvée en superficie ; 3) Bloc gravé associé à la base de la stratigraphie ; 4) Bloc gravé associé au niveau II de l'occupation), (Nuñez et Santoro, 1988, p. 56)

La persistance du style naturaliste, malgré des nouvelles techniques, est visible sur d'autres sites de la région d'Atacama (Gallardo, 2001). Sur le site de Taira (fig. 35),

les camélidés sont toujours peints, mais leurs contours sont accentués à l'aide de fines incisions.



FIGURE 35 – Taira, représentations gravées et peintes de camélidés de style naturaliste (www.atacamaphoto.com).

Ces œuvres montrent la conjugaison des deux techniques (peinture et gravure) au moment même où la gravure prend une importance particulière. Le passage systématique à la gravure sur les parois est également une marque de transformations dans les méthodes d'expressions qui s'opèrent à la fin de l'Archaique. J. Berenguer attribue ce changement technique à l'émergence du proto-pastoralisme (Berenguer, 2004), la conservation de l'image du camélidé naturaliste permettant de conforter l'idée que les chasseurs-collecteurs sont à l'origine des pratiques pastorales dans cette partie du Chili (Nuñez et Santoro, 1988 ; Berenguer, 2004 ; Gallardo, 2001).

C. Santoro s'associe à P. Dauelsberg pour distinguer des marqueurs culturels dans les manifestations artistiques de la région en utilisant des dessins types pour décrire des périodes stylistiques (Santoro et Dauelsberg, 1985). Cet article regroupe l'ensemble des manifestations artistiques de la région, des peintures aux géoglyphes, et propose une périodisation des œuvres, notamment, par technique, car la chrono-stylistique doit également s'appuyer aussi sur les techniques pour présenter des modèles chrono-culturels. Des anthropomorphes de couleur rouge sont désignés comme les plus anciens, car il s'agit d'un bloc récupéré sur une couche archéologique datée de l'Archaique final (5000 BP) ; suivent des dessins naturalistes de camélidés et de figures humaines stylisées dont l'unique niveau archéologique est l'Archaique final autour de 3800 BP (Santoro et Dauelsberg, 1985, p. 73). D'autres classifications reposent sur les armes employées ou le type de chasse mis en scène, mais aucun élément chronologique, ni même les superpositions, ne permet de préciser le cadre chrono-culturel de ces représentations. Nous pouvons juste noter que la

technique la plus ancienne, répertoriée dans cette classification, est la peinture suivie des pétroglyphes et enfin des géoglyphes.

De récents travaux dans les hautes terres de la région d'Arica-Parinacota remettent en cause l'apparente unité du style de la Sierra d'Arica proposé par Niemeyer, en mettant l'accent sur des variations stylistiques qui peuvent être mises en parallèle avec des niveaux archéologiques précis (Sepúlveda *et al.*, 2010 ; Sepúlveda, 2011b). Dans la vallée d'Azapa, M. Sepúlveda étudie les sites de Tangani et de Pampa el Muerto. Au sein du groupe naturaliste S1, l'auteur distingue deux styles appelés E1 et E2 (fig. 36) dont la classification stylistique peut s'étendre à l'ensemble des sites prospectés dans la région entre 2006 et 2009 au sein des programmes de recherches menés par M. Sepúlveda (Sepúlveda, 2011a ; Sepúlveda *et al.*, 2013a ; Osorio, 2006). Le premier se rapproche de la description du style naturaliste de Niemeyer, tandis que le second présente des éléments novateurs. Le type E2 représente des camélidés avec de nombreux détails anatomiques, mais la taille diminue. Ce groupe est rapproché d'une occupation plus tardive du site au cours du Formatif (Sepúlveda *et al.*, 2010, p. 171). Un autre style qui, cette fois, se distingue nettement du style naturaliste, est référencé comme S2. L'image des camélidés est schématisée et les détails anatomiques ont disparu.

S1 E2



S2



FIGURE 36 – Représentation du style S1 E2 et S2 mis en évidence sur les sites Tangani 15 et 1 (Sepúlveda *et al.*, 2010, p. 170-172)

Par opposition la figure humaine devient plus précise, la précision des vêtements ou de la coiffe est fréquente, mais la grande particularité de ce style réside dans sa variabilité où aucune figure n'est vraiment figée dans une forme. Ce grand changement stylistique s'accompagne de changement thématique où la description de scènes de transport de caravanes est envisagée. Ces manifestations artistiques semblent décrire des modes de vie pastorales. Après ces variations stylistiques, les représentations sont dorénavant orientées vers la gravure, et les pétroglyphes s'imposent dans la région. Les travaux de J. Guffroy s'appuient sur la construction chrono-stylique pour définir les grandes étapes de l'occupation humaine au Pérou. Il attribue la place la plus ancienne au style naturaliste, suivi du semi-naturaliste qui a été défini par Cardich dans la région de Lauricocha.

Les mutations thématiques dans l'art constituent un élément fondamental pour comprendre les changements dans la vie socio-économique des populations. Dès les années 60, Cardich sépare clairement les deux premiers styles de son classement, en remarquant un changement radical de thématique ; des manifestations non figuratives remplacent le style semi-naturaliste. Des scènes de chasse ou des scènes représentant des activités liées au mode de vie des populations laissent place à un art composé de signes de formes circulaires ou carrées, avec probablement des représentations animales très schématisées dont l'identification est difficile. Dans le désert d'Atacama, le passage vers le Formatif est bien établi grâce aux fouilles de nombreux sites (Nuñez, 1981 ; Nuñez et Santoro, 1988). L'étude de F. Gallardo propose une lecture fine de la transition socio-économique à travers la représentation de nouveaux objets et de nouvelles armes sur les parois. Ce style appelé Confluencia (Gallardo *et al.*, 1996 ; Gallardo, 2001 ; Gallardo et Yacobaccio, 2005) est à mettre en relation avec une occupation au cours du Formatif initial (Gallardo, 2004), même si ce sont des scènes de chasse avec des propulseurs et des arcs qui sont représentées (fig. 37).



FIGURE 37 – Style Confluencia (Montt Schroeder, 2004).

L'archéologue interprète ce style comme une mise en scène du monde de la chasse à travers ses techniques et sa dimension symbolique au moment de la transition socio-économique. Sur le site voisin de Taira, C. Aschero remarque un changement dans les associations thématiques quand la figure du camélidé est attachée à celle du puma et de l'oiseau (Aschero, 1996). Ce lien semble être symbolique ; l'auteur souligne sa possible présence dès l'Archaique final et la multiplication de cette association au cours du Formatif. Les transformations thématiques qui ne montrent aucun lien avec les précédentes manifestations marquent, en général, la rupture complète qui s'explique soit par un long abandon du site, soit par l'installation de nouveaux groupes. Mais les modifications thématiques dans le nord du Chili sont plus subtiles ; nous assistons à une transition douce entre le système symbolique des chasseurs et des pasteurs.

L'art rupestre change au cours de l'époque intermédiaire entre l'Archaique et le Formatif. Le style, les thématiques ou les techniques sont autant d'indices de profondes modifications dans la sphère symbolique des populations des hautes terres andines. Dans les Andes, ces variations sont complexes, car la persistance de styles, de techniques ou

de thématiques montrent une certaine continuité culturelle, tout en suggérant quelques changements qui seront finalement irréversibles.

Entre l'Archaïque et le Formatif, de profonds changements affectent également l'implantation humaine. L'étude des peintures ou des gravures donne accès à la dimension symbolique, mais l'emplacement semble refléter le contexte socio-culturel des populations qui se fédèrent à travers un style commun.

2.3.1.b Un morcellement territorial

D'autres pistes ont été explorées pour déceler la transition socio-économique dans l'art rupestre. Les études sur l'emplacement des sites ont permis de proposer les premiers indices d'un partage territorial ou du moins d'une contingence entre un territoire et des activités spécifiques.

La première comparaison des sites d'art rupestre argentins et chiliens effectuée par C. Aschero (Aschero, 1996) traite de l'ensemble des critères susceptibles de comprendre les stratégies socio-économiques des populations andines au cours de la transition Archaïque/Formatif. L'archéologue combine les recherches sur les représentations rupestres avec la distribution spatiale des sites pour déceler les variations dans l'occupation du territoire. Il remarque une répartition altitudinale des sites d'art, différente selon le contexte socio-économique des occupations. Il explique ce changement par l'apparition du pastoralisme qui s'installe dans des régions situées en dessous des 2700 m d'altitude idéale pour les troupeaux de camélidés.

Les recherches de F. Gallardo s'attachent également à comprendre l'importance du choix de l'emplacement du site, mais sa démarche cherche à différencier, au sein de la région de San Pedro d'Atacama, ce qui fait la spécificité géographique des sites de style Confluencia ou Taira. En 2004, il propose une première distinction qui repose sur la visibilité des sites : « *Si las pinturas Confluencia parecen encontrar su lugar en la intimidad de los abrigos rocosos, los grabados Taira Tulán gravitan sobre un espacio más amplio.* » (Gallardo, 2004, p. 438). Les sites de type Taira sont également à proximité des lieux d'habitation ou de réseaux de circulation. Cette observation est étayée dans ses travaux suivants et en 2012, F. Gallardo et ses collaborateurs mettent en place une lecture géopolitique des abris. A travers les styles des sites d'art rupestre, ce sont des réseaux d'influence qui sont détectés prenant place aux premières heures du Formatif (Gallardo *et al.*, 2012, p. 47). La concentration de communautés et la diffusion des réseaux forment des proto-territoires qui sont visibles à travers les grandes variations stylistiques des sites d'art rupestre.

Les récentes études sur la distribution spatiale des sites d'art rupestre des vallées d'Arica ont permis de dégager un paysage culturel commun qui englobe aussi les vallées du sud du Pérou. Intégrant les analyses de l'industrie lithique (Klinck et Aldenderfer, 2005) ainsi que les variantes stylistiques (Sepúlveda *et al.*, 2010), l'occupation territoriale de cette région au cours de l'Archaïque ancien et moyen apparaît homogène tandis qu'elle

se fragmente progressivement au cours de l'Archaique récent (Sepúlveda *et al.*, 2013a). A ce titre, l'art rupestre : « *haya constituido un marcador espacial, inclusive territorial, para grupos sociales que se articulaban a través de actividades colectivas puntuales, aunque efectivas, de complementariedad, intercambio y solidaridad* » (Sepúlveda *et al.*, 2013a, p. 42). Les auteurs formulent alors l'idée d'une construction de territoires symboliques permettant l'ancrage territorial et une nouvelle articulation entre les groupes (Sepúlveda *et al.*, 2015).

2.3.2 Considérations épistémologiques sur l'étude de la domestication dans l'art rupestre

L'examen de la question de la transition dans l'art rupestre des Andes est fortement conditionné par l'état et l'élaboration des corpus. L'art de la période Archaique est ainsi clairement différencié de l'art de la période du Formatif. Ces travaux ne traitent pas directement de la transition, mais montrent les principales différences qui existent entre deux types de systèmes symboliques. Nous nous demanderons comment ces travaux conditionnent notre pensée car, selon l'angle d'approche et la classification de nos données, nous pouvons mettre en avant une situation de rupture ou de continuité.

2.3.2.a La dichotomie chasseurs/pasteurs

Nous avons présenté précédemment (§ 2.2.2.a) comment la construction chrono-stylistique de l'art rupestre du sud des Andes centrales avait catégorisé clairement des périodes attribuables à l'Archaique et au Formatif à partir de l'analyse stylistique et thématique des œuvres (Guffroy, 1999 ; Santoro et Dauelsberg, 1985 ; Gallardo *et al.*, 1996 ; Gallardo et Yacobaccio, 2007). Ces travaux sont une référence pour caractériser des productions de chasseurs ou de pasteurs dans l'art rupestre et ils ont été améliorés par le modèle de Klarich et Aldenderfer (Klarich et Aldenderfer, 2001). Ces recherches permettent, en effet, de déterminer les différences structurelles qui existent entre ces deux périodes chronologiques et la comparaison avec notre corpus nous montre que, dans ses grandes lignes, ce modèle peut fonctionner (fig. 38). Nous retrouvons effectivement une même structure fondée sur un art de chasseurs et un art de pasteurs, même si la situation est loin d'être équivalente pour les sites de la vallée de Lluta en ce qui concerne le traitement de la figure des camélidés.

Cependant, nous remettons ici en cause non pas le bien-fondé de cette observation mais bien le problème de l'opposition systématique entre ces deux modes de vie qui n'incite pas à réfléchir sur les processus de transition qui existent entre ces deux types d'expression artistique. Notre travail nous a montré combien la distinction entre des populations de chasseurs et des populations de pasteurs était difficile à faire au moment où se mettent en place les premières tentatives de domestication et où les sociétés vivent encore largement de la chasse. Cette difficulté d'un raisonnement binaire ignorant les formes transitoires

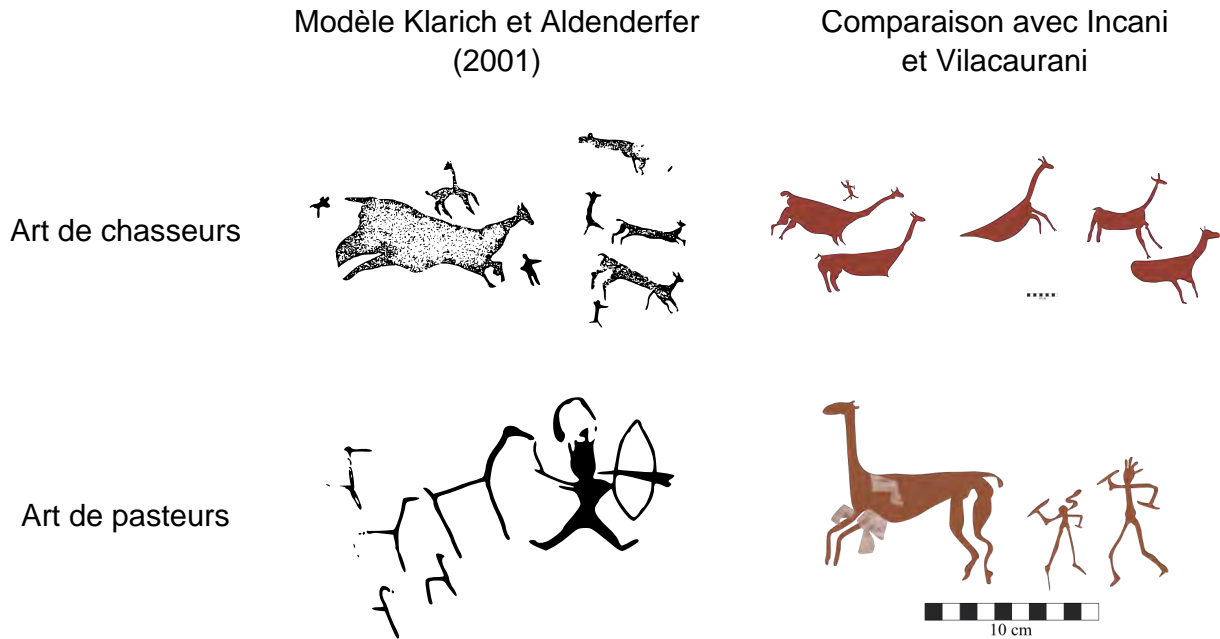


FIGURE 38 – Comparaison du modèle de Klarich Aldenderfer avec les données collectées à Incani et Vilacaurani.

est soulignée par Klarich et Aldenderfer : « *Es problemático agrupar todos los sitios del Periodo Arcaico como sitios “cazadores” y todos los sitios del periodo Cerámico como sitios “pastoriles”.* » (Klarich et Aldenderfer, 2001, p. 57). Ici encore, c'est le manque de données archéologiques qui réduit les possibilités d'analyses, mais il serait préjudiciable d'instrumentaliser cette dichotomie qui risque de stériliser le débat sur la complexité de la transition.

2.3.2.b La dichotomie sauvage/domestique

Dans le Désert d'Atacama, dans la région du Rio Salado, deux styles, appelés Confluencia et Taira-Tulán, ont été découverts et classés comme deux cultures différentes, en fonction de modes de production hétérogènes (Berenguer *et al.*, 1985 ; Berenguer, 1996 ; Berenguer, 1999 ; Aschero, 1996 ; Gallardo, 1996 ; Gallardo, 2001). Ces styles cohabitent sur certains sites et les interprétations pour comprendre les liens entre ces cultures sont nombreuses. L'opposition entre des représentations d'animaux sauvages et des animaux domestiques a été utilisée pour distinguer le contexte socio-économique des artistes (§ 2.2.3.b). Cette démarche basée sur l'identification de caractéristiques morphologiques différentes selon la nature sauvage ou domestique des animaux se heurte pourtant à la liberté artistique des populations des hautes terres. En effet, même si nous adhérons à l'idée d'une possible distinction entre ces deux types de représentations dans l'art rupestre, nous devons signaler que, dans notre corpus, cette opposition pose des problèmes d'ordre analytique. Dans la figure 39, nous avons répertorié quelques exemples notoires de ces difficultés.

Ce qui apparaît le plus intéressant dans cette comparaison est la variété du traitement de la figure animale au niveau des caractéristiques dites « sauvages » (rapport arrière-train

Modèle de Gallardo et Yacobaccio
2005, 2007

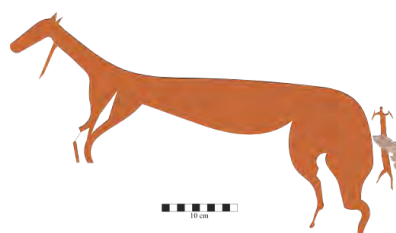
vigogne ou guanaco



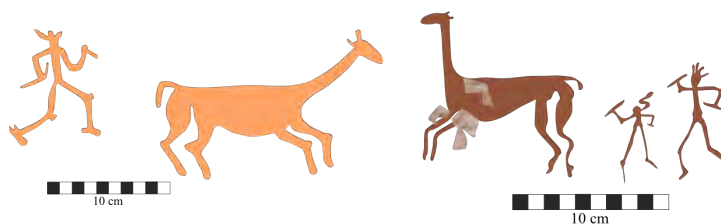
lama ou alpaga



Chasse directe ancienne



Chasse directe récente



Scènes pastorales

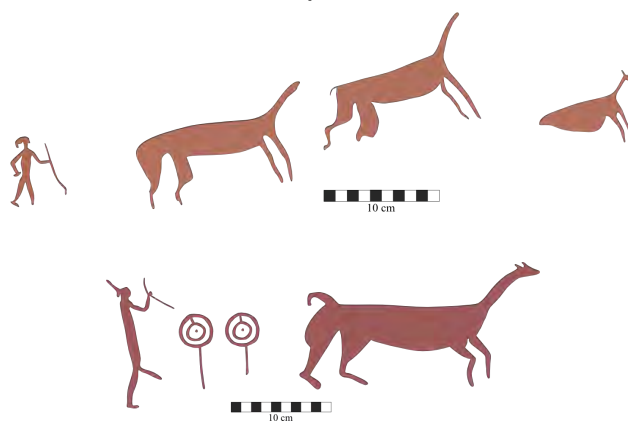


FIGURE 39 – Comparaison du modèle proposé par Gallardo et Yacobaccio (Gallardo et Yacobaccio, 2005 ; Gallardo et Yacobaccio, 2007) pour la distinction entre animal sauvage et domestique avec les données de Vilacaaurani.

et avant-train principalement) selon les différents contextes socio-économiques des populations. Toutefois, associée à l'analyse des scènes, la lecture de ces caractéristiques ne tient plus. En effet, des figures qui présentent une régression des caractéristiques sauvages sont pourtant représentées dans le cadre de scènes de chasse et doivent ainsi signifier un animal non domestique. Il existe aussi une permanence de la disproportion entre l'avant-train et l'arrière-train sur des espèces représentées dans des scènes pastorales donc clairement domestiques. Ces exemples permettent de montrer que ces critères formels ne peuvent pas servir seuls à distinguer un animal sauvage d'un animal domestique, car les choix stylistiques des artistes s'inscrivent dans une logique plus complexe que la simple dichotomie sauvage ou domestique, à supposer qu'elle ait eu un sens dans ces cultures.

Au sud du Pérou dans la vallée du Fleuve Llave, les travaux d'E. Klarich et de M. Aldenderfer (Klarich et Aldenderfer, 2001) revisitent la question de la transition des chasseurs aux pasteurs dans l'art rupestre. Ils proposent un modèle qui distingue ces deux

groupes au niveau du style, de la composition, de l'animation, des associations et permet de classer les nombreuses représentations de la région (fig. 40). Le modèle a été testé par les auteurs grâce à l'intégration du contexte archéologique des sites, mais le manque d'information sur l'occupation des chasseurs de la région réduit les analyses. Cependant, les auteurs soulignent, eux-mêmes, qu'il y a un problème de fond lorsque l'on tente d'instaurer une dichotomie dans la désignation de sites archaïques de chasseurs et de sites formatifs de pasteurs (Klarich et Aldenderfer, 2001, p. 57).

Características del arte rupestre de cazadores y pastores		
Características	Arte de cazadores	Arte de pastores
Primer paso	Analisis de la etnografía y etnohistoria de cazadores de la puna	Analisis de la etnografía de los pastores de la puna
Numero de camelidos	Solo o en pares	Grupos de varios tamanos
Estructura de los grupos representados	Desorganizada (escenas de cacería colectiva)	Organizada (representando rebanos)
Diferencias de tamaño entre los grupos	Tamaño uniformes (estrategia de cazar los adultos)	Tamanos variables (adultos y juveniles)
Grado de movimiento	Accion y desplazamiento rapido (siendo perseguidos)	De pie, pastando, etc
Asociaciones entre camelidos y otras figuras	figuras antropomorfos representadas con armas	Figuras antropomorfos sin armas
Segundo paso	Por analogia con el estilo de los sitios Arcaicos de la sierra del Osmore	Por analogia con el estilo de los sitios ceramicos del rio Huenque (Klink 1999)
Motivos	Camelidos y ciervos (presas de caza) y figuras antropomorfos	Camelidos, figuras antropomorfos y otros animales
Tamanos de las figuras	Figuras antropomorfos mas pequenas que los camelidos	Tamanos proporcionales
Actividades de captura	Figuras antropomorfos con armas persiguiendo animales	Figuras antropomorfos con armas, pero detras de otras figuras antropomorfos
Composicion de las figuras antropomorfos	En filas	Hay grupos, pero no en filas
Formas de representacion	Camelidos naturalistas	Camelidos esquematicos

FIGURE 40 – Modèle pour distinguer l'art rupestre de chasseurs de celui de pasteurs (Klarich et Aldenderfer, 2001, p. 49).

Une autre démarche pour comprendre les manifestations artistiques consiste à repérer les caractéristiques éthologiques des camélidés afin de proposer un nouvel angle d'approche de la représentation de cet animal. Les travaux de J. Gonzáles (González, 2002) revisitent le style Confluencia en appliquant une analyse fine de la posture des animaux identifiés, comme des troupeaux ou des couples de vigognes. A partir des recherches de Franklin (1982) sur les modes de communication de cet animal (fig. 41) et en s'appuyant sur une observation de terrain du comportement de vigognes dans le parc régional de Lauca,

l'archéologue propose une lecture des indices comportementaux qui ont été traduits dans l'art rupestre (fig. 41).

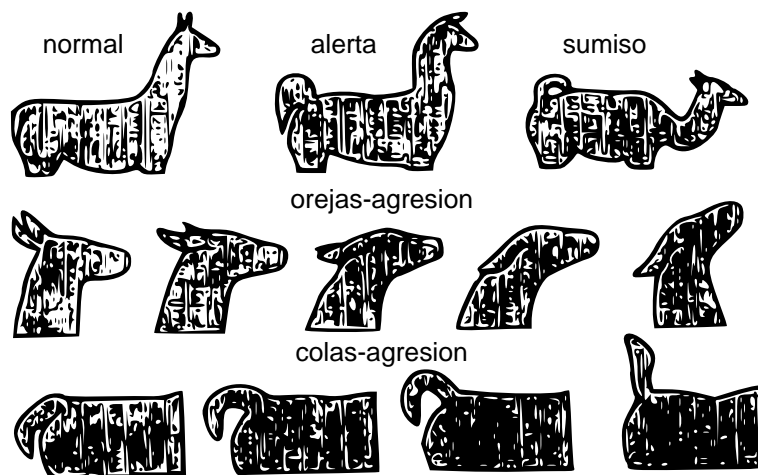


FIGURE 41 – Représentation des postures du camélidé comme mode de communication par Franklin en 1982 (González, 2002, p. 27).

Le principal résultat de cette étude est que les artistes ont choisi de montrer des attitudes précises chez ces animaux. Le comportement agressif est le plus représenté ; ce type de réaction est typique des animaux sauvages qui œuvrent à la sauvegarde du troupeau (González, 2002, p. 31). Les activités les plus courantes comme le fait de brouter sont quasiment absentes des scènes d'art rupestre, mais les interactions sociales entre les animaux (agressions, jeux) sont volontiers reportées sur les parois. Cette étude permet de confirmer le caractère sauvage des animaux représentés sous le style Confluencia et nous montre les choix spécifiques des artistes qui s'intéressent principalement aux comportements sociaux des animaux sauvages. J. Gonzáles explique ces choix artistiques : « *La preponderancia que adquiere la idea del conflicto en este imaginario es probablemente la expresión de un momento de cambio* » (González, 2002, p. 31). L'idée d'associer cet art à une période de transition est de nouveau reprise, car le contexte archéologique, en relation avec ces œuvres, concerne des populations mobiles et aussi pastorales.

Ces exemples particulièrement significatifs nous ont permis de pointer une erreur grave consistant à opposer des périodes, des styles et des populations au lieu de réfléchir à leurs relations et à leurs points communs. D'une façon plus générale, cela montre qu'en mettant l'accent sur les différences, réelles ou supposées, nous abandonnons l'approche structurale qui aurait permis de dépasser ces différences et de repérer les articulations dans le temps et dans l'espace entre ces populations.

Conclusion

La question de la transition socio-économique est au cœur de l'archéologie andine et toutes les méthodes archéologiques sont employées pour saisir, dans le domaine technique, éco-

nomique et architectural, les premiers indices témoignant des moindres variations. Plus tardivement, l'art rupestre intègre ces études en offrant un angle nouveau. Les manifestations artistiques peuvent être analysées à travers plusieurs filtres pour comprendre les divers processus qui se mettent en place dans les Andes. Les aspects techniques et stylistiques des œuvres sont les principaux outils qui permettent aux images de rentrer dans le débat. L'élaboration de phases chrono-stylistiques est un premier aspect pour aborder les phases de transition. En effet, les classements par styles permettent de comprendre les processus de transformation de l'image des camélidés et des hommes. Ici, c'est l'univers culturel et symbolique des populations andines qui peut être approché. Des questions plus précises émergent des récentes recherches où la question de la domestication est posée directement aux figures de l'art rupestre.

Plusieurs méthodologies ont été proposées dont l'observation de la morphologie des camélidés et leurs comportements qui sont des éléments intéressants. Mais la dichotomie du camélidé sauvage face au domestiqué, dans la lecture des œuvres (Berenguer, 1996 ; González, 2002 ; Gallardo et Yacobaccio, 2005), ne permet pas de comprendre la subjectivité des artistes qui choisissent de représenter un animal sauvage ou domestique. L'erreur est alors de croire qu'un animal sauvage est exclusivement représenté par des chasseurs, alors qu'un animal domestique serait toujours représenté par un pasteur. Dans les périodes de transition, l'opposition de deux systèmes économiques n'est pas viable, car les données archéologiques nous montrent que ce sont les chasseurs qui sont les acteurs de la domestication. Dans le système symbolique, cette dichotomie doit également être évitée, car l'importance de l'image de l'animal sauvage dans des sociétés agropastorales est encore peu étudiée.

Chapitre 3

Vilacaurani, Incani et Anocariri, présentation multi-scalaire des sites d'art

Dans ce chapitre, nous présenterons les trois sites sélectionnés pour cette étude sous différents aspects. Une approche multi-scalaire offre un effet de perspective indispensable pour inscrire ces lieux dans une démarche dynamique, qui rend compte à la fois de leur inscription dans leur milieu environnant et de tous les détails de leurs parois.

L'emplacement des sites d'art rupestre dans les hautes terres montre une certaine cohérence géographique. Une présentation de l'environnement direct de ces sites, à travers une lecture du paysage, favorise une prise d'information originale des lieux. Ce regard est important pour comprendre leur intégration dans leur écosystème et ne pas déconnecter l'art rupestre de son milieu. Le choix d'un écosystème propice aux activités humaines peut répondre à plusieurs critères environnementaux, économiques et socio-culturels. De la formation géologique des abris aux indices de peuplement humains, ces instantanés présentent les sites d'art rupestre dans la dimension géographique et historique. La prise en considération de la morphologie du site et de ces parois est un aspect essentiel pour comprendre l'intégration des peintures dans leur support. Un travail de délimitation des panneaux est nécessaire pour assoir les bases de l'étude et déterminer clairement les éléments artistiques étudiés. La présence des peintures au cœur des abris ou leur exposition sur de larges panneaux répond à des logiques complexes qu'il faut examiner en tenant compte des impératifs de préservation et de protection des œuvres. La paroi, support des entités graphiques, est le résultat d'un long processus de dégradation qui touche l'ensemble des sites, sans oublier que la place de l'homme est encore prégnante dans ce terrible processus de dégradation. Une bonne connaissance de l'état des parois est indispensable pour évaluer l'importance des processus d'altération des peintures et surtout pour appréhender les conditions de lisibilité des œuvres à l'heure actuelle.

3.1 Un instantané du paysage

Chaque site montre des particularités géologiques et géographiques qui inscrivent ces endroits dans des paysages différents et ce sont les particularités topographiques de chaque lieu qui ont déterminé la formation des abris et conditionné l'installation des activités humaines. Les paysages sont variés, mais on peut noter une certaine cohérence dans les écosystèmes qui les caractérisent. Une situation écologique similaire, avec un biotope favorable aux espèces animales et végétales, est propice au déroulement des pratiques anthropiques. La lecture d'un paysage est un exercice très intéressant pour comprendre un milieu naturel et pour repérer l'articulation entre les réalités physiques et les actions humaines. Nous nous sommes inspirés de l'ouvrage de F. Thinard (Thinard, 2013) pour mieux appréhender l'environnement de nos sites, notamment en ce qui concerne leur profondeur diachronique. L'approche de Thinard permet un décryptage limpide des différents paysages de France et mêle géographie physique et géographie humaine. A partir d'une photographie offrant un angle intéressant, la reproduction de cette vue sous forme de schéma permet de mettre en avant les reliefs forts de ce paysage et ses éléments essentiels. Certains composants géologiques ou géographiques sont décrits dans une case spécifique pour préciser les données déterminantes à la compréhension de cette vue.

3.1.1 Vilacaurani

Le site de Vilacaurani est l'exemple type où la lecture du paysage (fig. 42) révèle des éléments majeurs à la compréhension de la géologie du site et à l'aménagement des activités humaines. Situé à 3351 m d'altitude, à une heure environ de la ville de Putre, les excursions touristiques vers ce lieu sont fréquentes.

3.1.1.a Un panneau sous alcôve

Sur le plan topographique, on observe un relief raviné par les eaux qui se manifeste par la présence d'une profonde *quebrada* sur la droite du schéma, ainsi que la formation d'une combe à fort encaissement à gauche de la montagne Pitacane.

La forme arrondie de la montagne témoigne d'un long processus d'érosion qui a façonné ce paysage. L'érosion a eu un fort impact sur le flanc de la montagne. De possibles écarts de températures ont pu créer un arrachement de la partie inférieure du massif, qui laisse apparaître une roche claire et friable. Au pied du massif, l'accumulation des éboulis forme un important amas pierreux. Sous forme d'alcôve, les panneaux rocheux apparaissent à l'air et subissent partiellement les intempéries. Exposé au sud-ouest, cet endroit a été choisi pour la réalisation des peintures, le rayonnement direct du soleil sur la falaise apparaissant seulement en fin de journée. L'ensemble du site est bien orienté avec notamment une bonne protection au vent.

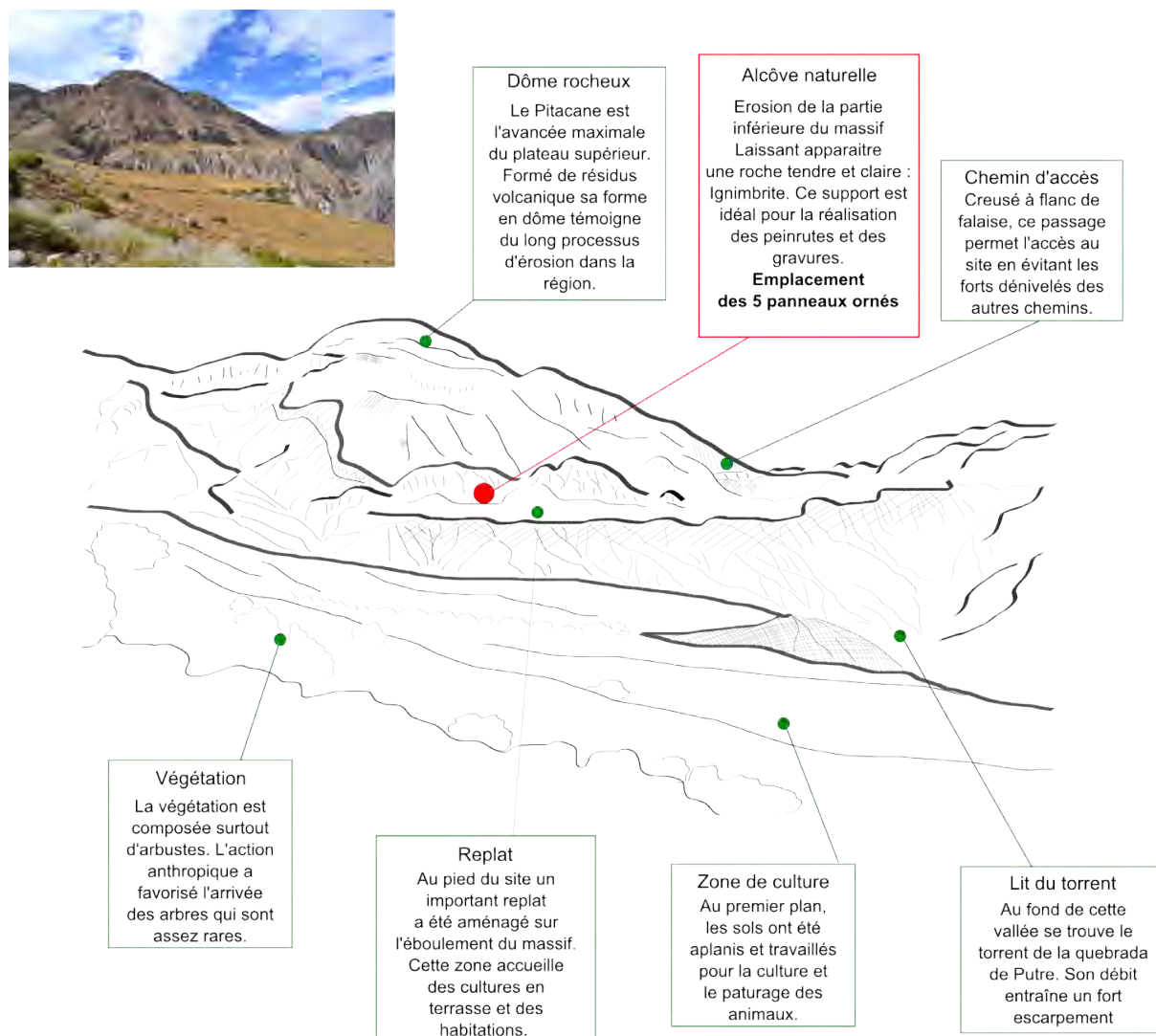


FIGURE 42 – Photo et lecture du paysage du site de Vilacaurani.

3.1.1.b Cohabitation faune sauvage et faune domestique

Le paysage actuel reflète l'important façonnage agricole de ce site où l'aménagement de zones de cultures et de zones de pâtures gomme la véritable topographie de ce lieu. Ce travail a été réalisé à des périodes anciennes, mais aucune étude ne permet de connaître les populations à l'origine de ces premiers aménagements. L'élevage s'oriente principalement vers des espèces non endémiques comme les bovins. Le bétail est actuellement protégé par une clôture barbelée afin de prévenir les attaques des carnivores. La découverte d'empreintes de puma lors d'une étude de terrain (fig. 43) confirme la présence de ce prédateur. La taille des marques semble correspondre à un adulte qui se déplaçait seul. Le passage est récent car il recouvre des empreintes de pas humains. Ce déplacement en pleine journée peut correspondre à une activité éloignée de la chasse, comme le trajet vers un cours d'eau ou vers la tanière (Barcet, 2008).

Peu d'attaques de puma ont été recensées dans la région, ce qui laisse supposer la présence dans cet écosystème d'autres espèces sauvages rentrant dans la composition du

régime alimentaire du puma, comme le guanaco, le taruca et la viscacha.

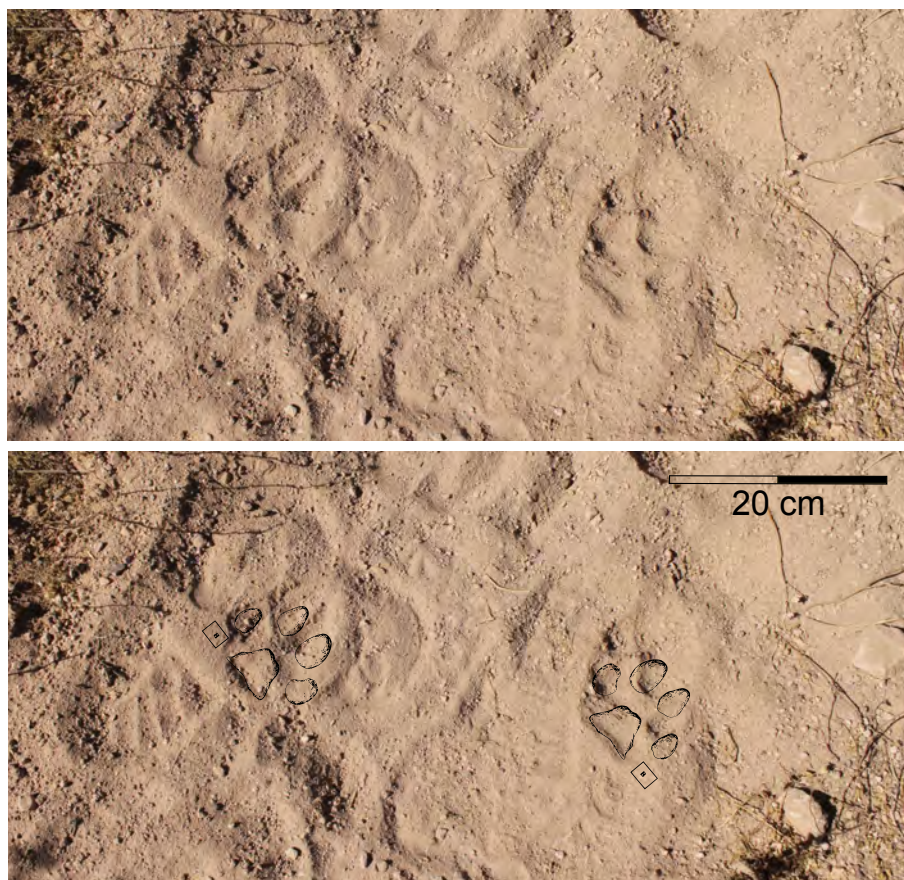


FIGURE 43 – Empreinte de puma repérée près du site et superposition avec les empreintes relevées par Barcet, (Barcet, 2008).

3.1.1.c Zone d'habitat et activités agricoles

Sur ce replat, l'action humaine est intense. Un chemin bordé de deux murets parallèles permet l'accès à cette zone. Des cultures en terrasse sont visibles sur le flanc est du massif, dans les zones les plus pentues. Un aplanissement de la partie sud-est a probablement permis l'installation d'habitations aujourd'hui abandonnées. Seule la ferme flanquée d'un enclos est encore utilisée épisodiquement par son propriétaire. Ce dernier exploite le replat de la *quebrada* adjacente (à gauche sur la figure). Cet emplacement également aplani pour la pratique d'activités agricoles est aussi aménagé par la déviation d'un cours d'eau qui permet d'alimenter les cultures et les zones d'élevage.

Vilacaurani est un site emblématique de la vallée de Lluta. Malgré la difficulté d'accès le site a été fréquenté à toutes les époques. Même si l'activité s'amointrit à l'heure actuelle, les touristes continuent de s'acheminer vers le site présentant le plus grand panneau d'art rupestre de la région.

3.1.2 Incani I

Situé plus au nord, à 3444 m d'altitude, l'accès au site d'Incani est plus difficile car plusieurs *quebrada* doivent être franchies. Mais la zone présente des qualités pour le pâturage et les activités agricoles qui ont été reconnues et exploitées depuis les périodes anciennes. A environ 2 heures et demi de Putre, ce site est totalement abandonné, mais de nombreux artefacts archéologiques témoignent de l'activité passée.

3.1.2.a L'abri sous roche

La structure géomorphologique du site est originale. A la limite de la plaine et en aplomb de la profonde *quebrada* d'Ancolacalla, la transition géologique se manifeste par un décrochement rocheux sous forme de crête (fig. 44).

La présence humaine se retrouve dans des espaces variés. L'arrière-plan du croquis montre une vaste pampa légèrement vallonnée qui propose un terrain caillouteux. L'inclinaison vers la *quebrada* d'Ancolacalla est visible et s'accroît le long de la crête rocheuse qui s'oriente sud-ouest. La *quebrada* abrite un cours d'eau pérenne qui se transforme en torrent à droite de la photographie. Sur sa partie encore plane, le ruisseau abrite des arbustes de type roseau qui aident à stabiliser l'érosion des sols. Celle-ci est manifeste sur la rive droite de la *quebrada* d'Ancolacalla. Une longue falaise rocheuse laisse place à une structure plus complexe. L'affleurement rocheux laisse apparaître une série d'abris sous roche dont le plus grand a été utilisé pour la réalisation des peintures. Face à ces refuges, un socle rocheux apparaît sous un secteur d'éboulis. La forme érodée de cet affleurement affiche une dégradation lente du substrat rocheux qui se laisse emporter par la forte pente de la *quebrada* adjacente. Face aux abris s'offre une zone escarpée qui reste difficile d'accès.

3.1.2.b Le territoire de camélidés sauvages

La végétation se compose de plantes arbustives, de quelques espèces de cactus et, le long de la source, de grandes plantes graminées de type roseau. Dans ce paysage, quelques indices témoignent de la présence animale et notamment des camélidés. Une aire de défécation, ainsi que de nombreux sillages propres aux déplacements des camélidés, ont été remarqués (fig. 45a et b).

De plus, une empreinte, encore fraîche de jeune camélidé, a été observée aux abords de l'abri orné. Sur le terrain meuble, l'empreinte est profonde et laisse une marque claire du passage d'un jeune camélidé solitaire (fig. 45c).

La composition sociale des camélidés, et plus particulièrement des guanacos, se résume à trois types de groupe : le harem, les bandes et les solitaires. Le harem est la réunion de plusieurs femelles sous la coupe d'un mâle dominant. Il dispose de la meilleure zone de pâturage et effectue des allers-retours réguliers entre la zone de sommeil et la zone de pâturage. Son territoire est délimité par les zones de défécation. Aux alentours gravitent les

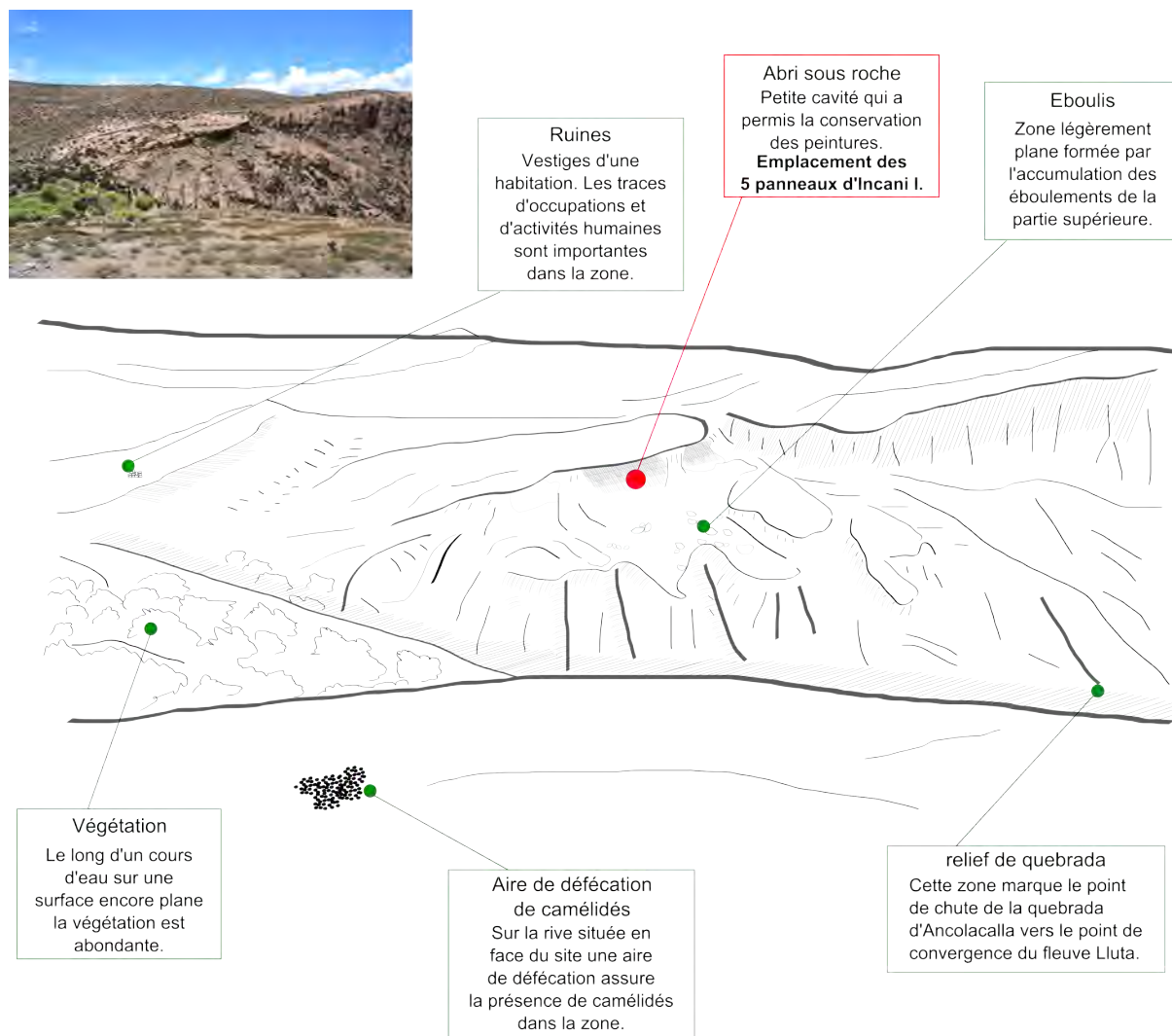


FIGURE 44 – Photographie et lecture du paysage du site d'Incani I.

autres groupes (Puig et Videla, 2000). L'empreinte de la figure 45c semble appartenir à un animal solitaire qui se cantonne à la limite du territoire du harem (fig. 45d).

Notre présence au cours du mois de janvier coïncide avec la période d'expulsion des jeunes camélidés femelles qui se déroule environ 10 à 11 mois après la période des naissances en mars (tab. 1) (Puig et Videla, 2000 ; Flores Ochoa, 1988 ; Flores Ochoa et Kobayashi, 2000). Nous pouvons supposer que cette empreinte appartient à une jeune femelle qui vient d'être expulsée de son groupe.

Saison sèche						Saison des pluies					
juin	juil	août	sep	oct	nov	déc	jan	fév	mars	avr	mai

TABLE 1 – Reproduction et gestation des guanacos.

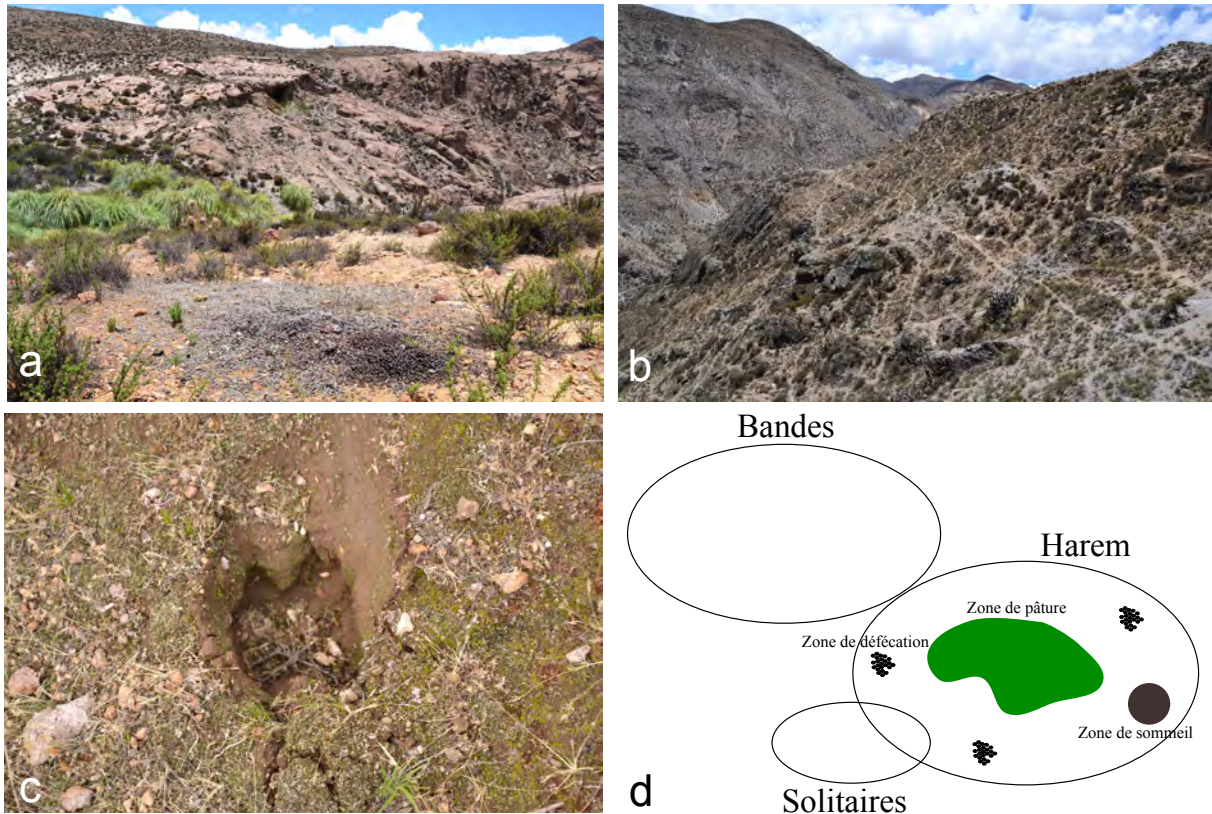


FIGURE 45 – Traces de l’occupation animale autour du site d’Incani. a) aire de défécation face à l’effleurement rocheux d’Incani ; b) sillages du passage répété d’animaux ; c) empreinte de jeune camélidé près du site ; d) schéma de composition sociale des guanacos.

3.1.2.c D’anciennes activités humaines

La partie en amont présente de bonnes conditions pour l’installation humaine. Ces plaines faiblement inclinées ont permis la construction d’habitations. De nombreuses structures sont édifiées, mais actuellement complètement abandonnées. Il est difficile de connaître le peuplement de cette zone et, notamment, les périodes d’occupation, mais l’absence de recherche s’explique par les difficultés d’accès qui demandent une logistique importante pour accéder à cet endroit reculé. La partie en aval, avec son relief escarpé, n’a pas été un frein à l’occupation humaine ; une habitation, en contrebas des abris y est érigée (fig. 46).

Les abris ont également été utilisés comme enclos pour les animaux en plus des réalisations artistiques. Un muret ferme l’abri, mais une partie est actuellement effondrée. A droite du cactus, le mur apparaît et se poursuit sur l’ensemble de l’ouverture (fig. 47).

Le site d’Incani 1 est particulièrement original, car cette avancée rocheuse n’est pas visible de la plaine et elle présente un renforcement important idéal pour se réfugier. Cette protection naturelle servant aux hommes et aux animaux offre une vue plongeante sur les gorges de la *quebrada* d’Ancolacalla.



FIGURE 46 – Habitation à Incani, l'élévation des murs indique une occupation encore récente des lieux.



FIGURE 47 – Présence d'un muret à droite du panneau peint.

3.1.3 Incani II et III

Dans la même aire géographique, situés légèrement en amont à 3467 m d'altitude, les sites d'Inceni II et III se font face dans un environnement tout aussi propice. Une légère dépression marque le paysage vallonné.

3.1.3.a Sous le volcan Taapaca

Culminant à plus de 5800 m le volcan Taapaca, dressé à moins de 15 km de ce secteur, empreint le panorama des sites d'Inceni I et II. Les caractéristiques géomorphologiques de ces derniers s'apparentent aux dernières bandes de laves déferlant vers la précordillère (fig. 48).

Ce semblant de pente douce est perturbé par le passage d'un cours d'eau semi permanent qui a ravalé fortement la rive droite et mis à nu les falaises. Le substrat d'ignimbrite très sensible à l'érosion est entamé et forme un support idéal pour les peintures d'Incani II. La rive gauche est peu abîmée, constituée de roche plus solide telle que la rhyolite, elle est peu marquée par l'érosion de l'eau ou des vents. Quelques abris se décrochent tout de même de la pente. Ils sont de dimension et de profondeur moyennes et forment des refuges naturels. Dans ce type de formation, nous trouvons les peintures du site d'Incani III. Au centre du vallon, avant la dépression, une source jaillit et entraîne le recul de son propre lit.

Une source (fig. 49) assure un ravitaillement constant en eau pour la faune sauvage.

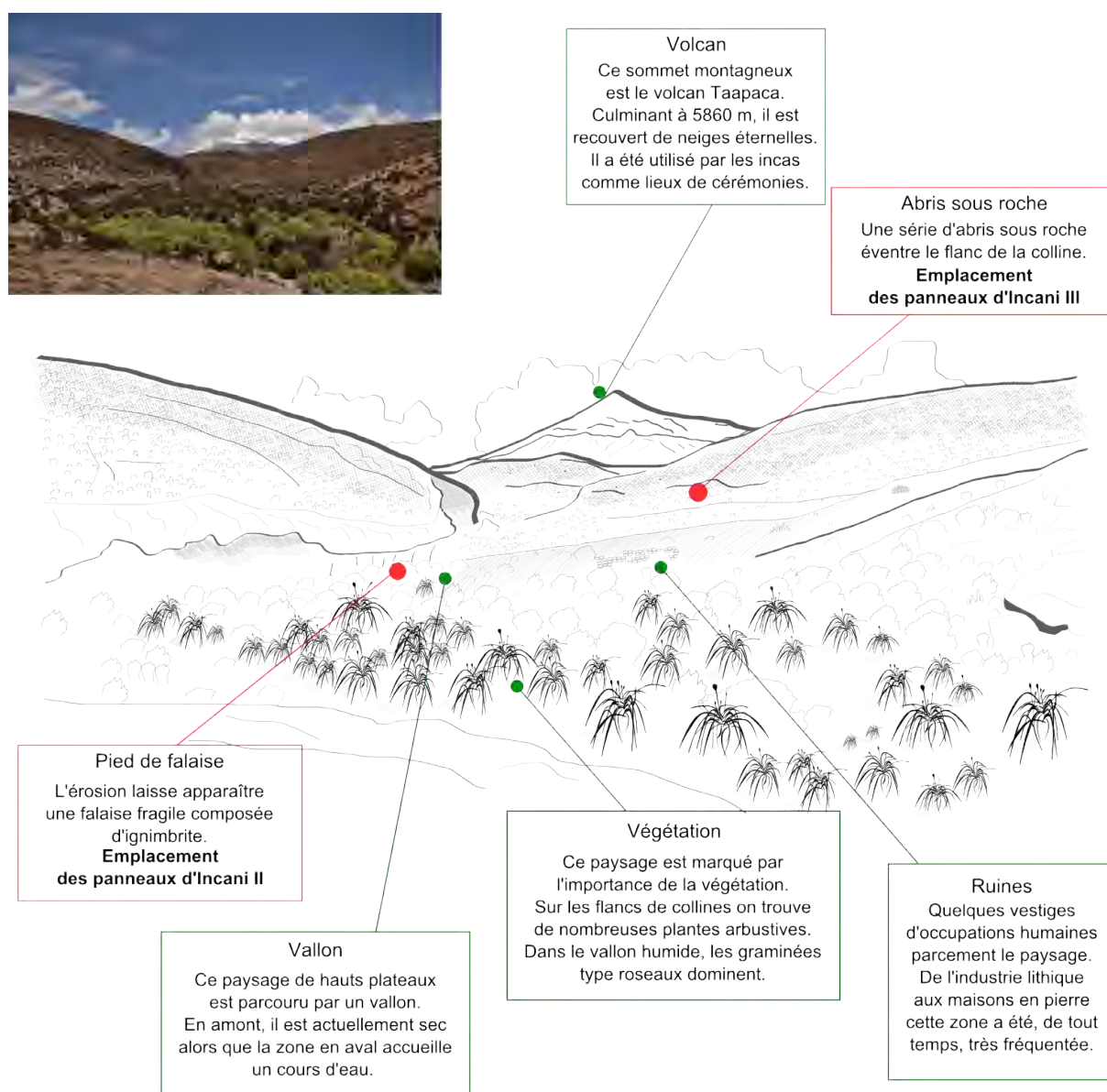


FIGURE 48 – Lecture du paysage d'Incani II et III.



FIGURE 49 – Source d'eau résurgente.

3.1.3.b Une prairie verdoyante

Les très légères pentes de ce secteur permettent l'implantation d'espèces herbacées sur de grandes surfaces. Ce sont principalement des plantes arbustives qui peuplent le secteur, elles représentent une alimentation de choix pour les ruminants sauvages, tels que les camélidés ou les tarucas. La présence des camélidés, encore aujourd'hui dans cette zone, est attestée par les importantes zones de défécations qui se situent aux abords de cette grande aire de pâturage. La source implantée non loin des sites abrite une végétation luxuriante composée principalement de roseaux (fig. 50).



FIGURE 50 – Zone de résurgence de la source. Les roseaux témoignent d'une présence constante.

3.1.3.c Les sites et l'empreinte anthropique des lieux

L'implantation humaine a semblé longue dans cette partie de la précordillère, mais elle a actuellement complètement disparu. Plusieurs ruines attestent d'une occupation per-

manente du site, quelques enclos témoignent d'une activité liée au parcage du bétail. Les surfaces d'habitat semblent importantes et plusieurs familles ont pu occuper la zone. Nous ne pouvons dire si ces occupations sont liées à l'agriculture, mais l'apparent isolement de cette région devait entraîner des activités multiples. Niemeyer suggère que quelques bâtiments ont pu servir, encore récemment, au stockage des récoltes (Niemeyer, 1972, p. 23) Déterminer la période d'occupation n'est pas envisageable au vu de l'absence de données archéologiques tangibles. Quelques artefacts jonchent le sol et permettent de supposer une présence plus ancienne de l'homme sur ces terres (fig. 51). Cette pièce de type racloir a été trouvée à proximité du site d'Incani III. Son utilisation peut remonter à des périodes préhistoriques, mais aussi à des époques plus récentes, car le recours au silex perdure aux périodes modernes.

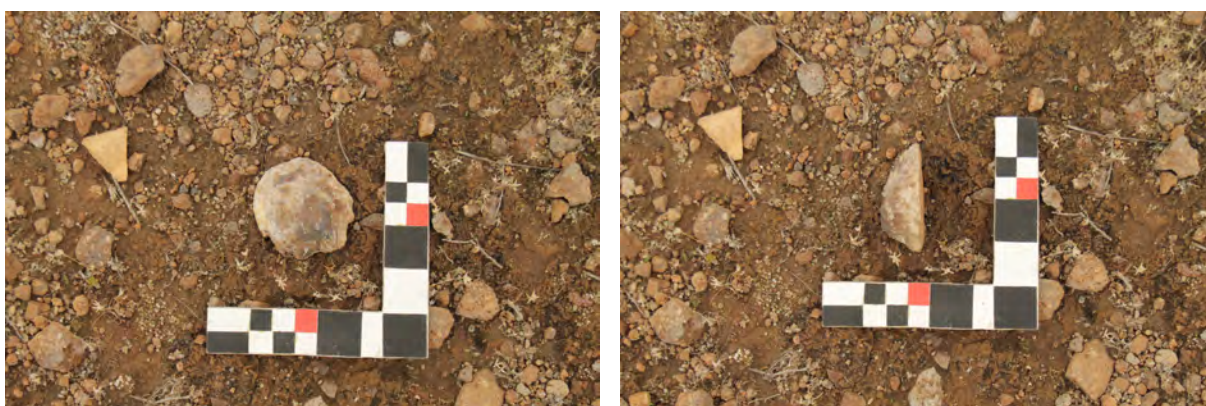


FIGURE 51 – Artefact vu de dessus et de profil témoignant d'une présence ancienne de l'homme dans cette zone (photographie W. Faundes).

Les sites d'Incani I et II s'inscrivent dans un paysage ouvert et verdoyant. Cette richesse écologique a permis une importante implantation humaine qui, aujourd'hui, n'existe qu'à travers ses ruines et ses manifestations artistiques.

3.1.4 Anocariri

Le site d'Anocariri présente l'installation humaine la plus originale de cette étude. Il est difficile de savoir si le choix de ce site répond à des volontés précises ou si le lieu convenait parfaitement aux activités passées.

3.1.4.a L'éperon rocheux

Juchés à plus de 3800 m d'altitude, proche du sommet de la montagne, les abris d'Anocariri ne sont pas faciles d'accès. Perchés dans un chaos de roche et au cœur d'un espace escarpé, ces abris s'appuient sur l'important affleurement rocheux qui domine la crête (fig. 52).

Ces falaises de plus de 10 m de haut sont fortement dégradées et présentent à leur base de nombreux renforcements. Ici se loge le site d'Anocariri II. Un pan de la falaise présente une surface complètement plane et offre les conditions idéales pour la réalisation

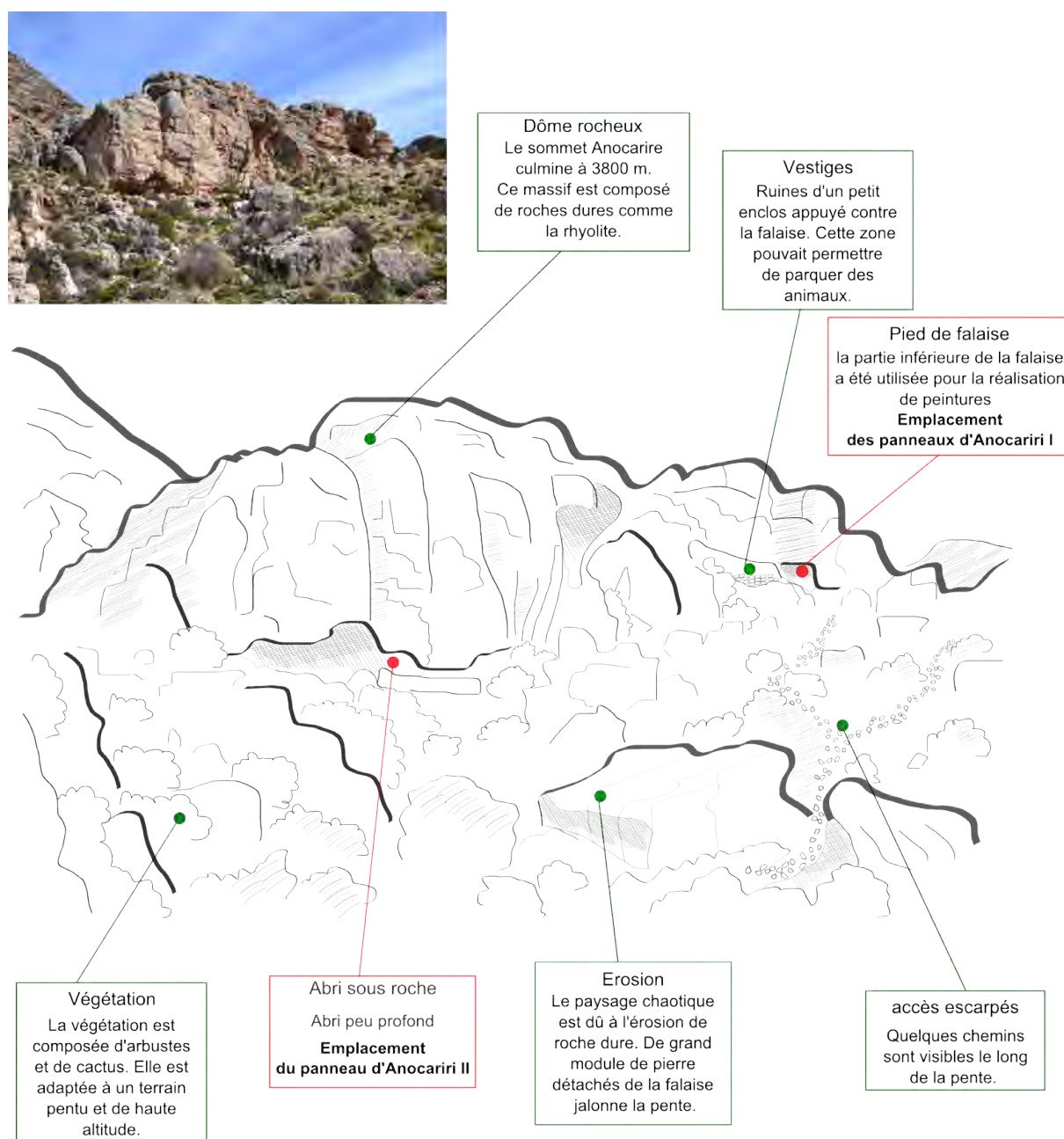


FIGURE 52 – Lecture du paysage d'Anocariri.

des peintures du site d'Anocariri I. Ce panneau rocheux, extrêmement lisse, se distingue du reste des parois très granuleuses ; cependant, l'exposition directe aux intempéries est très désavantageuse pour la conservation des peintures.

3.1.4.b Des pierres et des arbustes

L'environnement direct des sites d'Anocariri est composé de cactus et de quelques plantes arbustives. Le jonchement des pierres ainsi que la forte pente empêchent la végétation de s'étendre. Aucun témoignage direct de la présence d'espèces sauvages n'a pu être décelé dans ce paysage. Aucun cours d'eau n'a également pu être découvert. Ces deux éléments

nous amènent à nous interroger sur l'utilisation de ce site qui, évidemment, ne présente pas les mêmes critères paysagers que les autres. Le panorama qui se dégage de ce lieu est important et permet d'observer l'ensemble du secteur sud.

3.1.4.c La présence humaine au cœur de la falaise

La présence humaine est toujours manifeste, même dans ce relief escarpé. Un aménagement des soubassements de la falaise, en enclos, montre une activité plutôt liée au parcage du bétail (fig. 53). Sur cette photographie, nous remarquons l'installation de murets sur l'avancée rocheuse. Ces éléments doivent permettre l'installation de quelques animaux. En face du panneau d'Anocariri I, un large replat est composé d'une grande couche d'excréments très sèche qui témoigne de l'innoculation prolongée du site. Nous supposons que, au vu de la géomorphologie du terrain, ce replat a pu être aménagé pour faciliter l'utilisation de ce secteur, ou qu'il est une conséquence du piétinement des animaux. La première impression qui se dégage de l'implantation de ce site est le choix stratégique des pasteurs, pour parquer leur bétail dans un lieu difficile d'accès. De plus, la très bonne vue qu'offre ce site peut également se révéler un atout important pour la chasse (fig. 54).



FIGURE 53 – Indices de muret installé sur la partie rocheuse.

Anocariri présente des caractéristiques très différentes des précédents sites. Sa situation, géographique et environnementale, témoigne d'un rôle différent dans les stratégies de peuplement de la zone.

L'environnement direct des sites présente, la plupart du temps, une certaine cohérence, car des qualités écologiques sont régulièrement reconnues dans ces différents endroits (l'accès à l'eau, à des pentes douces, près de ressources animales et végétales). Seul le site d'Anocariri semble s'écarter de ce schéma, la différence notable est qu'il s'agit d'un



FIGURE 54 – Vue à partir du site d'Anocariri II.

lieu de passage où les constructions sont principalement dédiées au bétail, tandis que les sites de Vilacaurani et d'Incani accueillent une occupation humaine plus importante et sur de longues périodes. Les dissemblances s'accroissent lorsque l'on regarde de plus près l'installation des sites d'art. Le choix des abris ou des panneaux et le choix du support sont autant de paramètres qui distinguent encore plus ces sites.

3.2 A l'orée des abris

La reconnaissance d'un site d'art rupestre est un moment très singulier qui sollicite une grande observation, car il n'y a pas de règle actuellement connue pour apprendre à les repérer. Les peintures présentées de manière ostentatoire sur certains sites, se dissimulent sur d'autres. Un panneau rocheux ou un abri peut aussi bien avoir été choisi pour de petites ou pour de grandes réalisations artistiques. Ces abris sont les écrans de ces représentations, et leur description nous renseigne déjà sur l'investissement des artistes pour habiller le lieu. Parfois, des fouilles nous indiquent aussi les activités qui se sont déroulées au pied des représentations.

3.2.1 Des supports multiformes

Dans notre corpus composé de trois abris sous roche et de trois panneaux rocheux, aucune similitude entre les sites ne permet d'appréhender une quelconque règle sur le choix du décor des peintures. Tous se démarquent par leurs formes, leurs grandeurs et leurs utilisations (fig. 55). Après un travail de délimitation des différents panneaux, la question de l'intégration des peintures dans leur support est soulevée. Quelques observations mettent en lumière des procédés dans la mise en scène des espaces ornés.

3.2.1.a Le grand panneau de Vilacaurani

Il est intéressant de préciser les dimensions des différentes parois utilisées par les artistes, car elles témoignent d'une grande variabilité qui permet de donner une première image de l'importance de chacun de ces sites dans le paysage environnant. Le plus imposant panneau d'art rupestre du Chili est à Vilacaurani. Il s'étend sur plus de huit mètres et il est communément appelé le panneau principal ou grand panneau. Ces réalisations sont nichées au fond d'une immense alcôve naturelle et s'étendent tout le long. Ce renforcement offre des conditions idéales pour les artistes grâce à un support lisse et une protection face aux agents climatiques. Le site dans son entier, lorsque l'on rajoute l'ensemble des panneaux adjacents, mesure plus de quinze mètres. Les peintures de couleur rouge clair et sombre tranchent avec le blanc de la paroi, elles sont visibles de très loin et marque profondément le paysage. Il s'agit du plus important site d'art rupestre du Chili et du piémont andin. Le site paraît idéal pour la réalisation des peintures, car sa surface est plane et la qualité de la roche permet de bien absorber les couleurs. Ces conditions peuvent expliquer la multitude de figures qui sont représentées sur ce panneau.



FIGURE 55 – A gauche, Vilacaurani et son alcôve naturelle ; à droite, Incani I et l'affleurement rocheux.

3.2.1.b Le polymorphisme des sites

Les sites d'Incani sont de tailles très diverses, le site principal, Incani I, est de grande dimension et se présente comme un abri sous roche avec un renforcement qui permet facilement une installation humaine ou des activités de pacage (fig. 55). Avec une hauteur de voûte de plus de cinq mètres à l'entrée du site, le plafond de la cavité s'affaisse lentement mais permet une station debout jusqu'au fond de l'abri à plus de 8 m de profondeur. Par contre, les parois rocheuses sont granuleuses et un pan de grande dimension, avec une légère inclinaison oblique, est peint sur une importante surface. Les autres peintures sont parsemées sur le reste des parois de l'abri sur de petites surfaces.

Incani II est installé au pied d'une falaise légèrement protégée par un auvent naturel. La paroi est de grande superficie avec plus de cinq mètres en hauteur et six mètres en

longueur. La situation d'Incani III est totalement opposée, il s'agit d'un abri sous roche de dimension restreinte, notamment par sa hauteur de plafond qui ne dépasse pas les 1,5 m (fig. 56).



FIGURE 56 – Abri d'Incani III et d'Anocariri I.

L'hétérogénéité des abris d'Incani est similaire à la situation d'Anocariri. Le site d'Anocariri I au pied de la falaise est vaste. Un surplomb protège le lieu et la paroi principale est de grande dimension avec plus de deux mètres de haut (fig. 56). Cette situation diffère du site plutôt étriqué d'Anocariri II. Cet abri, d'environ un mètre de haut sur quelques mètres de large pour une profondeur d'un mètre, ne permet pas une occupation longue.

La variété des emplacements des manifestations graphiques est la première originalité de ces trois sites. De formes différentes, de grandeurs variables, et pour certains ne permettant pas un séjour prolongé, ils représentent des choix difficilement compréhensibles pour nous actuellement. D'autres pistes peuvent être explorées pour tenter de répondre à cette question, par exemple, une utilisation du support pour la réalisation des peintures, comme cela est souvent le cas dans l'art paléolithique européen. Mais avant tout, il faut créer des repères pour l'étude de ces peintures en commençant par définir les panneaux.

3.2.2 L'art dans son support

3.2.2.a La délimitation des panneaux

Face aux parois ornées, une première analyse a consisté à élaborer la délimitation des différents panneaux. Ce travail, très arbitraire, s'est appuyé sur les précédents travaux (Niemeyer, 1972 ; Santoro, 1980) et sur l'observation de la disposition des peintures dans l'espace. Une vue d'ensemble de l'abri est généralement donnée par un premier croquis, elle permet de voir les secteurs peints à l'échelle du site. Le résultat de ce travail de délimitation, accompagné des relevés, se trouve dans l'annexe intitulée corpus 3 panneaux.

A Vilacaurani, le partage en quatre panneaux de Niemeyer (Niemeyer, 1972, p. 15) a été complété par un cinquième panneau qui est situé à droite du panneau principal (fig. 57a). Ce panneau V n'est pas relevé ni même décrit par l'archéologue, c'est pourquoi nous avons voulu en faire une unité à part entière, même s'il n'est composé que de quelques

figures. De plus, le panneau II décrit par Niemeyer est largement complété par l'apparition de nouvelles figures, encore invisibles à l'époque (possible rafraîchissement de la paroi). La base de la délimitation reste la même pour le site de Vilacaurani.

A Incani I, la lecture des panneaux diffère. Niemeyer isole le panneau principal d'Incani, mais ne remarque pas les autres peintures qui ornent l'abri. Dans le croquis de l'abri (fig. 57b), nous avons procédé à un découpage par panneau en regroupant les peintures. Les figures isolées n'ont pas eu d'attribution par panneau, car elles ne présentaient pas de cohérence entre elles. Quatre panneaux plus un panneau extérieur ont été créés.

A Incani II, de nouvelles figures ont été relevées et deux panneaux ont été distingués (fig. 57c). Le site d'Incani III n'a pas été vu par H. Niemeyer et nous avons décidé de constituer deux panneaux pour distinguer une scène sur un bloc de deux autres représentations d'anthropomorphes sur des blocs différents (fig. 57d). Cette différenciation s'est également appuyée sur une importante variation stylistique entre les figures.

A Anocariri, ce sont les travaux de C. Santoro et de J. Chacama qui servent de référence. Quelques documents représentent la répartition des peintures. Les archéologues ont distingué deux sites Anocariri I et II (fig. 58a et b). La distance entre les deux panneaux est de quelques mètres, mais la configuration des abris est très différente, ce qui peut expliquer cette distinction. Pour le site d'Anocariri I, J. Chacama identifie quatre panneaux, ces panneaux ont facilement été retrouvés, mais nous en avons rajouté un cinquième (fig. 58a). La classification utilisée par C. Santoro et J. Chacama n'a pas été réutilisée, car nous avons choisi de séparer le panneau PIb du panneau principal du fait qu'il ne montre ni cohérence spatiale ni cohérence picturale. Cette répartition permet de mieux retrouver les peintures isolées qui sont pourtant proches d'un groupe de peintures. Ce système est également pensé pour éviter la multiplication des panneaux, ce qui favoriserait une certaine confusion dans les données.

La délimitation des panneaux est un exercice difficile qui doit répondre à une certaine cohérence. Les méthodes actuelles, qui permettent d'identifier plus facilement les peintures grâce au traitement infographique des photos numériques, font ressurgir de nouvelles données qu'il faut intégrer aux classifications déjà en place. La délimitation des panneaux tend à rendre compte, au plus près de la réalité, de l'ancrage des peintures sur les parois pour mieux les étudier.

3.2.2.b Intégration des espaces ornés dans le support

L'observation des panneaux, délimités comme nous venons de le voir, offre une nouvelle approche de la démarche des artistes qui ont intégré leur peinture sur un support précis. Malgré les dissemblances des abris et des panneaux, nous cherchons à savoir si d'autres éléments intrinsèques au support ont pu influencer les peintres pour la réalisation de leurs scènes. Les peintures de Vilacaurani profitent pleinement de la longueur du support et s'étirent sur l'ensemble de la surface de ce panneau permettant la réalisation de grandes scènes. Les artistes peuvent être conditionnés par le support qui les incite à de grandes

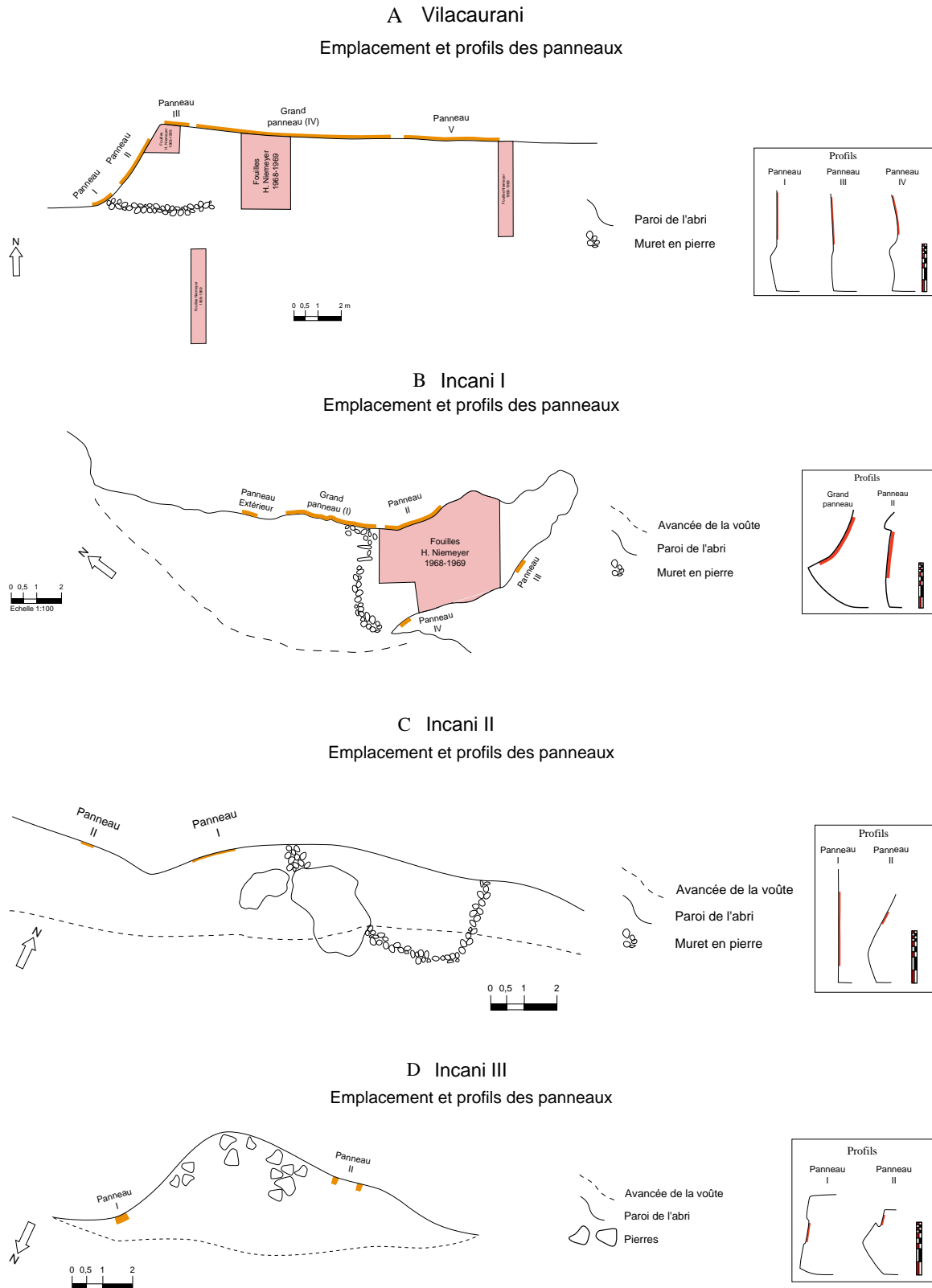


FIGURE 57 – Emplacements et profils des panneaux peints de Vilcaurani et d'Incani.

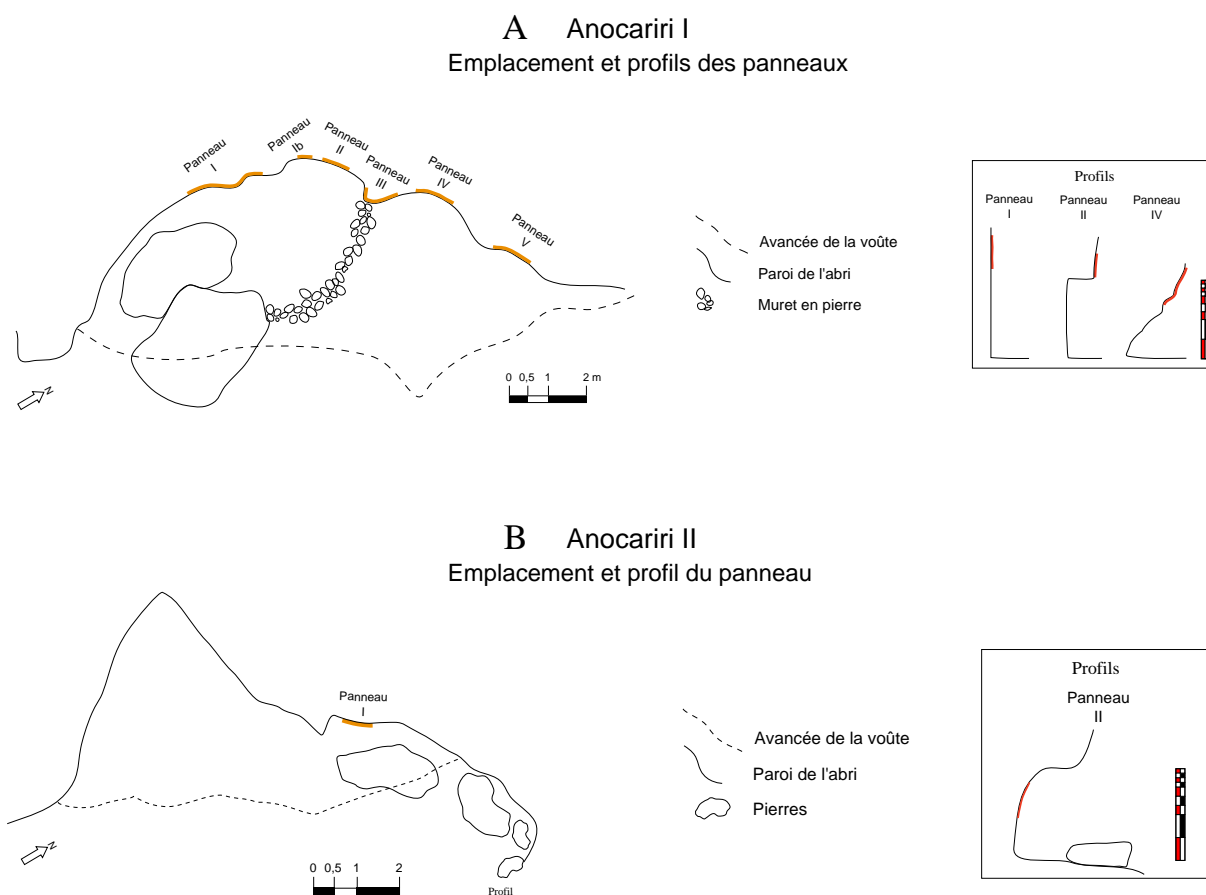


FIGURE 58 – Emplacements et profils des panneaux peints de Anocariri.

réalisations. Pourtant ce panneau se distingue de ses voisins grâce à une série de superpositions qui répond à une autre logique. Au lieu de profiter de l'étendue de la paroi, les artistes intègrent leurs peintures sur les anciennes créant un véritable palimpseste. Le panneau principal d'Incani présente la même logique. Sur ces grands panneaux, aucun élément de la paroi ne semble jouer un rôle particulier dans la construction des peintures.

Le panneau latéral de Vilacaurani (PII) profite du décrochage de la paroi pour offrir une petite surface également utilisée pour ancrer des figures. La construction de ce panneau est particulièrement intéressante, car l'artiste se joue des anfractuosités pour créer des registres différents. Trois espaces sont clairement délimités par le support et les peintures s'intègrent dans ce cloisonnement naturel (fig. 59a). Ce type de réalisation qui se sert du support pour créer un effet est assez rare, mais on retrouve parfois un usage réfléchi des éléments de l'abri, ce qui est particulièrement flagrant sur le site d'Incani III. Cet abri est jonché de multiples supports rocheux, mais seulement trois éléments rocheux ont été choisis pour l'inscription de peintures (fig. 59b). Ce sont de petits blocs de rhyolite qui se situent à l'entrée ou au fond du site.

Sur le panneau principal d'Incani I, une petite alcôve est fortement exploitée par les artistes qui choisissent d'y représenter plusieurs scènes se distinguant par leurs couleurs et leurs thématiques (fig. 59c). Ici l'influence du support est notable même si elle est peu habituelle ; lorsqu'elle est pratiquée, c'est pour appuyer certains éléments. A Anocariri

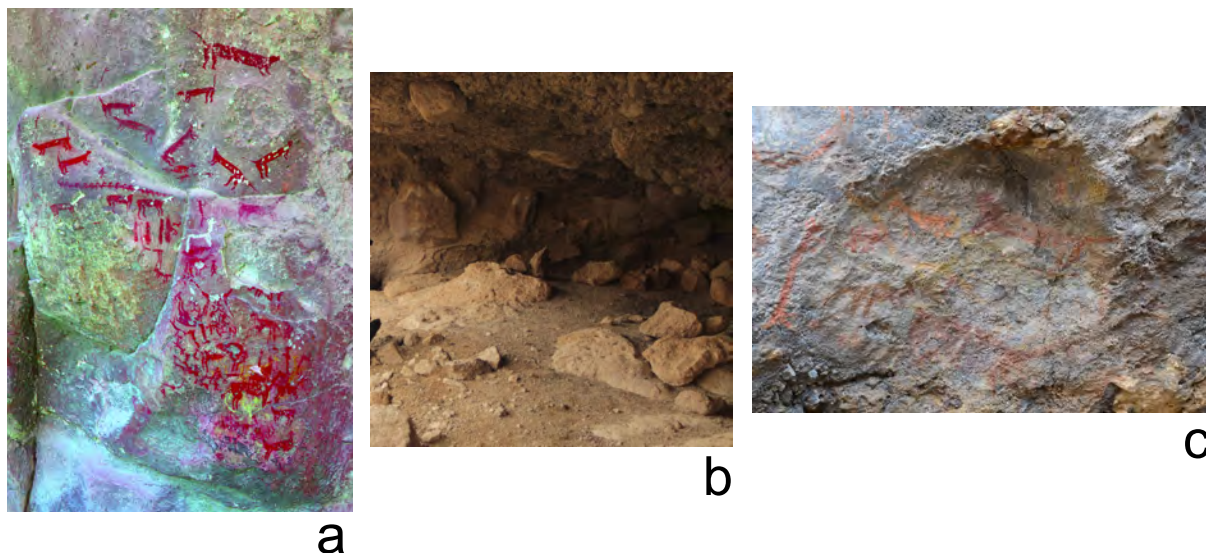


FIGURE 59 – a) Vilacaurani PII (sous traitement *DStretch*®), b) Incani III, c) Incani I. Certains éléments morphologiques de l’abri sont exploités par les artistes.

II, les peintures sont réalisées au fond de l’abri et apparaissent discrètement. Le support est relativement uni, mais de faible dimension avec seulement un mètre de hauteur. La scène, représentée sur ce panneau, occupe l’ensemble de l’espace disponible et s’adapte parfaitement à l’étendue du support. Même si elle est peu visible, la construction de l’artiste accentue l’impact de la peinture qui prend une importance particulière grâce à son étendue dans un espace exigu (fig. 60).



FIGURE 60 – Intégration des peintures dans un petit espace à Anocariri II.

D’autres panneaux ne semblent pas utiliser ces effets et l’implantation des peintures ne compose pas avec le support. C’est le cas des panneaux d’Incani II, Anocariri I et Vilacaurani PI. Incani II, dont le panneau principal est appuyé sur une falaise, présente

également de nombreuses surfaces décorées dont les peintures sont disséminées à plusieurs endroits, soit en hauteur, soit au ras du sol en laissant de grands espaces vides. Peut-être que cette disposition était connotée par les artistes mais, aujourd'hui, aucun élément ne permet de comprendre cette structuration. Sur le site d'Anocariri I, le panneau principal, très lisse et de grande dimension, est choisi pour représenter quelques figures mais de nombreuses peintures sont dispersées sur la paroi adjacente dont la surface est très irrégulière. Ces peintures sont réparties, par groupe, dans tous les coins de la paroi. Ici encore, cette disposition est déconcertante.

L'analyse de l'intégration des peintures dans leur support, sur ces trois sites de la précordillère, montre que l'adaptation des réalisations à l'abri n'est pas systématique. Dans une minorité de cas, la composition s'appuie sur l'espace disponible pour donner une meilleure répercussion des peintures. Mais la plupart des panneaux ou des abris affichent une implantation irrégulière des peintures. Il n'est pas encore possible de faire une distinction entre des peintures qui doivent être vues et celles qui doivent être cachées, car elles restent toutes facilement accessibles.

La diversité des abris met en relief la capacité d'adaptation des populations. Selon des besoins distincts, les artistes s'accommodent de sites très différents. L'observation des différents types d'abris, entre les panneaux et les abris sous roche, nous montre que les sites sont très contrastés. Très exposées sur les panneaux de plein air, les peintures peuvent être plutôt cachées au cœur d'anfractuosités de la roche. Etant donné la diversité des situations observées vis-à-vis de l'intégration des peintures dans le support, nous devons nous intéresser de plus près à ce phénomène lorsque nous aborderons l'étude des thématiques et des styles.

3.3 Face à la paroi : les œuvres à l'heure actuelle

Les témoignages graphiques laissés par les populations des hautes terres, tels qu'on peut les observer aujourd'hui, semblent s'inscrire dans un environnement favorable à leur production et à leur conservation. Cependant, la disparition de certaines peintures mise en évidence par les missions de M. Sepúlveda dans les années 2000, a nécessité une expertise pour comprendre les dispositifs d'érosion de ces parois.

3.3.1 Détérioration naturelle

L'étude des peintures est fortement perturbée par la rapide progression de leur disparition. Les effets néfastes du temps sont difficilement maîtrisables, contrairement aux ravages des hommes. Les dégradations volontaires sont beaucoup plus inquiétantes, car elles participent à la disparition complète des figures et de pans de paroi en un temps très court.

3.3.1.a Qualité des supports rocheux

Dans le cadre du projet Fondecyt 7080046, l'étude de Stéphanie Touron a œuvré à « *la caractérisation pétrographique des supports rocheux peints* » (Touron, 2009, p. 2). Il s'agit de la première étude scientifique sur la détermination des supports. Dans ces travaux, le site de Vilacaurani a été traité et quelques échantillons ont été prélevés pour des analyses microscopiques. Le support de ces peintures est de la cinérite et du tuf volcanique. Il s'agit d'une roche formée à partir de l'accumulation de cendres volcaniques, ce qui la rend poreuse et très friable. Les abris d'Incani n'ont pas été pris en compte dans cette expertise, mais leur composition est connue. L'abri d'Incani 2 est très proche de la composition rocheuse de Vilacaurani. Au contraire, l'abri sous roche d'Incani 1 est formé d'andésite selon les travaux de H. Niemeyer. Cette roche très abondante dans les Andes est plus résistante. A Anocariri, la composition du support n'est pas précisée dans les travaux de C. Santoro. La roche est plus résistante qu'à Vilacaurani et semble de composition similaire à celle d'Incani I, c'est-à-dire de l'andésite. La caractérisation du support et son étude permettent de comprendre la formation des panneaux et de visualiser les processus géomorphologiques qui sont en œuvre dans l'élaboration du paysage des sites d'art rupestre.

3.3.1.b Erosion naturelle

Les recherches entreprises autour du support se sont particulièrement attachées à faire un état des dégradations des panneaux peints et de proposer des solutions pour leur conservation. L'altération naturelle de la roche et la détérioration anthropique sont les principaux facteurs de disparition des figures. Les agents naturels qui participent à l'endommagement des peintures sont pluriels. A Vilacaurani, la roche est très fragile et des desquamations sont un « *problème intrinsèque au support* » (Touron, 2009, p. 11).

L'abri d'Incani 2 présente les mêmes caractéristiques géologiques et est exposé aux mêmes problématiques de délabrement. Sur ce site, il est possible de noter l'évolution des desquamations grâce aux relevés réalisés par H. Niemeyer en 1972. Les peintures facilement réparables lors de ses recherches sont, aujourd'hui, plus difficilement visibles.

Une érosion active de la roche a participé à l'effacement progressif de ces manifestations artistiques. Aucune infiltration d'eau n'est à noter sur ces sites contrairement à l'abri principal d'Incani 1. Sur ce site, des coulures blanches et noires sont visibles sur l'extrémité sud de l'abri. Elles recouvrent quelques peintures et ont dû participer à la disparition de figures (fig. 61A). Sur le panneau principal, la partie droite du panneau est endommagée par ces infiltrations d'eau mais des représentations sont réalisées sur d'anciennes coulées. L'abri d'Incani 3 présente d'autres facteurs de dégradation naturelle. Les peintures, placées sur une roche résistante et protégées des infiltrations d'eau, souffrent pourtant d'un effacement progressif. Son emplacement au sein d'un petit vallon, qui peut drainer des courants d'air, peut être défavorable à la conservation des peintures. Le grand panneau

d'Anocariri 1 s'inscrit dans cette logique, car son exposition ne le protège nullement des intempéries (fig. 61B).

Quelques peintures ont résisté à cette position défavorable qui présente une ouverture directe sur les agents climatiques. A Anocariri 2, les peintures sont protégées par la forme de l'abri, mais un effacement des peintures s'explique par quelques coulées de matières boueuses sur le panneau et, aussi, par la présence de courants d'air. Ce vent charrie des particules fines de terres qui viennent se déposer sur les peintures ; ce processus est notable sur l'ensemble des sites étudiés.

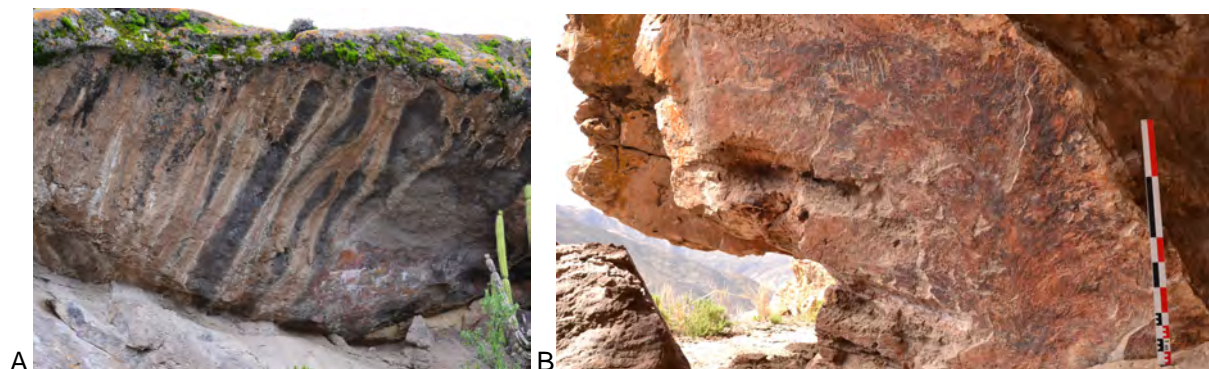


FIGURE 61 – Abris d'Incani I (A) et d'Anocariri I (B). Les dégradations climatiques abîment fortement le support des peintures.

3.3.2 Dégradations anthropiques

Ces sites qui ont permis la longue conservation des peintures, sont également propices au déroulement d'activités humaines. Cette présence anthropique, au pied des parois, a engendré de nombreux délabrements des peintures.

3.3.2.a L'intervention des chercheurs

L'installation humaine à Vilacaurani est attestée par les traces de fumées noires qui montrent l'existence de foyers implantés près des parois peintes. Ce voile noir a masqué certaines figures du panneau II de Vilacaurani. Ces dernières ont été révélées après nettoyage de la paroi (Touron, 2009, p. 12). Dans les années 60, H. Niemeyer décrit ce panneau en parlant uniquement de sa partie supérieure. Il explique qu'il a dû dégager deux figures de la fumée noire « *Al limpiar una porción del negro de humo* » (Niemeyer, 1972, p. 18) (fig. 62).

Ce procédé consistant à nettoyer ou même simplement à mouiller la paroi pour mieux lire et relever les peintures était très commun dans les anciens travaux en art rupestre. De Cristol Cave au Tassili, les chercheurs ont épongé les peintures et parfois provoqué de graves détériorations, dans le but d'étudier ces manifestations artistiques. Cependant, Niemeyer ne mentionne pas la partie inférieure du panneau très riche en représentation. En effet, cette zone a été fortement nettoyée après le passage de l'archéologue. La synthèse



FIGURE 62 – Vilacaaurani, PII. Nettoyage de la paroi par Niemeyer pour révéler les peintures.

de Santoro et Dauelsberg de 1985 parle d'une figure précédemment décrite (un animal attaché par les pattes), qui se situe dans cette zone. Il est possible de penser que le grattage de la paroi a été fait entre ces deux études. H. Niemeyer ne décrit pas les dégradations du grand panneau et, dans le relevé produit à partir des photos, aucune mention n'est faite des détériorations. C'est à partir de cinq photographies couleurs présentées dans son ouvrage de 1972 qu'il est possible de faire une recherche sur l'évolution des dégâts depuis cinquante ans. On observe que toutes les principales dégradations étaient déjà visibles dans les années 70.

3.3.2.b Les activités humaines

Parmi les détériorations déjà présentes lors de l'étude H. Niemeyer, on peut signaler des graffitis, des trous de percements, des piquetages profonds et des impacts importants sur les figures, des zones de tamponnage qui font dégorger les couleurs, etc. (fig. 63). Vilacaaurani est certainement le site d'art rupestre de la région qui a connu le plus de dégradations.

A Incani, les activités humaines sont attestées par la construction d'un enclos qui s'appuie sur les parois de l'abri. Seuls les panneaux du fond ont subi des dommages, notamment, à cause du parcage des animaux. En effet, le frottement du bétail sur les peintures a contribué à un effacement progressif des représentations (fig. 64).

Il faut noter que le reste de l'abri, malgré une occupation humaine fréquente et la proximité d'habitations plus modernes aux alentours de ces sites, n'a connu aucune dégradation anthropique. Il est important de souligner ce point pour se rendre compte qu'il existe également un certain respect de ces manifestations artistiques avant l'époque moderne.



FIGURE 63 – Importante dégradation sur le grand panneau de Vilacaurani avec de nombreux impacts.



FIGURE 64 – Le grain de la paroi est écrasé suite au frottement régulier de la paroi par les animaux ; des peintures existent, mais ne sont plus lisibles.

La dégradation des sites d'art rupestre présente de fortes variations selon les emplacements. Les agents naturels sont une cause inhérente à la disparition des peintures qui peut être ralentie grâce à la mise en place de dispositif particulier, mais le vandalisme sur certains sites reste le facteur premier d'endommagement des réalisations artistiques. On remarque que les dégradations systématiques, visibles à Vilacaurani, sont relativement récentes, car la présence d'une importante activité humaine à Incani après l'époque Inca n'a pas eu de conséquence sur les peintures. Les impacts de balles et l'inscription de graffitis penchent également en faveur de dégradations récentes.

3.3.3 La couleur et les ravages du temps

En première approximation et sous réserve d'une étude approfondie qui fera l'objet du chapitre V, les couleurs utilisées dans les trois sites de notre corpus sont les mêmes. Il est

donc capital d'un point de vue archéologique de comparer l'usage qui a été fait des différents pigments dans chaque site et d'analyser les superpositions de couleurs dans chaque panneau afin de déceler d'éventuelles analogies qui montreraient des fonctionnements parallèles des trois sites et fourniraient la base d'une chronologie relative des interventions.

Le principal problème est que les couleurs s'abîment au cours du temps et ne sont plus aujourd'hui que le pâle reflet de leur ancien éclat. En outre, ce processus d'altération est différentiel et peut conduire à une vision trompeuse de la teinte originale des figures. Pour contourner cette difficulté, nous avons dû constituer des blocs de couleurs voisines pour minimiser l'effet des altérations de couleur dû aux dégradations naturelles (§ 5.1.1).

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons essayé de replacer les sites de notre corpus d'art rupestre dans leur contexte de géographie physique et humaine. Nous avons constaté de grandes différences dans la topographie des lieux, dans l'habitabilité des abris, dans l'accès aux ressources, ainsi que dans la morphologie des abris dont les parois sont plus ou moins aptes à recevoir de grands assemblages de représentations pariétales. La grande variété des caractéristiques physiques des trois sites de notre corpus fait que l'on a beaucoup de mal à comprendre les raisons qui ont poussé des groupes humains à fréquenter ces lieux et à utiliser les parois des abris comme support de manifestations pariétales, mais aussi le plus souvent pour y pratiquer toutes sortes d'activités économiques.

La lecture du paysage nous a permis de mettre en avant l'écologie des sites et de préciser les conditions de leur occupation dans le temps et dans l'espace. Il semble qu'un environnement favorable à la présence d'une faune sauvage soit également favorable au conditionnement d'animaux domestiques. Les sites de Vilacaurani et Incani, qui sont très ouverts sur leur environnement direct, sont le cadre idéal pour l'implantation d'activités humaines, comme en témoignent les nombreuses ruines, vestiges d'un passé dynamique. Seul le site d'Anocariri se distingue en offrant un terrain escarpé et difficile d'accès ; ici, l'installation fut sans doute brève et limitée à des activités précises.

En ce qui concerne plus particulièrement l'art rupestre, il est intéressant de souligner que les sites de Vilacaurani et Incani sont ceux dans lesquels l'activité humaine a été importante et durable. Il n'est donc pas étonnant que les parois des abris soient celles qui ont reçu les manifestations graphiques les plus nombreuses et les plus élaborées et qui ont sans doute fonctionné pendant de longues périodes de temps. Cependant, la polymorphie qui caractérise les nombreux supports de l'art rupestre nous apprend que les artistes pouvaient s'adapter à des espaces variés et malcommodes. La diversité de l'architecture des abris et celle des roches qui servent de support à l'art rupestre sont autant de données qui confèrent un caractère original à chacun des sites étudiés.

Enfin, il faut savoir que les œuvres pariétales à la lumière du jour sont particulièrement sensibles aux ravages du temps et au passage des hommes. La conservation est un problème

récurrent dans toute étude d'art rupestre, mais elle occupe dans notre cas une place prépondérante, car les choix chromatiques effectués par les artistes dans les trois sites seront au cœur de notre étude, en raison de la richesse des données archéologiques que l'usage des pigments est susceptible de nous fournir. En effet, la multiplicité des pigments utilisés est une caractéristique essentielle de cet art et l'étude des superpositions sera la base de comparaisons intersites et fournira la base d'une approche chronologique.

Chapitre 4

Méthodologie et présentation du corpus

Trois missions de terrain ont été nécessaires pour la confection de ce corpus. Les deux premières ont permis l'enregistrement des données, qui ont ensuite été traitées ex-situ. La dernière a servi à contrôler le travail réalisé en laboratoire et à s'assurer de l'exactitude de certains éléments. A partir des photographies orthonormées, des relevés multi-scalaires et des annotations de terrain, l'élaboration des relevés et du corpus s'est effectuée conjointement. De l'emplacement géographique aux techniques de réalisation des figures, l'enregistrement des entités graphiques a été pensé pour servir une méthodologie axée sur l'étude des œuvres et leur contexte. Chaque paragraphe de la base de données prépare des informations qui sont formatées pour l'analyse spatiale ou pour les analyses statistiques. L'objectif de cette base de données est également de fournir l'inventaire de l'ensemble des figures, sous forme de fiches de ces trois sites. Une rapide présentation du corpus permet d'exposer les éléments significatifs de cet art rupestre. L'identification et la classification des scènes indiquent la part importante de ces données dans ce travail, où la mise en scène de la relation homme/animal joue un rôle prépondérant sur ces parois.

4.1 Méthode de relevé

L'utilisation de cette technique est en relation directe avec la formation reçue au sein du laboratoire du CREAP qui œuvre pour des relevés sans aucun contact avec la paroi, afin de protéger cette dernière. L'enregistrement des données sur le terrain fut minutieux dans le but de proposer le meilleur cadre à la réalisation du relevé informatisé. La restitution des peintures est une étape essentielle qui permet de comprendre, avec précision, la réalisation et l'agencement des figures.

4.1.1 L'enregistrement des données

La recherche sur le terrain est une phase déterminante pour la qualité des informations récoltées. Le croisement de plusieurs méthodes d'enregistrement est le seul moyen d'acquies un panorama complet de ces abris. La photographie a été au centre de cette méthode d'enregistrement des parois. Cette démarche, sans contact, respecte le support et permet de reporter, en un temps très court, une masse considérable d'informations. Les possibles erreurs ont pu être corrigées par la multiplication de la prise d'information sur un même panneau, afin de contrôler les écarts. Le respect de la paroi est resté une priorité sur ces sites, parfois très abîmés par la main de l'homme.

4.1.1.a la photographie orthonormée

Les premiers jours de travail sur le terrain sont dédiés à la couverture photographique qui consiste à prendre une succession de clichés orthonormés d'un panneau afin d'avoir un ensemble de photographies de bonne définition qui seront facilement assemblables. Pour s'assurer de l'orthogonalité de l'appareil face à la paroi, l'utilisation d'un pied photo possédant deux contrôles de niveaux a facilité l'exécution. L'opération fut particulièrement longue à Vilacaurani, avec un panneau principal de plus de 8 mètres de long. La couverture photographique est réalisée à différentes distances de la paroi, afin de posséder plusieurs modèles de restitution des panneaux avec un niveau de définition variable. Ces séries sont effectuées à différents moments de la journée pour rendre compte de la variation des couleurs selon l'exposition des parois. En effet, sur l'ensemble des sites étudiés, l'exposition au soleil, en fin de journée, offre une autre vision des peintures qui sont beaucoup plus vives (fig. 65). Par contre, l'exposition directe des peintures au soleil empêche leur bonne lisibilité. Sur l'ensemble des sites, l'usage de la photographie orthonormée a été le plus efficace, pour permettre un enregistrement rapide et de bonne qualité. Mais, il est important de noter les difficultés rencontrées.

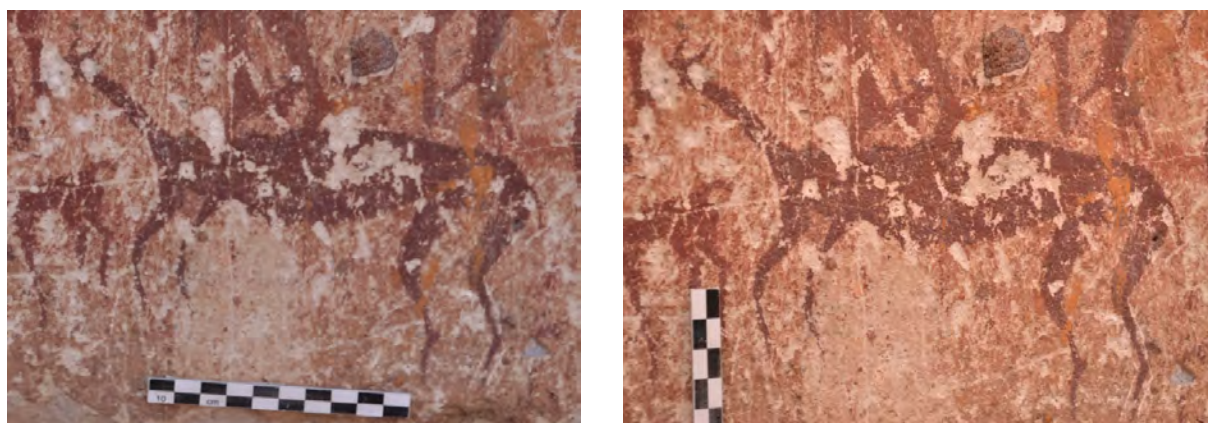


FIGURE 65 – Vilacaurani grand panneau, la même figure prise le matin et l'après-midi.

Cette entreprise s'est avérée très périlleuse pour photographier des figures situées à plus de deux mètres au-dessus du niveau du sol. L'absence d'escabeau ou de matériel, n'a

pu empêcher certains biais dans la méthode d'enregistrement. Ici se pose le problème du contrôle de la distance entre la paroi et la figure car, dès que le trépied quitte le sol, il n'y a plus de maîtrise de cet intervalle.

Dans le cas particulier des panneaux de forme concave, cette méthode pose quelques problèmes techniques, car la restitution en deux dimensions, via l'utilisation de la photographie, ne révèle pas la forme et la profondeur du support. Il est nécessaire d'utiliser une vue en 3 dimensions pour rendre la complexité du support. Ici la photogrammétrie permet un tel rendu. Par contre le relevé ne peut être représenté en trois dimensions car cela nécessite une méthodologie complexe et des outils de traitement onéreux. Nous avons choisi d'aplanir la représentation des figures en essayant de garder la même distance entre chaque entité.

Enfin, la durée d'une couverture photographique influe sur l'enregistrement de la couleur des peintures. Sur une session de plus de deux heures, il apparaît de forts contrastes de couleurs entre les premières et les dernières prises. Il est alors nécessaire de réduire le temps de la couverture, en adoptant un angle de vue plus large, ou de contrôler cette variation avec d'autres outils. Malgré ces problèmes ponctuels, la couverture photographique a été le meilleur moyen pour enregistrer de manière assez fidèle les manifestations artistiques. Cette entreprise, assez longue, est primordiale pour constituer la base de la documentation.

4.1.1.b Les croquis multi-scalaires

Le recours aux croquis est essentiel pour fixer les dimensions, les détails et les éléments repérés sur le terrain. Réalisés à plusieurs échelles, ils permettent de restituer les informations autant au niveau du site, du panneau que de la figure. Des informations plus précises sont fournies sur la dimension des abris ornés, sur les mesures des panneaux et entre chaque panneau. Ces données métriques servent à connaître la surface d'ornementation d'un panneau et son imbrication dans l'abri. Cet examen est la base pour le décryptage de l'étendue des peintures et l'établissement de la démarcation des panneaux.

Un croquis plus détaillé par panneau est la première lecture des réalisations plastiques. Il s'agit d'un croquis qui servira de base au relevé informatisé et doit, par conséquent, saisir le maximum d'informations et de détails. Ce document restitue les peintures sous forme de croquis, la représentation des figures reste simplifiée, car cette entreprise est longue et limitée dans le temps. Les détails anatomiques sont, toutefois, relevés afin de montrer les caractéristiques de chaque figure. Ces croquis sont en noir et blanc et une précision sur la couleur est donnée dans la description. Ils précisent également les irrégularités de la paroi. Chaque faille, trou naturel ou décrochement de paroi est intégré au relevé. Les dégradations sont précisées, notamment, lorsqu'elles touchent les figures. Il est important de représenter le relief et l'altération des parois du panneau et de comprendre l'intégration des figures sur ce support. Il faut pouvoir saisir la volonté de l'artiste de se servir du relief et des altérations dans sa construction du panneau, en ajoutant des notes rassemblant

l'ensemble des idées qui apparaissent à la lecture minutieuse du panneau. Un décompte des figures est également réalisé pour donner le calcul des représentations perceptibles face à la paroi. Ce décompte est agrémenté d'une description qui précise l'orientation et les dimensions de la figure. Il ne s'agit pas de fiche à proprement parler, mais de simples précisions sur la figure. La méthode de fiche de terrain n'était pas adaptée au nombre limité de participants, car elle nécessite un second traitement de saisie qui allonge le temps d'édification du corpus. La fiche a été réalisée au moment du relevé des figures grâce à un logiciel de base de données. Cette première lecture détaillée des panneaux est l'étape essentielle pour la réalisation d'un relevé en laboratoire, en conformité avec les observations de terrain. Une certaine unité ressort des panneaux, ce format sera adopté pour restituer les peintures, car il offre une vue d'ensemble de la composition des figures.

Certaines figures ont nécessité un croquis spécifique (fig. 66). La difficulté de lecture, l'imbrication dans un jeu de superpositions ou la complexité de la réalisation, sont autant de critères qui ont conduit à effectuer un dessin détaillé d'une réalisation. Les représentations quasiment effacées sont nombreuses, il convient pourtant de les restituer et d'essayer de comprendre la figure qui se cache sous un estompage ou des dégradations. Plusieurs centaines de figures ont ainsi été croquées. Cette démarche permet de saisir des détails intéressants sur la technicité de la figure et même les étapes de sa réalisation. Il est possible d'observer, sur quelques figures, la construction des représentations.

Un camélidé, après une observation rapprochée et un relevé face à la paroi, dévoile les procédés de réalisation. Il n'y a pas une ligne de contour fine de la figure, mais un trait épais, encore chargé de pigments, qui trace les membres, la tête et l'arrière de l'animal, ensuite le remplissage du corps se fait par un rapide balayage de peinture qui présente une couleur plus claire. Cette analyse reste très difficile sur les peintures qui, généralement, ne présentent pas de différence dans l'application de la teinte. Sur les gravures il est plus aisé de concevoir la construction de la figure. On remarque des traits fins qui forment le contour et un remplissage au burin, même si l'outil pour cette opération est encore inconnu. Les superpositions sont, dans le processus de réalisation, également très intéressantes à observer sur le terrain et à démêler grâce à un croquis. L'enchevêtrement des œuvres est une donnée essentielle pour comprendre la construction d'un panneau, mais se révèle parfois difficile. Les lectures les plus compliquées concernent des zones fortement abîmées ou des peintures qui se sont complètement confondues. Le croquis permet de déterminer les cas où la lecture reste possible et les cas où l'état de dégradation ne permet pas une telle entreprise.

Il est plus consciencieux d'établir, face à la paroi, les types de peinture qui sont similaires et les possibles relations entre les teintes de différentes figures plutôt qu'à partir de photographies qui, selon l'exposition ou l'angle, montrent de fortes variations. Cette étape, à l'échelle de la figure, est déterminante pour opérer un relevé complet loin du panneau. Les moindres doutes sont reportés sur le croquis et sont une source précieuse de renseignements, sur les étapes de la construction d'une figure et d'un panneau. Aux

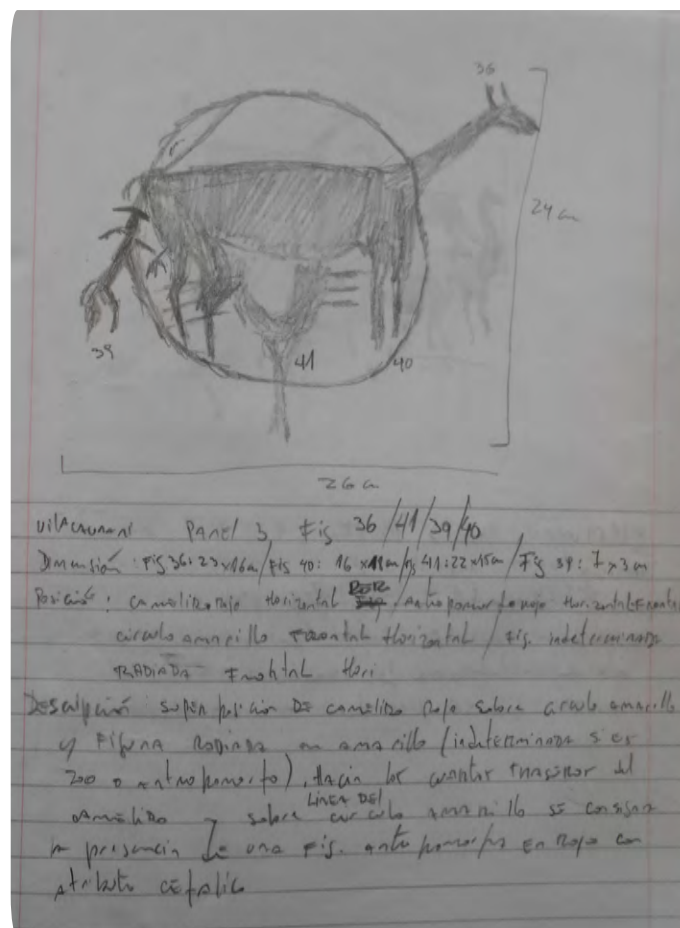


FIGURE 66 – Croquis de superpositions réalisé face à la paroi (W. Faundes).

autres niveaux d'analyse (sites et panneaux), cette démarche met en place une lecture analytique des supports et des figures. Toutes ces données sont à l'origine du traitement en laboratoire des abris et ont un rôle fondamental dans l'élaboration de cette recherche.

Les informations collectées sur le terrain sont traitées en laboratoire. Ce détachement de la paroi pour la réalisation du corpus peut sembler délicat, mais il est avantageux car il permet l'utilisation de logiciels spécifiques qui augmentent le procédé de lecture des peintures. La restitution des peintures, la mise en place d'outils d'analyse et la caractérisation des données significatives, pour cette recherche, sont les principales étapes de ce travail.

4.1.2 Le traitement des données

La restitution des panneaux s'opère sur deux plans, celui du relevé et celui de la base de données. Ces deux étapes effectuées simultanément permettent, au moment même où les figures sont le plus observées pour le relevé, de prélever un ensemble d'informations qui complète une fiche technique et graphique. Des outils aident à augmenter la lisibilité des peintures (*DStretch*®), tandis que d'autres offrent une capacité de compilation des entrées intéressantes (*FileMaker Pro*). Ce traitement de l'information fournit de nouvelles

données et offre une reconstitution des panneaux plus complète que les précédents travaux (Niemeyer, 1972). Le recours au relevé est essentiel pour reconstituer scrupuleusement les sujets de l'étude. Ne cachons pas que cette démarche, en dépit de sa minutie, est également subjective et peut être vue comme une interprétation personnelle de son auteur. Pour cela, je précise que toutes les représentations n'ont pas été relevées ; uniquement celles qui offraient encore un contour lisible ont été retenues. Ce choix répond à une méthodologie orientée vers une problématique spécifique, qui ne demande pas un relevé exhaustif des traces de pigments, mais qui s'attache à proposer une analyse d'images intelligibles. Le relevé en deux dimensions a également été choisi, car il est en adéquation avec la surface des parois plutôt planes.

4.1.2.a Photomontage

Le photomontage est un moment essentiel pour la préparation du support du relevé. Plusieurs méthodologies sont possibles ; ici, j'ai préféré ne pas utiliser de logiciels automatiques mais pratiquer un photomontage manuel (fig. 67). Ce choix tient à la volonté de maîtriser tous les aspects du remontage photo. Certains logiciels, très rapides, facilitent cette étape en offrant un rendu adéquat avec la réalité mais, dès que l'on utilise des vues rapprochées, des opérations de lissages sont visibles et participent à la disparition de certaines figures. Le remontage manuel permet de choisir les zones qui seront déformées, si l'absence de figures rend cette entreprise possible. Un logiciel de traitement photographique est utilisé, là où la meilleure définition de la couverture photographique d'un panneau est choisie pour y être assemblée. Photo par photo, cette opération est longue et délicate, mais chaque angle de photo qui sera modifié est connu. Si une figure est déformée, une superposition de son image orthonormée est apposée. L'objectif essentiel de cette technique est de déformer le moins possible les photographies. Lorsqu'une surface de paroi est concave, le plus simple est alors de réduire le photomontage à quelques photos, pour éviter la multiplication des distorsions. Ce cas est apparu pour le panneau 2 de Vilacaurani où uniquement trois photographies ont été utilisées pour créer le support des relevés.



FIGURE 67 – Photomontage du grand panneau de Vilacaurani, réalisé à la main.

Ce montage, tel un puzzle, est une étape qui a besoin d'être contrôlée par son auteur, car elle est le support de l'ensemble des relevés. Cependant, lors du relevé d'une figure,

une photographie orthonormée et une photographie traitée par *DStretch*®¹, servent de modèle au dessin pour pallier aux possibles erreurs de lecture.

4.1.2.b Le traitement *DStretch*®

L'utilisation de *DStretch*® a été une phase capitale dans ce travail. La demande, réalisée auprès de Jon Harman a permis l'installation de ce programme qu'il a créé pour répondre à la difficulté de lecture de certaines peintures dans l'art rupestre. Il s'agit d' « *un outil de traitement pour l'amélioration des images d'art rupestre* » (Harman, 2011, p. 1) qui fonctionne en particulier sur les peintures. Ce logiciel procède par une variation des codes de l'espace colorimétrique (ce qui chiffre les couleurs) afin de mieux discerner certains pigments. Cette technique est possible avec des logiciels de traitement de photographies numériques, mais l'originalité et l'avantage de *DStretch*® résident dans le travail de Jon Harman qui sélectionne des combinaisons de code permettant une meilleure lisibilité de certains pigments. Ainsi, en quelques secondes, il est possible d'avoir la meilleure combinaison pour faire ressortir un jaune ou un orangé. L'expérience de l'homme de terrain, en art rupestre, joue un rôle important dans la confection de cet outil, qui est spécialement adapté aux besoins de ces recherches. Dans le cadre de nos travaux, l'utilisation de ce logiciel en laboratoire a été une aide précieuse. La comparaison des relevés de panneaux avec plusieurs combinaisons de traitement colorimétrique a permis une meilleure lecture des figures. Les relevés détaillés de quelques figures incertaines ont été rehaussés et ont facilité leur lecture. Le plus surprenant reste l'apparition de peintures qui n'avaient pas été perçues face à la paroi. Plusieurs découvertes ont marqué ces travaux. Il s'agit, en général, de peintures très érodées ayant quasiment disparues, qui reprennent des formes intelligibles. Il y a également, l'apparition de figures de couleurs très claires qui, cachées sous un jeu de superposition, avaient été complètement noyées. Grâce à cette méthode, il a été possible de repérer beaucoup de figures qui n'avaient pas été perçues depuis les années 70 et les premiers travaux de H. Niemeyer. Ce logiciel a donc suppléé à la distance avec les figures lors du relevé et a permis de réels progrès dans la détermination des figures. Avec ce procédé, un relevé très complet est possible et propose de nouvelles bases pour les recherches sur l'art rupestre de ces trois sites.

4.1.3 Le relevé

4.1.3.a Relevé vectoriel

Plusieurs méthodologies pour le relevé informatique sont possibles. La réalisation des relevés à partir de la technique du dessin informatisé, est la plus utilisée en Europe, tandis que la réalisation du relevé vectoriel de la forme et de la courbe est plus fréquente dans l'art rupestre. La finesse des relevés par dessin assisté par ordinateur est un travail méticuleux qui demande plusieurs étapes de réalisation. Cette démarche, impossible dans ce contexte de recherche, a été remplacée par la méthode dite de « relevé vectoriel ». Avec

un logiciel libre de création graphique vectorielle (Inkscape), les relevés ont été effectués par panneaux. L'avantage de cette technique réside dans la rapidité de la réalisation des relevés. De plus, les figures se prêtent particulièrement bien à cette méthode car les peintures sont monochromes et entièrement remplies. Ce type de relevé possède, surtout, une grande qualité. Une image vectorielle n'est pas pixélisée et elle ne subit pas les contraintes de la résolution. Un fort agrandissement de ces figures (dans un bon format) n'altère pas la forme de la courbe. Ce point est important lorsque l'on travaille sur des images qui nécessitent de forts grossissements pour visualiser tous les détails de la figure.

Cependant, la reproduction des panneaux n'est pas conforme à ce que nous voyons actuellement. La vitalité des couleurs et les contours nets qui ont été perçus grâce à *DStretch*® ont été conservés pour améliorer la lecture. Pour ce travail, ce n'est pas un relevé conforme à la réalité qui a été nécessaire mais, au contraire, un relevé qui augmente la définition des figures (figs. 68, 69 et 70).

4.1.3.b Relevé par niveaux de superposition

Chaque relevé devait retranscrire, non seulement les figures, mais également l'ensemble des analyses sur les couleurs et les superpositions qui ont été faites sur le terrain. Pour reconstruire le panneau, selon l'ordre de la stratigraphie des peintures, plusieurs calques ont été utilisés répondant aux différents registres des peintures. Lorsqu'une couleur est présente sous une autre, l'ensemble de cette famille de couleur appartient à ce registre. Ce choix méthodologique peut être contesté, car même lorsqu'une figure est isolée, elle appartient à une strate chromatique caractéristique de l'emploi de cette couleur. De plus, cette analyse est corrélée par une comparaison stylistique qui vient renforcer l'appartenance à un même registre. L'enregistrement des principales dégradations dans le relevé est important pour signaler l'état des panneaux. Ces diverses détériorations ont également été classées dans différents calques selon le type de techniques utilisées (estompage, piquetage, impact, ...). Globalement, le relevé vectoriel offre un nouvel aperçu des abris peints. Ce travail d'investigation a permis de comprendre l'enchevêtrement des figures et les étapes de réalisation des figures.

L'élaboration du relevé informatisé est la synthèse des questions qui ont servi à déchiffrer et analyser ces figures. Cet exercice devait poser les bases d'un examen de fond sur la possibilité de créer des regroupements de figures selon l'organisation, les couleurs et les niveaux de superposition.

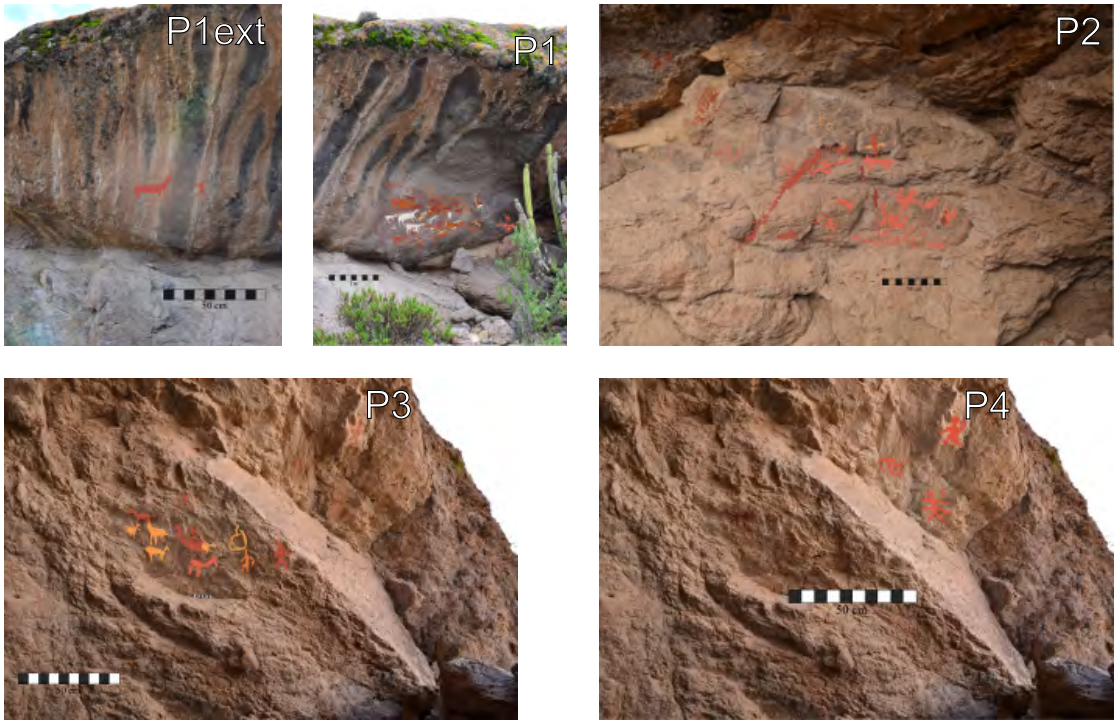
L'enregistrement des données et l'étape du relevé ont été suivis avec un soin particulier, car ils déterminent la qualité des données qui seront ensuite traitées. Afin de contrôler au maximum ces travaux, une nouvelle mission de terrain a servi à contrôler plusieurs paramètres de ces relevés, comme les couleurs et les déformations de perspective. C'est seulement après ces ultimes vérifications que la base de données, figure par figure, fut mise en place.

Vilacaurani

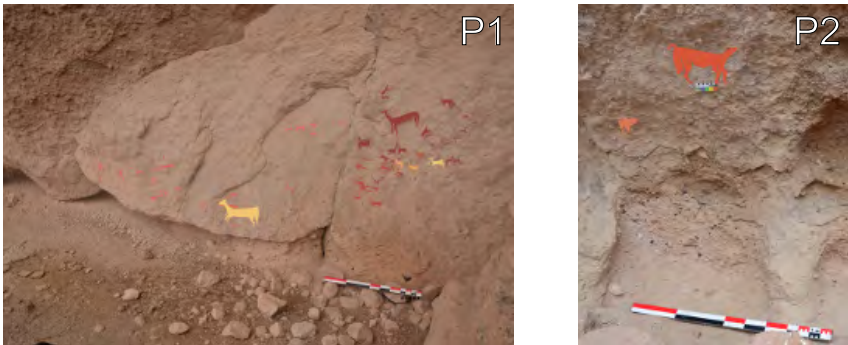


FIGURE 68 – Relevé des cinq panneaux du site de Vilacaurani.

Incani I



Incani II



Incani III



FIGURE 69 – Relevé des panneaux des sites d’Incani.

Anocariri I



Anocariri II



FIGURE 70 – Relevé des différents panneaux du site d'Anocariri.

4.2 Les outils de l'analyse

Une base de données est créée spécialement pour l'inventaire des figures décomptées lors du relevé informatisé. Afin d'alléger la présentation de chaque figure, deux catégories analytiques ont été établies. Une partie technique permet une présentation des caractéristiques géographiques du site et détermine les procédés de réalisation de la figure. Une partie graphique analyse le style, la composition et les dégradations de la figure (fig. 71). Une version complète de ces fiches est présentée dans l'annexe intitulée corpus 1 figure.

The image shows a complex data entry form for a rock art figure. It is organized into several distinct sections:

- Fiche technique**: Includes site information (Site: Vilacaaurani, IDF: 001), topographic data (Support: Panneau rocheux, Milieu: pied de falaise, Orientation: SSO, Altitude: 3150), and a photograph of the site with an 'Insérer image' button.
- Fiche Graphique**: Features three image thumbnails (Photographie, Image D3Dvrai, Relevé) and a 'Genre' dropdown set to 'anthropomorphe'.
- Observations stylistiques**: Contains numerous checkboxes for 'Détails anthropomorphes' (e.g., X tête/, X bras/), 'Détails zoomorphes' (e.g., creilles/, ouverture gueule/), and 'Convention graphique' (e.g., X bras ouvert/).
- Localisation de la figure**: Provides coordinates (x: 51.08, y: 80.86, L: 6.14, H: 9.90) and a reference (Niemyer, 1972, p. 17).
- Technique de réalisation**: Lists techniques like 'Peinture' (R III) and 'Gravure', with an 'Association de technique' section for 'peinture et gravure fine' and 'peinture et piquetage'.
- Morphologie**: Includes 'Proportionnalité' (Respectée), 'Détails anatomiques' (oui), and 'Caméliédés' (Dimensions anatomiques).
- Conservation**: Details 'Type de dégradation' (sèches), 'Palme des gravures' (faible), and 'Niveau de dégradation' (faible). A 'Commentaire' box notes: 'Cette figure est placée très haut, la réalisation a dû nécessiter un système pour atteindre cette hauteur'.

FIGURE 71 – Exemple d'une fiche de la base de données.

4.2.1 Fiche technique

La partie technique est composée des données géographiques et métriques de la figure ainsi qu'une présentation des techniques de réalisation et d'enregistrement de chaque entité (fig. 72).

4.2.1.a Topographie et analyses SIG

L'étude topographique rassemble les informations telles que l'altitude, l'exposition et les coordonnées GPS des abris ornés. Le type de roche et le type de support sont également répertoriés, pour mieux comprendre le processus de dégradation de la figure. Les données environnementales nous aident à restituer le contexte géographique des sites et sont un premier point pour l'élaboration des analyses SIG qui, dans ce cas, se basent principalement sur l'emplacement des sites.

4.2.1.b Localisation de la figure et SIG du panneau

Des données relatives à chaque figure sont ensuite présentées. Un système de localisation des figures dans le panneau, grâce à des coordonnées, est mis en place. Cette méthode

permet d'effectuer des analyses de la localisation d'une figure, d'un groupe de figures, avec des outils statistiques et spatiaux. L'agencement des entités graphiques peut ainsi être analysé de manière précise et offre de nouvelles perceptives pour comprendre la configuration de cet art.

Les précédents enregistrements effectués sont précisés pour faire le tri entre les figures déjà recensées et celles qui n'ont pas été repérées par le passé. Ces données permettent de juger de l'intérêt de la méthodologie basée sur la réédification de relevés.

Fiche technique Site **Vilacaurani** **IDF** 001

Données topographiques

Milieu	<input type="text" value="pied de falaise"/>	Support	<input type="text" value="Panneau rocheux"/>
Orientation	<input type="text" value="SSO"/>	Type de roche	<input type="text" value="cinérite et tufs volcaniques"/>
Altitude	<input type="text" value="3150"/>	Coordonnées	Lat : <input type="text" value="18°12'04,42\"/>
			Lon : <input type="text" value="69°36'30,35\"/>

Site



Insérer image

Localisation de la figure

Panneau	<input type="text" value="VPI"/>	Coordonnées dans le relevé (en cm)	x :	<input type="text" value="51,08"/>	L :	<input type="text" value="6,14"/>	p :
			y :	<input type="text" value="80,86"/>	H :	<input type="text" value="9,90"/>	<input type="text" value="1"/>

Précédents enregistrements

Technique de réalisation

Peinture	<input type="text" value="R III"/>
Gravure	<input type="text"/>

Association de technique

peinture et gravure fine
 peinture et piquetage

Dimension en cm	h :	<input type="text" value="13"/>
	l :	<input type="text" value="10"/>

FIGURE 72 – Exemple de fiche technique.

4.2.1.c La réalisation et les analyses techno-fonctionnelles

Les techniques de réalisation prennent en compte la peinture et la gravure. Pour caractériser les peintures, des familles de couleurs ont été créées afin de faciliter la détermination de chaque teinte (fig. 73).

Dans la famille des rouges, six catégories ont dû être élaborées allant du rouge sombre au rouge clair en passant par le rouge vif. Chaque catégorie comporte plusieurs teintes voisines, mais qu'il est facile de distinguer sur un panneau. La famille des jaunes est moins étendue mais présente tout de même trois catégories. Celle des noirs en compte deux, tandis qu'il n'y en a qu'une seule pour le blanc.

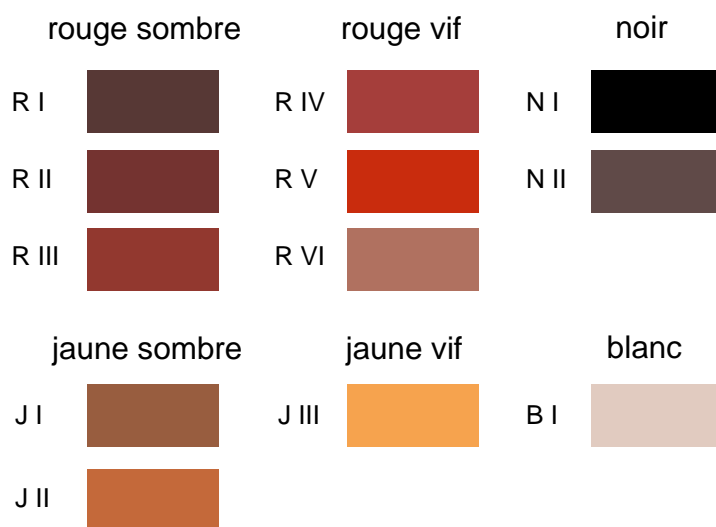


FIGURE 73 – Echelle des couleurs pour le relevé.

Quelques gravures sont également présentes dans notre corpus ; pour caractériser ces gravures nous avons précisé la technique utilisée : incision ou piquetage (fig. 74).



FIGURE 74 – Exemples de figures réalisées par piquetage (à gauche) ou par incision (à droite) sur le grand panneau de Vilacaurani.

Une dernière partie répertorie l'association de deux techniques comme la peinture et la gravure. Dans ce cas, ce sont les dégradations de type « impacts » qui peuvent exister sur des figures, qui sont recensées. Ces enlèvements volontaires de matière sur une

peinture se retrouvent à des endroits particuliers et semblent montrer une certaine forme d'organisation dans l'altération des figures (fig. 75). Malgré la dégradation des peintures, la superposition de techniques est intéressante pour cette étude.

La fiche technique offre une approche générale sur les figures, car elle recense le cadre géographique, les antécédents et les techniques de réalisation. Les données qui figurent dans cette partie servent une méthodologie orientée sur la dimension géographique des sites et l'organisation spatiale des entités graphiques. La caractérisation des techniques et des couleurs employées permet de traiter l'aspect techno-fonctionnel de cet art avant même d'aborder la description précise des figures.



FIGURE 75 – Vilacaaurani GP, exemple de trous d'impacts volontairement inscrits sur une série d'anthropomorphes.

4.2.2 Fiche graphique

La partie graphique est ordonnée en quatre sous-divisions, la composition et les superpositions, la morphologie, les observations stylistiques et la conservation de l'entité graphique (fig. 76). Trois images chapotent cette partie. La photographie de la figure suivie de son traitement sous *DStretch*® et son relevé individuel, représenté sur fond blanc, avec échelle. L'identification de la figure apparaît directement sous ces images.

4.2.2.a la composition et l'analyse des systèmes de superposition

La composition traduit l'agencement de l'entité graphique dans le panneau. Son orientation et son association avec d'autres figures sont recensées. Dans cette partie se retrouve la classification par scène qui se traduit par l'observation d'une représentation dans un groupe de zoomorphes ou d'anthropomorphes ou une scène présentant une interaction homme/animal. Une description plus précise tend à repérer une organisation au sein de la scène avec un alignement, un positionnement précis, la présence d'objets, . . . Cet examen permet de classer les figures entrant dans une composition et de comprendre les thématiques et les structures des scènes identifiées.

Fiche Graphique IDF 001

Photographie

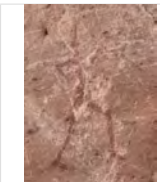
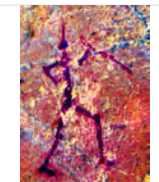



Image DStrech



Relevé



Genre

Composition et superposition

Composition
 Orientation
 Superposition
 Couleur superposée
 Localisation de la gravure/piquetage
 tête/ corps/ membres/
 cou/

Scène

groupe d'animaux/
 groupe d'humains/
 humain seul/
 aligné/
 désordonné/
 présence armes/
 présence objets/
 avec petit/
 animal seul/

Positionnement

derrière anthropomorphe/
 devant anthropomorphe/
 derrière camélidé/
 devant camélidé/
 contact anthropomorphe/
 contact camélidé/

Morphologie

Proportionnalité
 Détails anatomiques
Camélidés
 Dimensions anatomiques
 avt train
 arr train

Observations stylistiques

Type de profil
 Animation
 Type d'animation
 Forme abstraite
 Schématisation
 Objet lance/ Pot/
 arc/ bâton/
 piège/ propulseur/
 coiffe/ corde/
 indéterminé/ habit/

Détails anthropomorphes

tête/ jambes/
 cou/ pieds/
 bras/ sexe/
 mains/

Détails zoomorphes

oreilles/ ouverture gueule/
 articulations/ ergot/
 queue/ bois/
 sabot/ pattes/
 sexe/ ailes/
 cuisse/ museau allongé

Convention graphique

Zoomorphes
 cou droit/
 cou vers l'avant/
 membres avant fléchis/
 membres arrière fléchis/
 cou vers l'arrière

Corps
 Oreilles
 Queue

Anthropomorphes

bras ouvert/
 bras le long du corps/
 jambes rectilignes/
 jambes fléchies/

Conservation

Conservation des couleurs conservation uniforme couleurs estompées
 conservation différentielle

Type de dégradation
 Patine des gravures
 Niveau de dégradation

Commentaire

Cette figure est placée très haut, la réalisation a dû nécessiter un système pour atteindre cette hauteur

FIGURE 76 – Exemple de fiche graphique.

Toutes les superpositions sont notées afin de caractériser pour une figure tous les étagements de peinture ou de gravure visibles. La hiérarchie du recouvrement est donnée grâce à un numéro qui place la position de l'entité graphique dans ce système. La couleur, ou la gravure située directement en dessous, est également précisée. Cette démarche sert à connaître les étapes de la création du panneau peint, et mettre en évidence une chronologie de la réalisation des figures. Ces données peuvent être corrélées avec les changements stylistiques qui s'opèrent d'une période à une autre et aider à la réalisation d'une typologie.

4.2.2.b Le style et les outils de construction typologique

La description de la morphologie, des éléments stylistiques et des conventions graphiques permettent d'aborder les représentations formelles des camélidés, des anthropomorphes. Le traitement de la morphologie d'un animal passe par l'analyse de la proportion du corps. Selon les études de Gallardo et Yacobaccio (Gallardo et Yacobaccio, 2005 ; Gallardo et Yacobaccio, 2007), les mesures de l'avant-train et de l'arrière-train des camélidés peuvent être des indicateurs sur le caractère sauvage de cette espèce. Ces données sont reprises dans cette base pour vérifier cette théorie. Enfin, la densité des détails anatomiques est retranscrite dans cette partie afin de savoir si la variété des détails anatomiques est liée à la morphologie. Les observations stylistiques s'intéressent à la caractérisation des formes plastiques qui peuvent traduire une tendance. Certains chercheurs ont proposé une chrono-

logie relative grâce à ces observations (Mostny et Niemeyer, 1983 ; Santoro et Dauelsberg, 1985 ; Sepúlveda *et al.*, 2010). L'examen des styles s'intéresse à la figuration des entités graphiques à travers le profil, ou au dynamisme en lien direct avec l'animation qui peut être un élément caractéristique d'une période (Azéma, 2009 ; Azéma, 2010). La catégorie « schématisme » permet d'aborder un phénomène qui concerne particulièrement les anthropomorphes. Ce schématisme, décrit par Niemeyer, caractérise certaines représentations humaines appelées « *hombres-palotes* » (hommes-bâtons) (Mostny et Niemeyer, 1983). Il est important de préciser la fréquence de ce type de représentation, car une généralisation de la figuration humaine sous ces aspects schématiques nuit à la variété des représentations humaines. Enfin, cette partie regroupe les critères de convention graphique qui permettent l'inventaire des éléments anatomiques dessinés pour représenter un animal ou un humain. Certains détails anatomiques sont soulignés par les artistes et le séquençage de ces choix plastiques, au sein d'analyses statistiques, permet de distinguer un traitement schématisé ou, au contraire, détaillé de la figure. L'ensemble de ces critères, concernant le style des entités graphiques, est soumis à des tests de probabilité et de statistique afin de comprendre les variations stylistiques, au sein d'une catégorie de figure et de créer les typologies qui correspondent à ces phases.

4.2.2.c Conservation et mesure du niveau de dégradation dans les analyses

La conservation de chaque figure est répertoriée et la préservation de la couleur est une donnée importante pour apprécier son niveau de dégradations. Pour la gravure, la patine est prise en compte afin d'évaluer approximativement son ancienneté. Enfin, un indice de dégradation est donné, allant de faible à important, pour offrir une valeur relative au processus de dégradation de la figure. A partir de ces informations, nous pouvons connaître le degré de fiabilité d'une figure, de la caractérisation de sa couleur à la lecture de ses détails stylistiques. Cet indice est important pour sélectionner les meilleures illustrations, susceptibles de définir une phase stylistique précise. En effet, les analyses statistiques nécessitent une sélection des données qui sont sujettes à discussion.

L'élaboration de cette base de données a été pensée pour intégrer l'ensemble des analyses qui seront effectuées ultérieurement sur les figures. Ces fiches proposent une lecture aisée du contexte géographique du site où les principales données topographiques servent d'introduction aux entités graphiques. Les techniques de réalisation concluent la première partie de l'enregistrement des figures pour laisser place à la description formelle. Cet inventaire répertorie les données stylistiques ainsi que les éléments liés à l'agencement de la figure au sein du panneau. Ces informations offrent une grande variabilité dans les requêtes informatiques qui seront gérées de manière statistique et permettront de dégager les matériaux de la lecture typologique des représentations.

4.3 Le corpus

L'inventaire des entités graphiques présentes sur ces trois sites s'élève à 839 figures. Ces entités ont été triées et organisées afin de proposer une lecture optimale de ces figures. Les figurations animales et humaines seront ensuite commentées et occuperont une place particulière dans la présentation de ce corpus. Considérées comme les protagonistes de ces peintures, elles forment le socle méthodologique de l'analyse stylistique. Cette présentation est accompagnée de la description des scènes qui ont pu être répertoriées à l'aide de l'inventaire des figures. Au nombre de 104, elles constituent la deuxième démarche méthodologique de cette étude. Un effort est particulièrement apporté dans ce travail sur les interactions. Entre groupes d'animaux ou entre l'animal et l'homme, cette classification des scènes sera développée afin d'exposer les méthodes d'analyse liées à ces représentations scéniques.

4.3.1 Présentation générale

Le corpus propose une nouvelle classification des figures et nous offre une vision renouvelée des sites. Il faut souligner que plus de la moitié des figures (477 sur 839) ont été nouvellement répertoriées. A Vilacaurani et à Incani, les nouvelles méthodes de relevé ont permis de découvrir 430 figures en plus des 338 identifiées par H. Niemeyer. A Anocariri on relève 47 figures supplémentaires. Pour présenter ces données, il est important de commencer par une répartition des entités par sites et par panneaux pour exposer les principales disparités qui existent entre les emplacements. On verra ensuite que ce catalogue est essentiellement défini par la détermination des figures que l'on peut classer en quatre familles : les zoomorphes, les anthropomorphes, les objets et les indéfinissables (tab. 2). Ces familles, représentées de manière inégale sur les parois, nous offrent un aperçu de la richesse de cet art rupestre. L'animal et l'homme, protagonistes de ces œuvres, se démarquent particulièrement, la variété de leurs représentations est une donnée intéressante pour repérer les changements de formes de l'animal et de l'homme lui-même. Enfin, les interactions sont variées, présentées dans des scènes, la relation homme/animal est la plus souvent dépeinte, tandis que des scènes illustrant des relations interhumaines ou inter-animales sont plus rares.

4.3.1.a Distribution des données

Un rapide récapitulatif de la répartition des données, selon les sites, nous permet de remarquer une première caractéristique de ce corpus qui est la disparité de la distribution des figures.

Le site de Vilacaurani regroupe plus de la moitié des figures présentes sur les trois sites et propose une grande variété de représentations (tab. 3). Connue comme le plus important site d'art rupestre de la région et du pays, Vilacaurani concentre, sur ses cinq panneaux adjacents, un large panel d'entités graphiques. Les abris d'Incani, répartis sur

Sites	Vilacaurani	Inceni I, II, III	Anocariri I, II	Total
Camélidés	207	137	42	386
Autres animaux	48	54	8	110
Anthropomorphes	149	83	9	241
Objets/pièges/enclos	17	11	5	33
Indéfinissable	27	35	7	69
Total	448	320	71	839

Nombre de figures

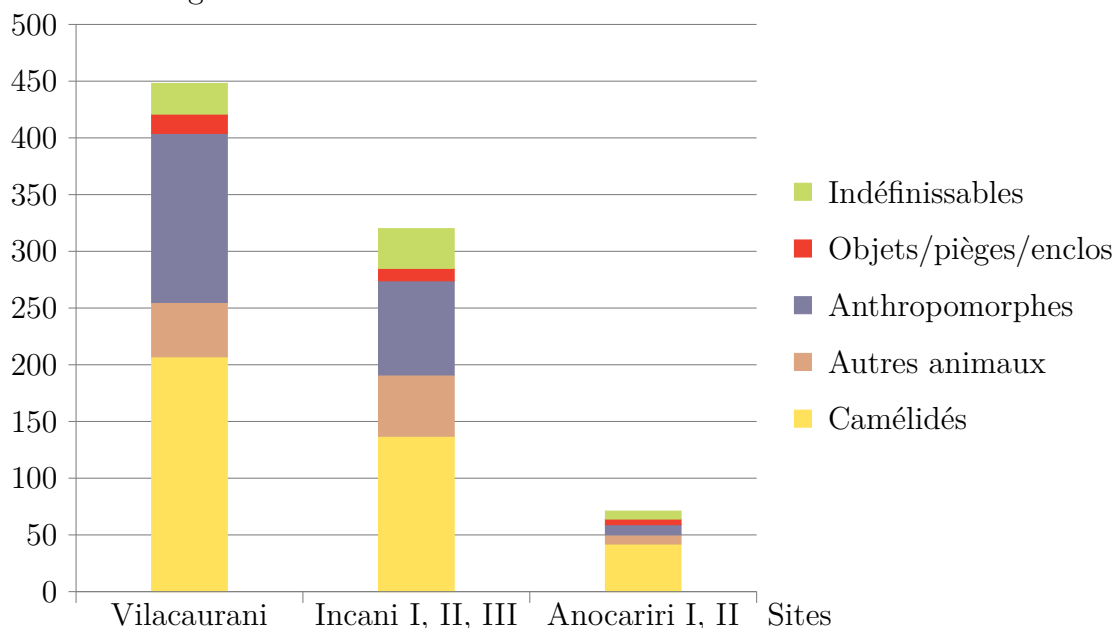


TABLE 2 – Répartition des figures par sites et par catégories thématiques.

trois emplacements, disposent d'un nombre intéressant de figures. Malgré une surface plus limitée pour la représentation, la forte concentration de figures sur le site d'Inceni I offre un effectif conséquent d'entités à comparer avec celui de son voisin Vilacaurani. Seul les sites d'Anocariri sont en décalage, mais il est possible que cette différence soit due à des problèmes de conservation, car le plus grand panneau d'Anocariri I présente une surface importante, ainsi que les vestiges de nombreuses peintures actuellement illisibles.

Cette disparité des données était connue au moment du choix des sites. Mais ici on s'aperçoit que la dissemblance entre ces sites ne concerne pas seulement le nombre des figures. Lorsque l'on regarde le ratio entre les entités et le total des figures par site on observe un contraste net entre Anocariri et les autres sites. Le site d'Anocariri se distingue en montrant un pourcentage élevé de camélidés et d'objets, et une certaine rareté des anthropomorphes, alors que les sites de Vilacaurani et d'Inceni semblent être beaucoup plus homogènes. L'absence d'unité entre les trois sites peut apparaître problématique pour aborder les analyses stylistiques. Un effort sera apporté à cette réalité des données pour prendre en compte ce biais. Par contre, cette nette différence entre les abris servira à approfondir la comparaison entre les sites. Cette première lecture de la répartition des figures par sites révèle des informations intéressantes sur notre corpus. Même la disparité

Sites	Vilacaurani	Incari I, II, III	Anocariri I, II
Camélidés	46%	43%	59%
Anthropomorphes	33%	26%	13%
Objets/pièges/enclos	4%	3%	7%
Autres	17%	28%	21%

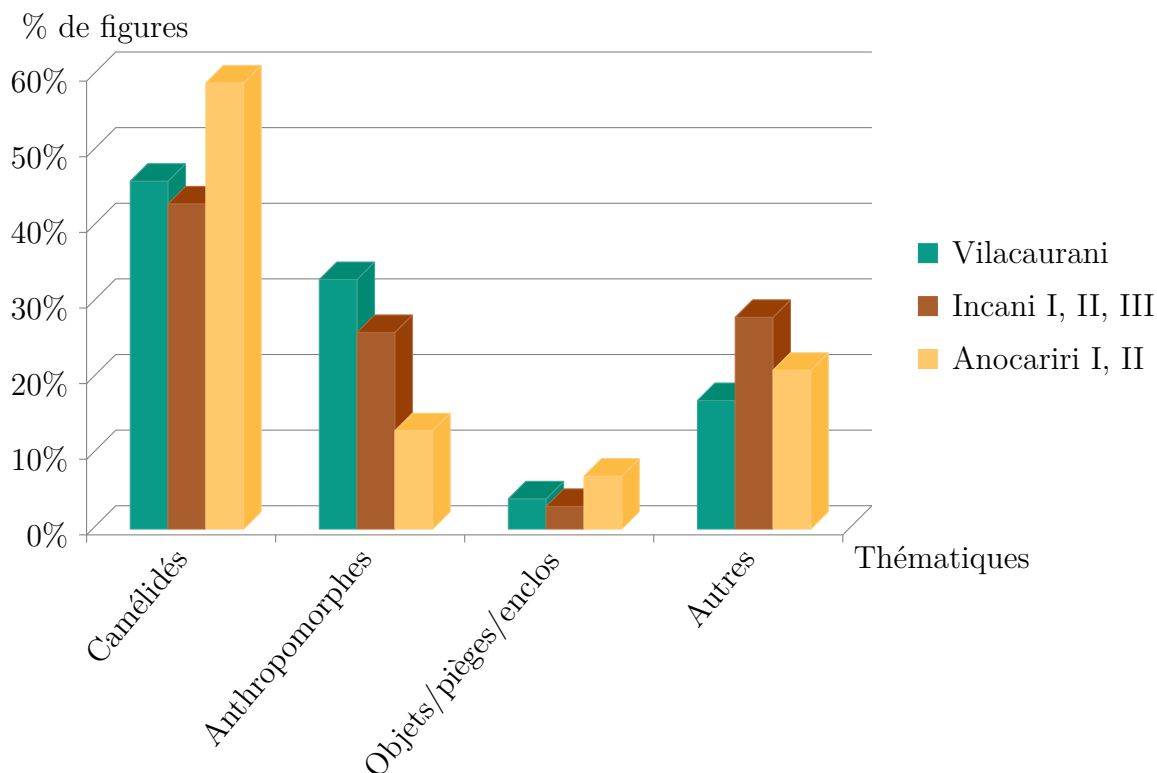


TABLE 3 – Proportion des types de figures par site.

du nombre de figures entre sites était déjà connue, nous observons des caractéristiques propres à chaque site. Cette indication est fondamentale pour traiter de manière pragmatique ces données.

4.3.1.b Les entités graphiques

Les zoomorphes, les anthropomorphes, les objets et les indéfinissables sont les quatre classes d'entités graphiques qui constituent notre corpus. Les zoomorphes sont les principaux personnages de cet art rupestre (52% des entités) mais ils se répartissent de façon inégale selon les espèces. Par ordre d'importance, on trouve les camélidés suivis, de loin, par les pumas (tab. 4). Les autres espèces, telles que les oiseaux, les canidés, les tarucas et enfin les reptiles, restent anecdotiques (fig. 77).

Des grandes classes de chaque espèce ont été utilisées pour cataloguer les zoomorphes. Les camélidés regroupent quatre espèces : les guanacos, les vigognes, le lama et l'alpaga. Les canidés rassemblent les renards et les chiens. La catégorie oiseaux rassemble les oiseaux

Zoomorphes	Camélidés	Pumas	Oiseaux	Canidés	Tarucas	Reptiles
Distribution en %	88,3	6,4	2,7	1,6	0,6	0,2

TABLE 4 – Distribution des figures animales en pourcentage dans le corpus global.

coureurs (nandou) et les oiseaux de proie (condor). Enfin, les reptiles se réfèrent à un lézard.



FIGURE 77 – Figures de Taruca sur le panneau II de Vilacaurani, de nandou et de condor à Incani I.

Chaque animal a présenté des caractéristiques propres à ces familles pour être ainsi déterminé mais parfois, en raison de difficultés de lecture ou de compréhension de la figure, une catégorie « zoomorphes non identifiés » a été nécessaire.

Les camélidés sont l'espèce la plus représentée (386 figures). Elle est visible sur l'ensemble des panneaux de chaque site. Au contraire, les autres espèces, beaucoup plus rares, ne sont présentes que sur les sites offrant le plus grand nombre de figures (Vilacaurani et Incani I). Ainsi, les pumas, les oiseaux, les canidés sont présents sur ces deux sites. Cependant, il existe quelques dissemblances entre les abris, car on note que les tarucas ne sont représentés que sur le panneau III de Vilacaurani, alors qu'un reptile est peint uniquement sur le grand panneau d'Incani. Il est important de noter que la plupart de ces animaux font partie de l'écosystème direct de ces trois sites, mais il semble exister des exceptions dues à certains choix artistiques. Le nombre de figures peintes n'est pas représentatif de la quantité d'espèces présentes dans ce milieu. La faible représentation des tarucas est bien un choix de l'artiste plus qu'une réalité écologique. De plus, certaines espèces ne sont pas dans le biotope immédiat des sites. Certains oiseaux tels que les nandous vivent à des altitudes plus élevées. Ces deux exemples montrent l'importance des choix culturels de l'artiste lors de la réalisation de ces figures.

Les anthropomorphes font partie de la seconde catégorie qui regroupe le plus de figures avec un total de 241 entités. La différence de genre est peu visible sur ces figures, les anthropomorphes, représentés avec des critères sexuels clairement définis, sont seulement une dizaine. En général, ils peuvent être dessinés avec des attributs de type « arme ou tenue » et forment une catégorie stylistique riche et variée. Présents sur l'ensemble des

panneaux, les anthropomorphes occupent une place importante dans le paysage graphique de ces trois sites.

La catégorie objets est composée de divers éléments, car elle peut faire référence principalement à des pièges, des enclos ou des cordes. Mais il existe également des cas de figures où les objets désignent des représentations directement associées à l'animal ou à l'homme, dont on comprend l'utilité sans en connaître l'appellation exacte. Par exemple, les lignes de bâtons serrés, représentées toujours autour de l'animal (souvent interprétées comme des barrières) n'ont pas actuellement de qualificatifs exacts. La classe des objets n'est pas représentative de tous les objets présents sur les panneaux, car les armes, associées directement aux anthropomorphes, ne sont pas décomptées dans cette catégorie. Lorsque l'objet est directement associé à une autre figure, il est référencé avec cette dernière et apparaît secondairement dans les observations de l'entité graphique. Cette situation est illustrée par la figure 78. La corde, tenant le camélidé au cou, a été référencée lors de la description de l'animal.

Regroupant principalement les éléments indépendants des figures, cette classe est très pauvre et ne représente que 21 enregistrements. Par contre, on comptabilise environ 243 entités graphiques ayant des objets associés. Cette catégorie permet de distinguer les pièges ou les enclos qui sont des données importantes qui méritent d'être traitées séparément.



FIGURE 78 – Camélidé représenté attaché à une corde sur le panneau principal d'Incani I.

Nous appelons « indéfinissables » les figures qu'il n'a pas été possible de déterminer. Deux sous-catégories sont perceptibles, les abstraits et les indéfinis. Les abstraits sont les figures qui ne font référence à aucun élément du monde réel. Pour illustrer cette représentation, des lignes en chevrons en sont un exemple idéal (fig. 79). Il peut s'agir d'une abstraction d'éléments physiques. Quelques extrapolations semblent suggérer une

représentation abstraite des cours d'eau ou des vallées. Cette catégorie est faiblement représentée avec seulement 13 cas.



FIGURE 79 – Exemple de figures abstraites à Vilacaurani GP qui, malgré de nombreuses interprétations, restent encore indéfinissables (photo et traitement *DStretch*®).

Les indéfinis, eux, ressemblent davantage aux catégories précédemment présentées mais ne peuvent pas être clairement déterminés. Ce problème de caractérisation vient de la figure, elle-même ambiguë, ou d'un avancement de la dégradation qui empêche une lecture claire de l'entité graphique (fig. 80). Ce genre de représentation reste, également, faible avec seulement 53 éléments.

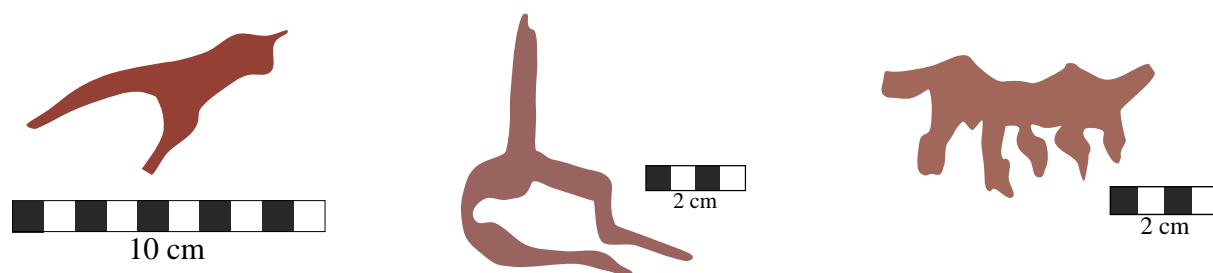


FIGURE 80 – Exemples de figures classées comme indéfinissables qui ont été gravement abîmées sur le site de Vilacaurani.

Cette description nous permet d'exposer les premières observations qui découlent de ces données avant même de les analyser. La répartition des entités graphiques, selon les sites et les espèces, est un premier point de départ qui facilite une vue d'ensemble et met en avant l'homogénéité et les caractéristiques de chaque site. La présentation de la classification des figures, selon leur détermination thématique, suffit à soulever un paradoxe. Le grand nombre de figures et leur variété est uniquement une façade. La très forte concentration de deux classes, les camélidés et les anthropomorphes, suffit à rassembler plus de 74% des représentations.

4.3.2 Les camélidés, les anthropomorphes et les pumas

Ces trois catégories méritent une présentation approfondie car, non seulement elles surpassent (par le nombre) les autres figures, mais elles possèdent des caractéristiques propres qu'il convient de présenter.

4.3.2.a Camélidés

Prédominants de ce corpus avec 387 représentations, les camélidés sont représentés sous une palette de couleur très variée, à laquelle il faut noter la présence d'animaux gravés (tab. 5).

Couleur	Rouge sombre	Rouge vif	Jaune	Noir	Blanc	Gravure
Effectif	112	185	57	7	8	18
Pourcentage	22,8%	47,8%	14,7%	1,8%	2,1%	4,6%

TABLE 5 – Catégories de couleurs choisies pour la représentation des camélidés.

La couleur qui vient en tête dans la gamme de couleurs est le rouge vif, une teinte claire que H. Niemeyer avait nommé « *rojo sangre fresca* » et qui est suivie de près par le rouge foncé ou « *rojo sangre seca* » (Niemeyer, 1972, p. 16). À noter que ces deux catégories résultent du rassemblement de nos six classes de rouge en deux groupes (rouge sombre : RI, RII, RIII ; rouge vif : RIV, RV, RVI). La gamme de jaune arrive loin derrière les rouges, mais le choix de cette couleur n'est pas un épiphénomène, car on la retrouve sur l'ensemble des sites. Les couleurs les plus atypiques sont le noir et le blanc dont les effectifs montrent le caractère marginal de telles représentations. Il faut préciser que les gravures existent uniquement sur le site de Vilacaurani. Elles ne peuvent pas être toutes caractéristiques d'une époque récente, car des superpositions avec des figures peintes révèlent une situation plus complexe.

Les dimensions des camélidés montrent une grande variété, puisque des figures de moins de 3 cm et de plus de 69 cm voisinent dans le grand panneau de Vilacaurani. Notons seulement que les camélidés de moins de 15 cm sont les plus nombreux, mais aucune tendance ne ressort de la lecture des données métriques.

L'attention portée aux détails anatomiques montre une recherche vive du naturalisme, en accord avec le « style naturaliste » défini par H. Niemeyer, mais il est intéressant de signaler que certains éléments sont extrêmement fréquents et d'autres plus rares, ce qui montre que l'importance qui leur a été accordée répondait à des choix significatifs. On note que ce sont les oreilles qui sont le plus fréquemment représentées et que l'intérêt pour les sabots est bien moindre, même s'ils sont fidèlement reproduits avec l'indication des deux doigts (tab. 6).

Le dynamisme des représentations est un paramètre que nous avons également pris en compte en distinguant quatre classes d'animations : une animation complète, des animations partielles (de l'avant-train ou de l'arrière-train) et l'absence d'animation. L'anima-

Détail anatomique	Oreilles	Queue	Cuisses	Articulations	Sabots
Effectif	302	267	250	212	113
Pourcentage	78%	69%	64%	54%	29%

TABLE 6 – Effectifs des détails anatomiques des camélidés.

tion complète ou coordonnée est très présente chez les camélidés, puisque 226 figures sont en mouvement contre 121 sans aucune animation. Les animations partielles sont rares. Il semble donc que le dynamisme des représentations corresponde à une volonté de les incorporer dans une certaine trame scénique. Nous verrons que les interactions homme/animal sont au cœur du dispositif pariétal.

4.3.2.b Anthropomorphes

Avec 241 entités graphiques, la figure humaine est largement représentée dans l'art rupestre du piémont andin. La gamme de couleurs utilisée pour la représenter diffère très peu de celle des camélidés (tab. 7). Le test du χ^2 comparant les couleurs des camélidés et des anthropomorphes montre que les différences ne sont pas *statistiquement significatives* (la probabilité étant largement inférieure au seuil de 95%). La palette est toujours dominée par les rouges et en particulier le rouge vif et n'offre que quelques exemples de figures jaunes (plutôt sombres), et de blanc. Les anthropomorphes représentés en blanc sont directement associés à des camélidés de cette même couleur. Seules deux figures anthropomorphes sont gravées et se trouvent sur le grand panneau de Vilacaurani.

Couleur	Rouge sombre	Rouge vif	Jaune	Noir	Blanc	Gravure
Effectif	76	138	21	0	4	2
Pourcentage	31,5%	57,3%	8,7%	0%	1,7%	0,8%

TABLE 7 – Type de couleurs choisies pour la représentation des anthropomorphes.

Pour identifier une représentation anthropomorphique, l'œil s'attache à reconnaître une tête, des bras ou des jambes, mais la description anatomique de ces figures, pour mieux les différencier, s'attache à décrire des éléments précis (tab. 8).

Détail anatomique/objet	Pieds	Cou	Mains	Coiffe	Armes	Bâton
Effectif	97	40	29	79	36	6
Pourcentage	40%	16%	12%	32%	14%	1%

TABLE 8 – Représentation des détails anatomiques des anthropomorphes par nombre et par pourcentage.

Ce sont les pieds qui sont le plus souvent mentionnés par opposition aux mains qui ne sont que rarement représentées. Des éléments de parure viennent agrémenter certaines figures, une coiffe est indiquée sur environ un tiers des peintures anthropomorphes. Ces

coiffes sont variées ; de forme allongée en hauteur sur la tête ou plus couvrante, elles permettent d'identifier des styles très divers. Les armes, assez rares, sont un bon indicateur des activités anthropomorphiques. Deux types d'armes ont été interprétés sur les parois, la lance et le propulseur avec seulement deux exemplaires vraisemblables. Un autre élément de la panoplie de ces figures est le bâton. La distinction entre la lance et le bâton repose sur deux caractéristiques, la forme et le port. La manière de tenir ces objets nous informe sur leurs utilisations. Ces éléments, annexes à la description anatomique des anthropomorphes, sont des données importantes pour comprendre les attributs stylistiques de leur représentation et les activités humaines liées à leur mise en scène. Les anthropomorphes sont souvent dynamiques : leur dessin montre un effort d'animation qui concerne, soit la partie supérieure, soit la partie inférieure ou l'ensemble du corps. L'animation complète est visible sur presque la moitié des entités (113 figures). L'animation d'une seule partie du corps est plus rare, elle concerne généralement la partie supérieure (46 figures). Les figures animées sont presque toujours en relation avec d'autres entités graphiques comme des camélidés, d'autres anthropomorphes ou des pumas. La figure humaine joue un rôle essentiel dans l'étude de cet art. La variété et parfois la finesse de sa représentation offre un support idéal à une recherche de l'image symbolique de l'homme dans son milieu et des activités en lien direct avec son écosystème.

4.3.2.c Pumas

Les représentations de pumas sont rares dans notre corpus (28 au total), mais elles sont intéressantes à plusieurs titres (fig. 81). Elles sont présentes uniquement sur les sites de Vilacaurani et d'Incani. Seules deux tonalités ont été utilisées pour représenter son pelage, le rouge vif et le jaune foncé et les deux couleurs apparaissent parfois dans le même groupe, ce qui indique sans doute un moment précis dans la durée de l'art rupestre.

La représentation graphique du puma est homogène ; il est facile à reconnaître grâce à des attributs anatomiques caractéristiques : une queue longue, des pattes courtes et souvent fléchies, des oreilles courtes et un corps allongé. Cette figure se distingue grâce à sa situation particulière dans les panneaux qui lui confère un statut particulier et probablement une portée symbolique bien établie (§ 7.3.2), ce qui semble confirmé par le soin avec lequel il est mis en scène dans chacune de ses occurrences.

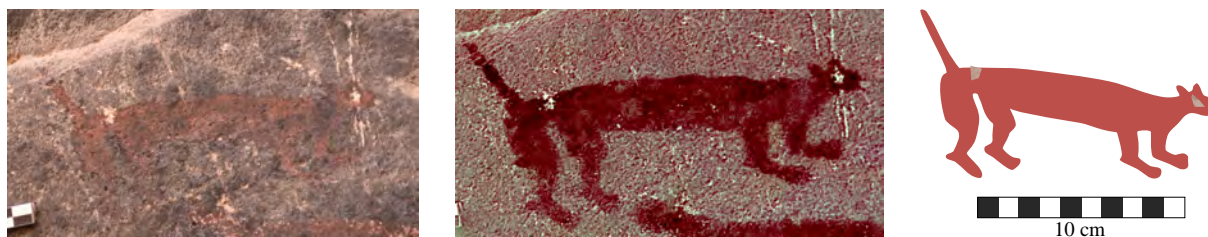


FIGURE 81 – La figure du puma est particulièrement présente sur le panneau II de Vilacaurani et traitement *DStretch*®.

La thématique de l'art rupestre du piémont andin est construite essentiellement autour de trois motifs figuratifs, anthropomorphes, camélidés et pumas, qui en constituent l'ossature, avec plus des trois-quarts des entités graphiques. Celles-ci sont distribuées de manière très inégale entre les trois sites de notre corpus, ce qui va constituer une première porte d'entrée pour l'analyse de ces peintures pariétales. Parmi les critères techno-stylistiques, la couleur apparaît également comme une donnée essentielle pour situer les sites les uns par rapport aux autres d'un point de vue socio-culturel.

4.3.3 Les scènes

L'approche analytique des compositions scéniques repose sur la définition du terme de scène (Lenssen-Erz, 1992). Afin de reconnaître un rapport logique entre les figures, T. Lenssen-Erz propose d'intégrer la cohérence comme un processus analytique et place certaines caractéristiques au centre du système de comparaison. Ainsi le genre, le style la posture, l'action, la couleur et la taille sont les principaux aspects qui permettent de définir une composition cohérente que l'on pourra qualifier de « scène ». Nos données se prêtent aisément à cette première étape, car l'homogénéité de certains groupes de figures ressort facilement grâce à la couleur et au style. Nous reviendrons longuement sur l'analyse de différents types de scènes dans le chapitre VI, mais nous pouvons en donner une première présentation dans ce chapitre méthodologique. Sur un corpus de 839 figures, nous avons pu reconnaître une centaine de scènes, parmi lesquels les deux-tiers montrent des hommes et des animaux en interaction. Moins d'un tiers de scènes sont constituées d'interactions exclusivement entre humains ou entre animaux. L'ensemble des scènes repérées dans le cadre de l'étude de ces trois sites sont répertoriées dans le corpus 2 « scènes », disponible en annexe.

4.3.3.a Identification d'une scène

L'association de figures à partir de la couleur est la base de cet exercice, car la variété des teintes sur un même panneau permet une identification rapide. Cette première étape basée sur l'homogénéité de la couleur doit toujours être vérifiée par l'harmonie du style entre les figures. Un accord entre le style, les conventions graphiques et la couleur permet de s'assurer qu'il s'agit de figures conçues comme un groupe cohérent (fig. 82). La position relative des figures et leurs attitudes réciproques incitent alors à les interpréter comme une véritable construction.

T. Lenssen-Erz précise que la description doit se concentrer sur le « focus » qui tend à mettre en exergue les choix de l'artiste qui privilégie la représentation de certains éléments ou d'un mouvement et d'une activité au cœur de la scène. Dans le piémont andin, l'accent est porté sur les interactions homme/animal et l'analyse structurelle, telle qu'elle est proposée par T. Lenssen-Erz, fait ressortir, dans un premier temps, une tendance à la valorisation des camélidés qui sont l'objet de toutes les attentions. L'action est au cœur des



FIGURE 82 – Scène facilement identifiée grâce à la couleur et au style des deux protagonistes sur le panneau II de Vilacaurani.

scènes, ce qui leur donne leur énergie et leur pouvoir narratif. Cette action doit être définie à partir des acteurs et des événements pour déterminer le sujet de cette scène. Les acteurs sont les éléments les plus simples à désigner, lorsqu'il s'agit d'éléments figuratifs clairement définis. Il existe, toutefois, des objets qu'il convient de déterminer pour comprendre tous les éléments intervenant dans une scène. Ces objets peuvent être au centre de l'action (par exemple les pièges) ou participer indirectement à une interaction, notamment, lorsqu'il s'agit d'une arme. Chaque élément doit être décrit puisqu'il peut avoir une incidence directe sur l'interprétation de l'action, c'est-à-dire sur la lecture des événements. C'est à ce niveau que la question de l'interaction entre les acteurs joue un rôle important. La plupart des scènes présentent un événement majeur qu'il est possible de décrire aisément, comme un tir avec une arme de jet sur un animal ou le parage d'animaux dans un enclos. Mais, d'autres scènes sont la combinaison de nombreuses interactions qui participent à créer des événements complexes. L'agencement particulier des acteurs, l'utilisation de la perspective et la représentation de plusieurs événements scéniques caractérisent une scène complexe. Chaque scène doit être ensuite cataloguée par sa désignation. La distinction s'opère assez facilement entre des scènes de chasse et des scènes pastorales. A l'intérieur de ces catégories, de nombreuses sous-divisions sont à faire pour redonner tout leur sens aux interactions qui ont été analysées. L'aménagement de nouvelles méthodes et de nouveaux critères, pour désigner une scène apporte un regard nouveau sur ces manifestations qui constituent une part importante des panneaux. Leur classement à partir des interactions permet de replacer la relation de l'homme à l'animal au cœur des analyses.

4.3.3.b Classification des scènes

L'identification de la nature des scènes permet de proposer une classification typologique, dont la répartition thématique s'inscrit dans la problématique de ce travail. Un premier tableau expose le nombre de scènes identifiées par classes, ainsi que le nombre de figures concernées par chaque catégorie. En première approximation, quatre grands types de scènes ont été retenus et forment un total de 104 scènes sur les trois sites (fig. 9). La grande majorité provient du site de Vilacaurani qui concentre le plus grand nombre de figures.

Il est intéressant de noter que plus de la moitié des figures sont engagées dans des scènes, ce qui montre l'importance du système narratif dans l'art rupestre de la région d'Arica-Parinacota. La catégorie des scènes homme/animal concentre le plus grand nombre de représentations, cette classe peut être complétée par la catégorie de scènes complexes qui mettent toujours en avant des interactions homme/animal (tab. 9). Ce premier point souligne l'importance des rapports homme/animal dans les préoccupations des artistes. Il existe aussi d'autres types de scènes où aucune interaction entre l'animal et l'homme n'est à signaler. En général, ces scènes montrent des personnages ensembles, des animaux qui se déplacent ou révèlent des moments particuliers de leur vie. C'est pourquoi nous avons dénommé cette catégorie de scènes exclusivement animales « scènes éthologiques ».

Type de scène	Scènes anthropomorphes	Scènes éthologiques	Scènes homme/animal	Scènes complexes	Total
Nombre de scènes	6	25	66	7	104
Nombre de figures concernées	32	71	252	84	439

TABLE 9 – Répartition des scènes selon la typologie choisie.

4.3.3.c Scènes d'interactions humaines

Un petit nombre de scènes décrivent des représentations exclusivement humaines, généralement figurées en groupe, plus précisément en file. Plusieurs activités peuvent être décrites dans ces scènes, comme le déplacement de files de chasseurs, lorsque ces derniers portent des armes, mais la plupart restent énigmatiques. N'ayant aucun indice précis, les figures ainsi regroupées peuvent évoquer plusieurs types de pratiques économiques ou sociales (danse, ...) (fig. 83). Toutefois, les représentations de groupes d'hommes en file sont sans doute plus nombreuses que ne l'indique le nombre de scènes de cette catégorie, car quelques exemples de ce type ont pu être classés parmi les scènes homme/animal (fig. 84). Les scènes exclusivement composées d'humains sont rares, mais nous montrent une autre facette des comportements humains.

4.3.3.d Scènes éthologiques

Les scènes que nous appelons éthologiques sont celles qui représentent des animaux en groupe. Elles nous aident à comprendre les éléments du comportement animal que les artistes ont souhaités reproduire. Nous y reviendrons dans le chapitre VII (§ 7.3.2). Généralement, nous lisons ces scènes comme des déplacements de troupeaux sauvages ou domestiques (fig. 85). Mais d'autres scènes, plus équivoques, montrent des moments de la vie des animaux. Pour mieux comprendre ces scènes, le recours à l'éthologie est essentiel.



FIGURE 83 – File d’anthropomorphes sans arme en position très animée à Vilacaurani PII et GP.

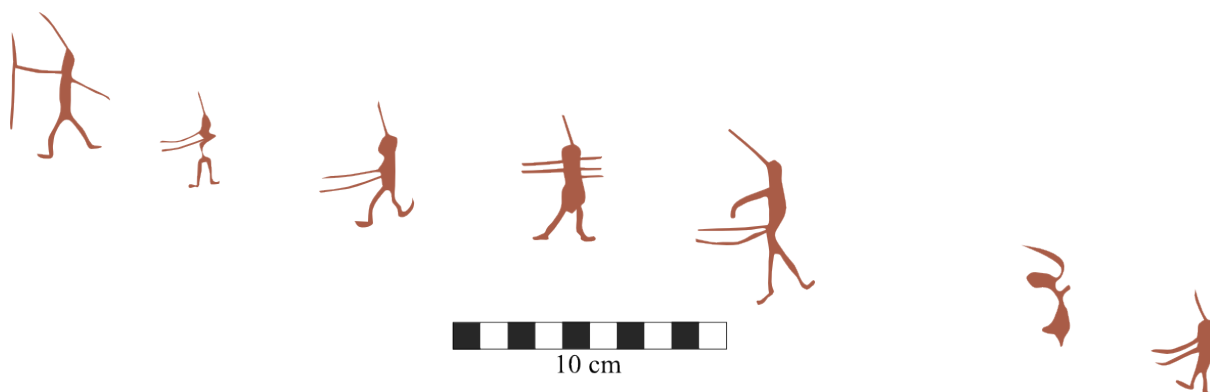


FIGURE 84 – File de présumés chasseurs à Vilacaurani GP.

Les données collectées sur le comportement des animaux sauvages dans les Andes sont incomplètes, mais certains éléments nous permettent de décrire des scènes particulières (fig. 86). Les deux premières scènes (fig. 86a et b) peuvent évoquer deux moments de la vie des camélidés. Il peut s’agir de scènes de jeux entre jeunes camélidés qui se socialisent par ce biais. Il est également possible de voir des scènes de combat entre le mâle dominant d’un harem et un mâle solitaire. Ces duels entre mâles sont très impressionnants et marquent les observateurs. L’allure plutôt juvénile des animaux de la première scène (fig. 86a) nous fait pencher vers une scène de jeux, tandis que l’entremêlement du cou des camélidés (fig. 86b) se réfère directement aux techniques de lutte entre ces animaux qui tentent de se mordre précisément dans cette partie du corps. La dernière scène (fig. 86c) peut être interprétée comme une mise bas dans une position exceptionnelle (§ 7.3.2).

4.3.3.e Scènes homme/animal et scènes complexes

Les interactions homme/animal concentrent le plus grand nombre de scènes. Elles forment le socle d’une étude poussée des relations socio-économiques et symboliques entre l’homme et l’animal. Dans cette catégorie, nous avons aussi placé les animaux représentés avec des objets, car tout élément en contact avec les animaux se réfère à une présence ou une intervention humaine. Ces cas de figures sont assez rares, mais témoignent tout de même

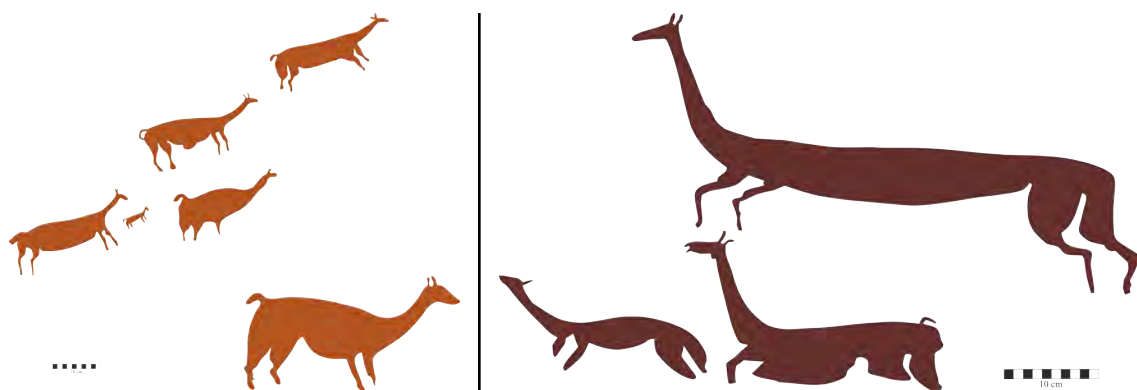


FIGURE 85 – Deux scènes représentant des groupes d’animaux en mouvement à Incani I et Vilacaurani GP.

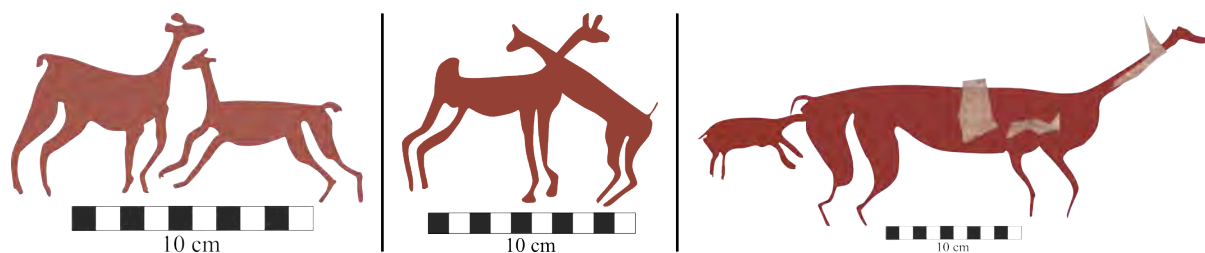


FIGURE 86 – Scènes montrant des aspects de l’éthologie des camélidés sur les panneaux de Vilacaurani PII, d’Incani I et de Vilacaurani GP.

d’une interaction entre l’homme et l’animal. Sur la figure 87 a, nous pouvons observer un groupe de camélidés, dont deux individus sont pris dans un piège. L’intervention de l’homme est matérialisée par l’installation du piège. Sur la figure 87 b, tous les pumas sont atteints par des lances clairement représentées entre leurs omoplates. Ces lances témoignent de l’action de l’homme face à ce groupe de pumas. Il est déroutant de ne pas voir l’homme dans ces scènes, mais son absence est facile à expliquer. Le piège ne nécessite pas la présence constante des hommes et la scène des pumas peut révéler plus une intentionnalité qu’une réalité.

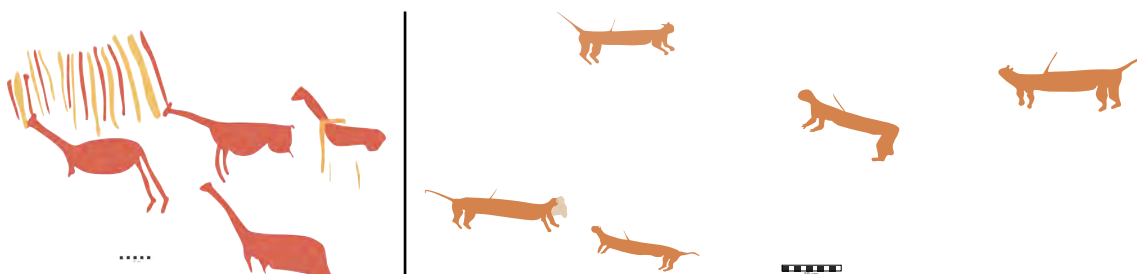


FIGURE 87 – Groupe de camélidés pris dans un piège à Anocariri I et groupe de pumas avec une lance dans le dos à Vilacaurani GP.

Dans la majorité des cas, les deux acteurs, humains et animaux, sont présents (fig. 88) et l’animal le plus fréquent est le camélidé, si l’on fait exception de quelques scènes représentant des interactions avec les pumas. Les relations homme/camélidés sont mises

en scène de diverses façons correspondant à différentes pratiques. La chasse et le pâturage sont les principales activités représentées sur les parois. Une étude plus approfondie des scènes nous permettra d'affiner ces classifications et de comprendre les aspects socio-économiques qui se dégagent de la mise en scène de ces pratiques (chapitre 6).

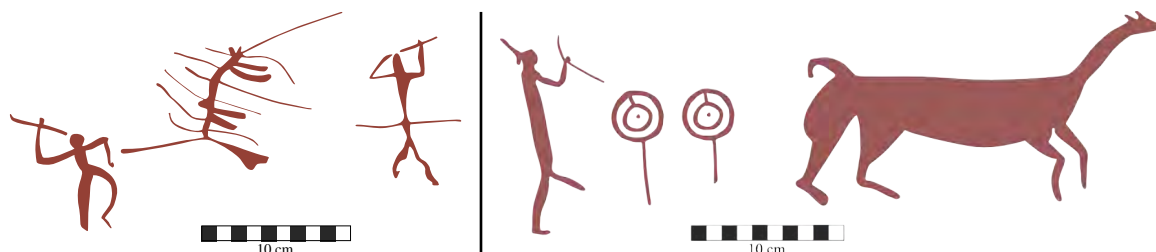


FIGURE 88 – Exemple de scène de chasse à Inceni II et de scène pastorale à Vilacaurani PII.

Conclusion

La volonté d'offrir la lecture la plus fidèle possible des panneaux ornés et de proposer un inventaire exhaustif des figures, a été un pré-requis de la problématique de ce travail. Une reprise en profondeur des données, basée sur de nouveaux relevés, permet de proposer une nouvelle vision de cet art, dont seulement la moitié était connue. L'élaboration du corpus se conforme aux méthodologies traitées dans ce travail et dans lesquelles les aspects stylistiques et techniques tiennent une place privilégiée.

Les superpositions de couleurs, conjuguées avec la mise en évidence de conventions graphiques évoluant dans le temps, pourront servir à l'élaboration d'un système chronostylistique permettant de proposer une chronologie relative pour l'ensemble de notre corpus de 839 entités graphiques réparties sur trois sites.

Mais les figures ne sont pas uniquement traitées de manière individuelle. Une part importante de cette étude s'appuie sur l'identification des scènes, sur leur classification et leur description. Celles-ci jouent un rôle fondamental dans le développement méthodologique de ce travail, car plus de la moitié des figures font partie de scènes. Le choix des protagonistes, leur agencement et le système narratif sont de précieux éléments pour comprendre le traitement artistique des relations de l'homme à son environnement. Les scènes traitant des interactions homme/animal sont la matière première de ce travail, même si les autres types de scènes sont également importants pour comprendre certains aspects de la vie socio-économique des populations et leur regard sur le monde animal. L'analyse des interactions homme/animal, à travers les scènes de l'art rupestre, est une approche délicate qui doit passer par de nombreux filtres avant d'être interprétée. En effet, le registre symbolique côtoie en permanence le registre socio-économique et leur imbrication offre un terrain idéal pour aborder les activités économiques en relation avec les traditions culturelles de ces populations.

Une classification préliminaire des scènes montre qu'un lien très fort relie l'homme aux camélidés et que cette relation symbolique qui s'exprime dans l'art rupestre a des racines profondes dans les pratiques socio-économiques. Au même titre que les figures individuelles, certaines scènes s'inscrivent dans un système de superpositions et donnent prise à l'établissement d'une chronologie relative de ces mêmes pratiques.

Le cadre géographique et chronologique de cette étude nous dévoile les spécificités de cette région qui se place au centre de nombreuses problématiques. Au pied de la Cordillère des Andes, le piémont andin présente une originalité écologique exploitée consciencieusement par les populations préhistoriques qui peuvent rapidement tirer parti de l'effet de lisière présent dans cette bande altitudinale. La géomorphologie de cet espace offre de nombreux abris idéaux pour l'implantation humaine dont les premiers témoignages coïncident avec le recul des rands glacières à la toute fin du pléistocène. La chronologie des premières réalisations artistiques reste difficile à cerner dans le piémont ariquinien, ainsi que dans l'ensemble des Andes Centrales. La multiplication des recherches nous montre la richesse archéologique de la frange occidentale de la Cordillère où se joue le passage des chasseurs-collecteurs aux pasteurs andins. Plusieurs causes (sédentarité, complexité sociale, ...) peuvent être mises en avant pour penser la question de la transition, même si c'est la conjugaison de plusieurs éléments qui permet le développement de nouvelles pratiques. Les axes de recherches en archéologie s'adaptent aux données disponibles et, ici, l'art rupestre permet de combiner l'analyse de la mutation des activités socio-économiques avec l'évolution de la relation homme/animal. Pourtant, trop souvent les recherches se contentent de la dichotomie sauvage/domestique, ce qui ne permet pas de discuter la richesse des stades intermédiaires. Conscients des faiblesses des analyses qui repèrent principalement les ruptures, nous avons choisi d'étudier trois sites qui présentent un grand nombre de superpositions afin de penser la transition à travers la richesse des scènes représentées et le choix d'implantation des manifestations artistiques. Le corpus rassemblé sur ces trois sites permet d'étudier les phases de réalisations des œuvres et d'occupation des sites en lien avec l'évolution des pratiques socio-économiques et du bagage culturel des populations andines.

Deuxième partie

Analyses

« Mais c'est bien la différence infiniment démultipliée qui est l'état ordinaire du monde, et la ressemblance le moyen espéré de le rendre intelligible et supportable. » (Descola, 2005, p. 281).

La diversité des couleurs, des techniques et des formes caractérisent l'art rupestre andin, mais au-delà de cette diversité, nous tenterons de cerner certaines ressemblances en mettant en place des filtres et grâce à des analyses ciblées. L'élaboration d'un corpus constitue la première étape de classification de ces manifestations afin de mieux les comprendre et de les soumettre à diverses analyses. Notre démarche a consisté à conjuguer des examens descriptifs et des outils mathématiques :

- la compréhension de l'élaboration des panneaux, des différentes interventions des artistes et des différentes techniques utilisées constitue la base de ce travail car elle permet de proposer une chronologie relative des parois ;
- la très grande variété plastique des figures est traitée par des outils statistiques afin de dégager les ressemblances formelles et de les mettre en relation avec les différentes phases de la stratigraphie des parois. Ce premier travail tente de mettre en évidence les possibles évolutions et les changements stylistiques intervenus entre les différents moments d'occupation des abris.

Notre regard s'est également porté sur les scènes. Un examen complet des thématiques des scènes figurées nous a permis de proposer une lecture interprétative des actions représentées, sans méconnaître le danger d'une telle approche. Le large éventail d'activités figurées sur les parois nous a permis d'approcher au plus près les pratiques socio-économiques des populations andines. Les choix opérés lors de la réalisation de ces scènes dévoilent aussi la dimension culturelle de ces populations qui orientent l'action, les messages évoqués par les scènes en fonction de leur préoccupation les plus profondes.

La diversité des données collectées peut finalement être remise en contexte afin de rendre les résultats plus homogènes. En combinant les dimensions temporelle, spatiale et symbolique, nous tenterons de mesurer les effets de nos analyses dans la compréhension de l'occupation de la région au cours des périodes de l'Archaique et du Formatif. De nouvelles questions naîtront à propos de l'ancrage de ces peuples qui ont partagé dans le temps et l'espace une même expression symbolique.

Chapitre 5

Analyse plastique des figures

Un examen poussé des procédés artistiques utilisés dans l'art rupestre de la région d'Arica-Parinacota est nécessaire pour rendre compte de la plastique de cet art. Les précédents travaux ont œuvré à une description précise des figures et des scènes (Niemeyer, 1972) mais aucune analyse des techniques, de la composition et des multiples procédés stylistiques n'a été proposée. Les travaux d'H. Niemeyer s'inscrivent dans une volonté de synthèse qui a contribué à gommer les spécificités des sites et des panneaux en proposant un seul et même style, celui de la Sierra d'Arica. Dans la vallée adjacente d'Azapa, des travaux sont menés pour redéfinir les caractéristiques de cet art (Sepúlveda *et al.*, 2010 ; Sepúlveda *et al.*, 2013a) afin de permettre une inscription de ces représentations dans la problématique générale de l'art rupestre du sud des Andes centrales. La variété des styles et l'enchevêtrement de plusieurs phases de réalisation sont la spécificité de l'art de cette région (Gallardo, 1996 ; Gallardo *et al.*, 2012 ; Aschero, 1996 ; Guffroy, 1999 ; Vilches, 2006), qui se manifeste au cours de la longue période de transition de l'Archaique au Formatif entre 3500 et 2400 BP (Ravines, 1967 ; Ravines, 2010 ; Nuñez et Santoro, 1988 ; Nuñez et Santoro, 2011 ; Santoro et Dauelsberg, 1985 ; Gallardo et Yacobaccio, 2007 ; Sepúlveda *et al.*, 2010 ; Sepúlveda *et al.*, 2013a). Cette recherche s'emploie à inscrire ces sites dans le débat actuel sur les caractéristiques plastiques des œuvres de chasseurs et/ou de pasteurs et à souligner la complexité et les particularités de ces réalisations. Les multiples cas de superposition que l'on observe, principalement sur les grands panneaux de Vilacaurani et d'Incani, nous fournissent un matériel exceptionnel pour comprendre les processus de composition des panneaux et les phases techniques et stylistiques qui se succèdent.

5.1 Matériaux et facture

Nous savons que l'exécution des figures peintes ou gravées passe par une phase de préparation qui demande un investissement technique plus ou moins lourd. Le choix des matériaux, leur transformation et leur application constituent un savoir-faire technique

propre à un artiste, un groupe, une aire culturelle. L'analyse des matériaux et la facture des figures sont les premiers indices qui nous renvoient à des traditions artistiques.

5.1.1 La peinture

La peinture est la technique la plus employée sur les trois sites étudiés, les tonalités majoritairement utilisées sont à base d'ocre rouge, mais des différences significatives sont visibles entre les sites.

5.1.1.a Une conservation différentielle entre les figures

Lorsqu'H. Niemeyer qualifie de « *rojo sangre* » ou rouge sang, certaines teintes vermeilles employées sur le panneau de Vilacaurani, il souligne l'éclat de ces figures qui n'ont, semble-t-il, que partiellement connu les dégradations du temps. Il observe aisément de grandes différences entre les figures, même si elles ont subi les aléas du temps. Cet exercice doit cependant prendre en compte le processus de dégradation des peintures et des couleurs, pour s'assurer que l'affaiblissement des teintes est homogène. Quelques figures conservent d'importants indices d'un processus de délabrement des couleurs. Au sein d'un ensemble cohérent de figures de camélidés représentées en ligne (fig. 89), seule la figure de gauche présente une conservation de pigment acceptable, alors que les figures suivantes montrent des couleurs très atténuées à cause des processus de dégradations. Ici c'est grâce à la comparaison avec une figure encore « saine » que la couleur peut être retrouvée.



FIGURE 89 – Vilacaurani GP file de camélidés.

Parfois, il est impossible de retrouver une zone non atteinte par les dégradations. Dans la figure 90 (fig. 90), deux camélidés présentent un stade avancé d'altération et aucune partie ne permet de juger de la couleur initiale. C'est uniquement grâce à l'endroit où la couleur est la plus prononcée, au niveau de la tête du deuxième animal, que sera définie la teinte générale de ces deux figures. Nous sommes conscients de ne pas être en mesure de retrouver la couleur originale.



FIGURE 90 – Vilacaurani, deux camélidés de couleur sombre.

La situation la plus préoccupante concerne les figures plus directement exposées aux intempéries comme à Incani II. Une fine couche de poussière vient recouvrir les figures et les fait disparaître à l’œil nu (fig. 91a). Elles ne sont visibles actuellement qu’avec l’aide de logiciels de traitement d’images de type *DStretch*®. A Incani III (fig. 91b), le choix du support allié à une exposition défavorable entraîne une quasi disparition des peintures.

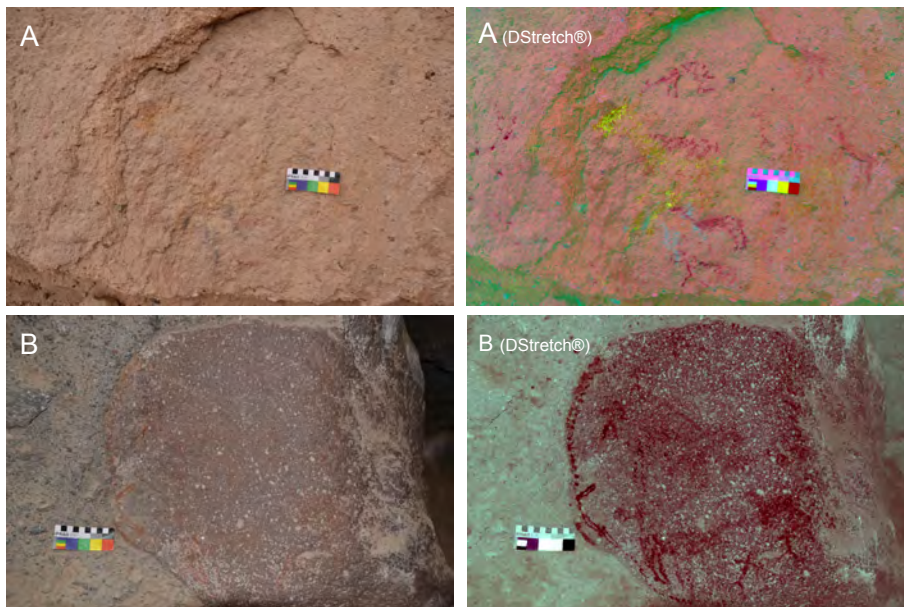


FIGURE 91 – a) Incani II détail de la partie gauche de P I; b) Incani III, P1 et traitement *DStretch*®.

Il est aujourd’hui hasardeux de prétendre connaître la couleur de ces figures ; la teinte choisie est en lien avec les illustrations voisines qui présentent une certaine cohérence

stylistique et thématique. Ce biais est pris en compte dans cette étude et les efforts se portent sur les possibles associations de figures, selon leur teinte et leur position, pour créer des familles de couleurs cohérentes.

5.1.1.b Une conservation différentielle entre les sites

Alors qu'il est encore possible de créer des liens colorimétriques entre les figures d'un même panneau, en prenant en compte un système de dégradation homogène, qu'en est-il à l'échelle de plusieurs sites ? Comme nous l'avons vu précédemment, le support joue un rôle majeur dans le processus d'érosion et dans ce corpus, deux types de supports ont été choisis par les artistes. Les réalisations produites sur du tuf volcanique (Vilacaurani, Incani II) possèdent une bonne conservation des couleurs, car la pénétration des pigments dans la roche est optimale. Mais cette roche est fragile et s'abîme rapidement. Les supports en rhyolite (Incani I, Anocariri I, II) semblent moins adaptés à la peinture, mais la dureté de la roche résiste mieux aux intempéries. Toutefois, la comparaison des couleurs entre les sites doit tenir compte de ces différences de dégradation, en lien avec l'exposition des panneaux mais aussi selon différentes réactions des pigments par rapport au support. A travers tous ces paramètres, il apparaît difficile de faire une corrélation directe entre les teintes de ces différents sites mais, comme le propose H. Niemeyer, il est possible de créer de grandes catégories pour rassembler des familles de coloris. Il repère, sur l'ensemble des sites, trois grandes familles qui sont le rouge sombre, le rouge vif et les orangés. Malgré les dégradations différentielles, ces familles de couleurs restent une valeur sûre pour les comparaisons (fig. 92).

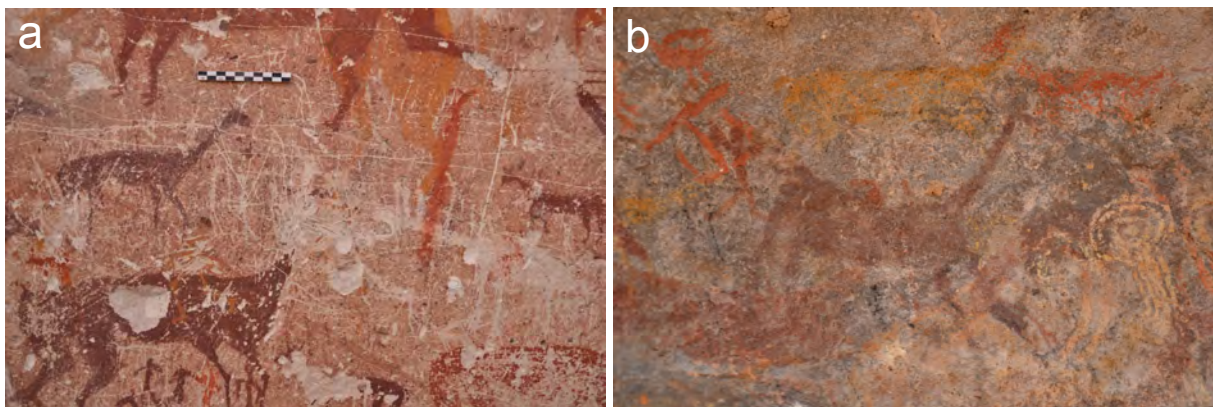


FIGURE 92 – a) Vilacaurani GP, b) Incani I GP comparaison de l'utilisation des trois grandes familles de couleurs.

La variation des supports et des processus de conservation inhérents à chaque site sont des données importantes, pour comprendre la palette de couleurs qui s'offre à nous aujourd'hui et pour tenir compte des dégradations qu'elles ont subies. Pourtant, il est possible de reconnaître un même spectre colorimétrique qui nous permet de discerner une cohérence entre les sites qui utilisent, dans leur majorité, une même gamme de couleur.

Les parois ornées sont, actuellement, fortement marquées par les dégradations naturelles et anthropiques (§ 3.3). La caractérisation de ces dégradations est un premier pas pour agir pour la préservation de ce patrimoine. L'action humaine a eu le plus important impact sur ces peintures et cette recherche, réalisée sans contact avec la paroi, a œuvré à montrer que les études en l'art rupestre peuvent s'inscrire dans cette logique de conservation. Le problème le plus important est la dégradation des couleurs, car l'étude des teintes est un pan fondamental de ces travaux. Une prise en compte de ces processus d'altération des couleurs nous a permis d'identifier les caractéristiques intrinsèques de chaque site et de repérer les principales corrélations entre les grandes familles de couleurs.

5.1.1.c La gamme chromatique

Pour qualifier les différentes nuances de couleurs mises en œuvre par les artistes, nous aurions pu utiliser directement un code colorimétrique, tel que le code Munsell, très utilisé dans l'art rupestre, mais cela nous aurait conduit à un nombre très élevé de couleurs. Nous avons préféré définir des plages de couleur plus larges, permettant mieux d'établir des comparaisons à l'intérieur de chaque site et entre les sites. Ce sont ces couleurs qui seront utilisées dans la suite et notamment dans les analyses factorielles (§ 5.6.1).

La catégorisation des couleurs est le fruit d'un long processus où, dans un premier temps, les nuances de peintures ont été différenciées une par une pour refléter la variété des tonalités présentes sur les panneaux. En rassemblant ces nuances dans des classes allant des plus foncées aux plus claires (fig. 93), nous répondons partiellement aux difficultés de lecture des couleurs qui ont subi différents types de dégradations (fig. 94).



FIGURE 93 – Classes de couleurs pour les teintes de rouge.

Tenant compte du fait que le support peut jouer un rôle dans la restitution de la couleur, nous avons opté pour trois nuances regroupées sur le nom de rouge sombre tirant légèrement sur le marron (R I à R III) et trois nuances regroupées sous le nom de rouge vif (R IV à R VI). De même, nous distinguons trois nuances de jaune (J I à J III) allant d'un jaune sombre tirant sur le marron à un jaune clair (fig. 10).

A ces nuances de rouge et de jaune, il convient d'ajouter le blanc et le noir qui sont beaucoup moins employés.



FIGURE 94 – Illustration de la lecture d’une catégorie de couleurs. Sur cette photographie nous remarquons trois rouges de la famille RIV qui présentent des teintes très similaires mais qui varient légèrement selon la charge de pigment ou le niveau de dégradation d’une figure sur le grand panneau de Vilacaurani.

5.1.1.d Distribution dans les sites

La distribution de couleurs dans les sites montre des disparités intéressantes. Certaines sont si nettes qu’elles doivent avoir une signification sociale ou chronologique. Par exemple, on note que les rouges les plus sombres R1 et R2 sont absents à Incani, alors qu’au contraire le blanc apparaît exclusivement dans ce site (tab. 10).












Palette de couleur		Vilacaurani GP	Incani GP
rouge sombre	R I 	11	0
	R I 	49	0
	R I 	45	21
rouge vif	R IV 	110	65
	R V 	7	7
	R I 	16	0
Jaune	J I 	1	3
	J II 	33	11
	J III 	4	11
	blanc 	0	17
	noir 	2	0
	Total	278	135

TABLE 10 – Tableau de la répartition des couleurs sur les grands panneaux de Vilacaurani et Incani I.

Le noir est extrêmement rare puisque le grand panneau de Vilacaurani n’en compte que

deux exemples (fig. 95), mais on en connaît d'autres ailleurs, notamment à Vilacaurani, panneau V. Dans son ouvrage, H. Niemeyer signale l'existence d'une figure noire sur le site d'Incani : « *El color negro se aplicó a un pequeño cuadrúpedo aislado.* » (Niemeyer, 1972, p. 25), mais nous n'avons pas retrouvé cette figure lors de notre étude. La couleur blanche n'est pas aussi rare que le noir, mais elle a été utilisée exclusivement dans le site d'Incani (fig. 96).



FIGURE 95 – A Vilacaurani, deux camélidés peints en noir sur la paroi du grand panneau. a) le noir utilisé pour cette figure est très intense mais la figure est fortement dégradé. b) ce camélidé est composé d'un noir qui vire sur le gris.



FIGURE 96 – Incani I, Grand panneau, un camélidé en blanc.

5.1.1.e Les techniques

Les figures sont réalisées avec des aplats de peinture de même couleur, appliqués de manière régulière. Les représentations sont unies et la peinture remplit pleinement les figures. Au centre du grand panneau de Vilacaurani, dans sa partie supérieure, la réalisation d'un camélidé nous renseigne sur les gestes de l'artiste (fig. 97).

Sur cette photographie traitée ensuite avec le logiciel *DStretch*®[®], nous remarquons un tracé différentiel entre les contours et le centre de la figure. Nous pouvons supposer

que l'artiste a d'abord délimité délicatement les contours de la figure pour ensuite venir remplir le ventre de l'animal. La variation du temps de séchage entre ces deux étapes a pu accentuer la différence de teinte et dans cette hypothèse, nous pouvons préciser qu'il a commencé par l'avant-train de l'animal, car la différence de teinte avec le centre est plus marquée qu'avec l'arrière-train. Au centre du camélidé, une plage arrondie aux extrémités pointues nous permet d'apprécier l'ampleur du geste de l'artiste. En effet, pour obtenir cette pointe le passage de l'outil (ou d'un pinceau) dans chaque direction doit être rapide avec un geste précis et ample. Nous notons la maîtrise du peintre qui, avec des mouvements précis, délimite le contour, puis vient achever par un seul passage le centre de la figure. Cette figure fait partie d'une scène complexe comportant de nombreux camélidés auxquels la même technique semble avoir été appliquée.

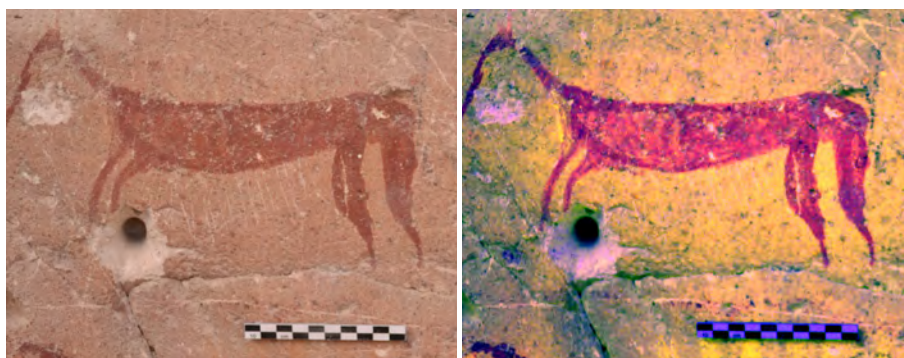


FIGURE 97 – Vilacaurani, Grand panneau, figure présentant les traces du geste de l'artiste pour la réalisation de la figure (photographie et traitement *DStretch*®).

La technique de l'aplat de couleur est de loin la plus répandue, mais deux figures provenant du panneau V de Vilacaurani font exception. Ce sont deux figures de camélidés simplement représentées par un tracé noir sans remplissage (fig. 98). La technique employée est le dessin au trait où seul le contour est tracé. L'emploi exceptionnel de cette technique de dessin correspond sans doute à une phase particulière de la construction artistique du site sur laquelle nous reviendrons plus longuement à propos de l'évolution des interventions pariétales (§ 9.1).

Sur certains sites, l'observation des peintures apporte des données sur la quantité de matière appliquée sur les parois. L'empatement de certaines figures nous renseigne sur la consistance de la matière colorante. Sur les supports de roche dure telle que le grand panneau d'Incani, la peinture n'a pas été aussi bien absorbée par la paroi et les représentations s'effacent rapidement. Pour les figures peintes en blanc et en beige clair, ce problème a été contourné en utilisant une recette de peinture plus épaisse qui laisse un empatement important sur la paroi (fig. 99). Dans ce cas, il semble que la composition des peintures ait été adaptée au support pour assurer une pérennité des représentations, mais cet ajustement n'est observé que sur le grand panneau d'Incani. A Anocariri, il n'y a pas d'application d'une peinture mieux adaptée au support et à Vilacaurani, le support en ignimbrite a complètement absorbé les pigments ; aucun empatement n'a été repéré.



FIGURE 98 – Vilacaurani, Panneau V, figure dessinée au trait noir (photographie et traitement *DStretch*®).

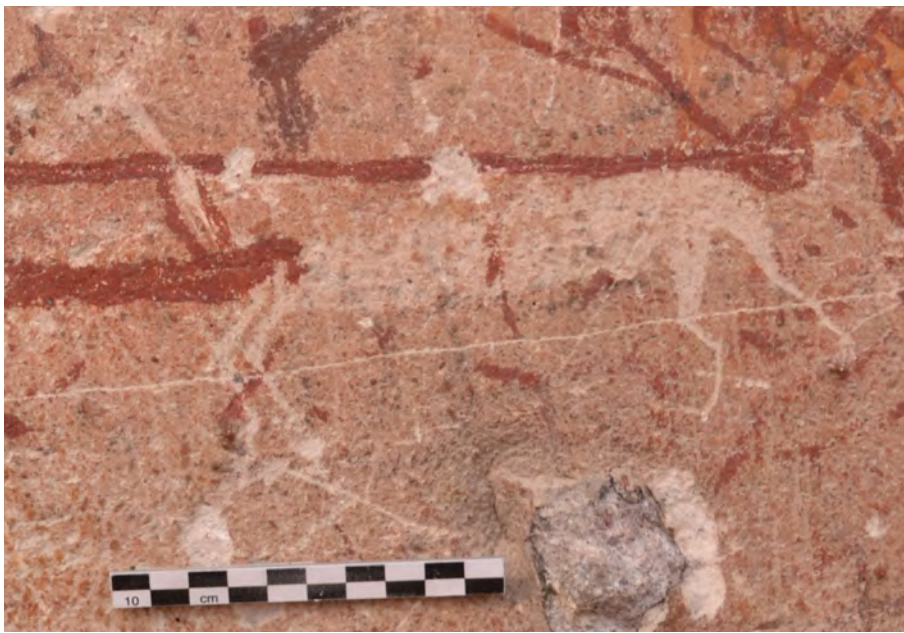


FIGURE 99 – Grand panneau, figure avec une épaisse couche de peinture blanche.

En conclusion, les représentations peintes de notre corpus présentent une grande unité technique qui se manifeste dans l'utilisation de la technique en aplat avec un remplissage uniforme de l'intérieur des figures, à quelques exceptions près consistant en des dessins au trait. Mais cette unité contraste avec la grande variété des choix de matières picturales qui indique un très fort investissement de la part des artistes et leur niveau de maîtrise technique. Enfin, les différences observées dans le choix des couleurs entre les sites d'Incani et de Vilacaurani sont intéressantes à souligner, car cela peut correspondre à des groupes différents ou plus probablement à de légers décalages temporels.

5.1.2 La gravure

Dans notre corpus, les gravures sont rares et relativement dispersées. Elles sont surtout concentrées dans le panneau V de Vilacaurani. D'après les stigmates laissés sur la paroi,

il apparaît que deux techniques différentes ont été utilisées, l'une faite d'incisions fines et l'autre obtenue par piquetage.

5.1.2.a Gravure fine

La gravure fine fait référence à des marques légères qui peuvent s'apparenter à des stries qui entament la paroi superficiellement. On observe que la totalité de la surface du corps des animaux a été couverte de stries serrées afin de faire ressortir la blancheur de la roche. C'est donc formellement une technique qui s'apparente à l'aplat de couleur dans le domaine de la peinture puisque l'effet obtenu est le même (fig. 100). Il y a cependant des différences. Sur la figure 100, on peut noter qu'un sillon plus profond délimite les contours de la figure. Cette opération permet de bien décrire les formes de l'arrière-train de l'animal. Toutefois, cette technique n'est pas observable sur toutes les gravures fines qui sont par ailleurs peu nombreuses.



FIGURE 100 – Vilacaaurani, Grand panneau. Camélidé en gravure fine.

5.1.2.b Gravure par piquetage

Les figures réalisées par piquetage se caractérisent par la présence de cupules typiques de l'impact de l'outil sur la paroi (fig. 101). Cette technique entame plus profondément l'épiderme de la roche. En outre, la technique de percussion indirecte permet un geste précis, l'auteur plaçant son outil à un endroit choisi. Cela peut expliquer que les figures piquetées ne sont pas détournées, car le geste assuré du graveur dessine au fur et à mesure les lignes de l'animal. Cette technique est visible sur la figure 101 grâce à la régularité des trous d'impact sur l'arrière train de l'animal.



FIGURE 101 – Vilcaurani, Grand panneau, gravure piquetée.

Globalement, la gravure est une technique relativement rare dans notre corpus puisqu'elle n'est connue que pour une trentaine de figures sur le seul site de Vilcaurani. Toutefois, les différents procédés de gravure fine et de piquetage semblent maîtrisés, bien que certains exemples donnent l'impression d'une réalisation approximative faite dans la hâte ou de manière désinvolte.

5.2 La stratigraphie des couleurs

Plusieurs grands panneaux de notre corpus comportent de nombreuses représentations animales et anthropomorphiques peintes qui se superposent. L'examen de leurs couleurs respectives permet d'échafauder une stratigraphie des couleurs qui pourra ensuite être confrontée à d'autres caractéristiques comme la technique picturale, la stylistique et la constitution de scènes cohérentes. C'est l'ensemble de ces données qui permettra in fine de proposer une mise en perspective chronologique.

Dans ce paragraphe, nous utiliserons essentiellement les données d'Incani I et du grand panneau de Vilcaurani. L'étude des superpositions a été faite en se basant sur les couleurs telles que nous les avons définies au début de ce chapitre (fig. 10).

5.2.1 Les couleurs à Vilcaurani

Le grand panneau de Vilcaurani présente de nombreuses superpositions qui se prêtent à une analyse de la stratigraphie des couleurs. Ce panneau mesure plus de 7 mètres de longueur. La densité de figures est très grande. Nous avons cependant divisé ce panneau en trois parties : la partie inférieure gauche, la partie centrale et la partie droite (fig. 102). Une fissure oblique matérialise la séparation entre le centre et l'extrémité droite, mais nous les traiterons comme un ensemble en raison de leur continuité sur le plan graphique. En revanche, la partie inférieure gauche mérite d'être traitée à part en raison de l'emploi différentiel des pigments, qui ressort du (tab. 11).

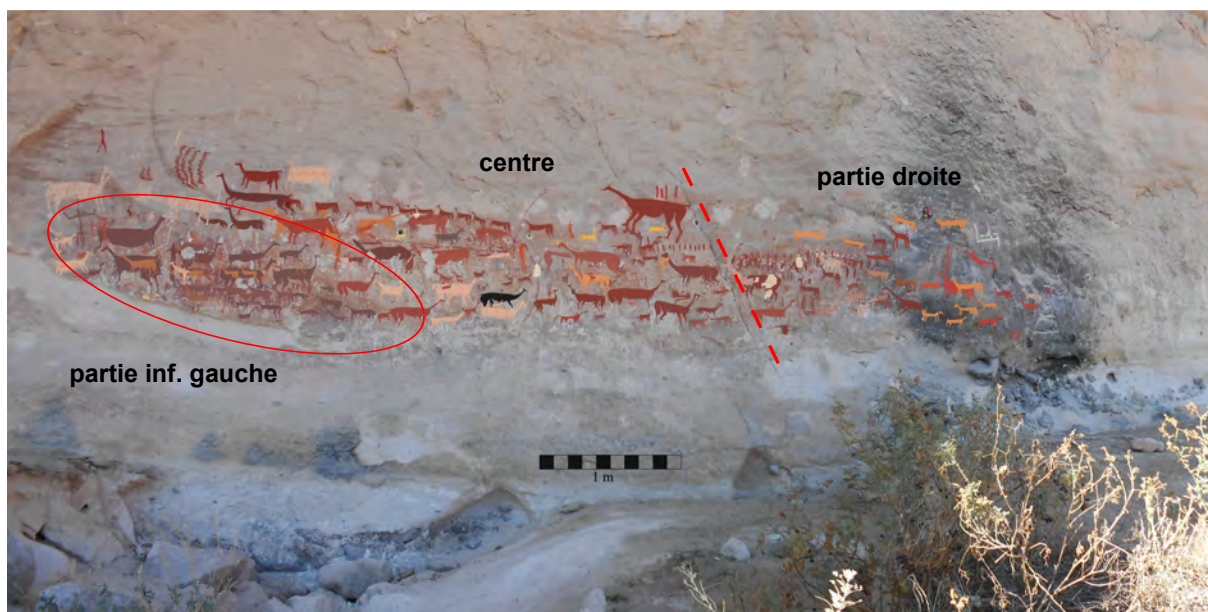


FIGURE 102 – Vue générale du grand panneau de Vilacaurani et ses subdivisions.

	inférieur gauche	centre	droite
J1	1	–	–
J2	15	7	11
J3	1	3	–
R1	8	3	–
R2	24	25	–
R3	15	21	9
R4	13	80	17
R5	–	6	–
R6	–	10	6
N1/N2	–	2	–
gravure	6	11	1
Total	83	168	44

TABLE 11 – Vilacaurani, grand panneau. Emploi des différents pigments et de la gravure dans les trois secteurs.

5.2.1.a Vilacaurani, grand panneau, partie inférieure gauche

La zone que nous appelons partie inférieure gauche est limitée en bas par une écaille qui a vraisemblablement fait sauter une partie des figures. La limite supérieure au contact avec ce que nous appelons le panneau central est plus difficile à apprécier. Un relief arrondi limite naturellement le panneau central dans sa partie gauche, mais la zone de contact avec la partie inférieure gauche est plus floue, car elle n'est pas définie par la morphologie de la paroi (fig. 103). Nous avons cependant choisi de traiter à part le secteur inférieur gauche pour l'étude des superpositions, car les peintures rouge sombre sont majoritaires (tab. 11). Les superpositions de figures de couleurs différentes que nous avons reconnues

sont au nombre de 18. Elles sont détaillées sur la figure 104.

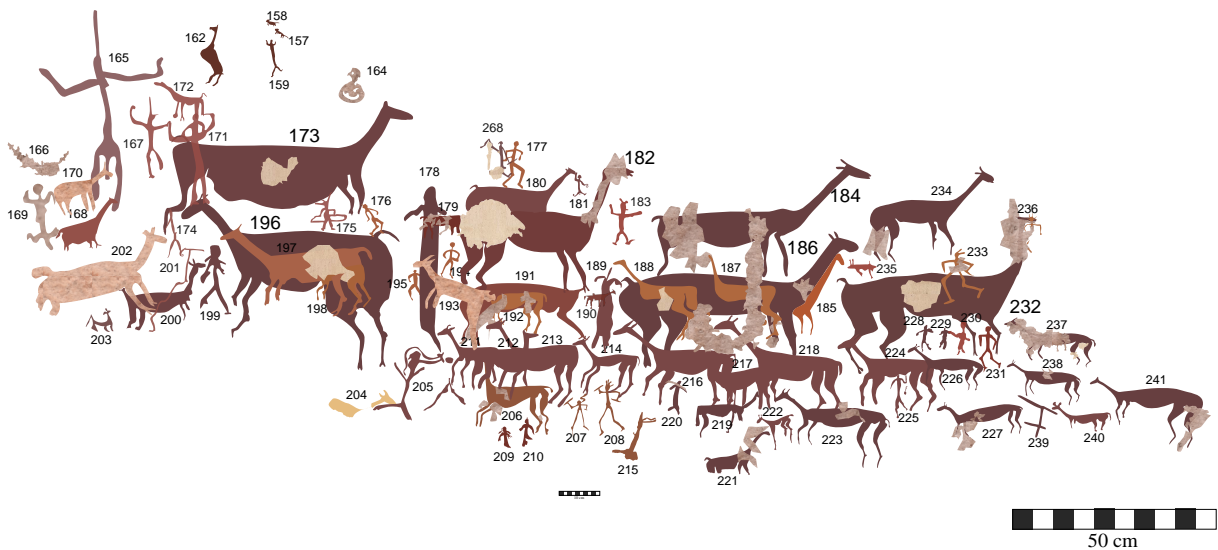


FIGURE 103 – Vilacaurani, partie inférieure gauche du Grand Panneau. Relevé et photographie.

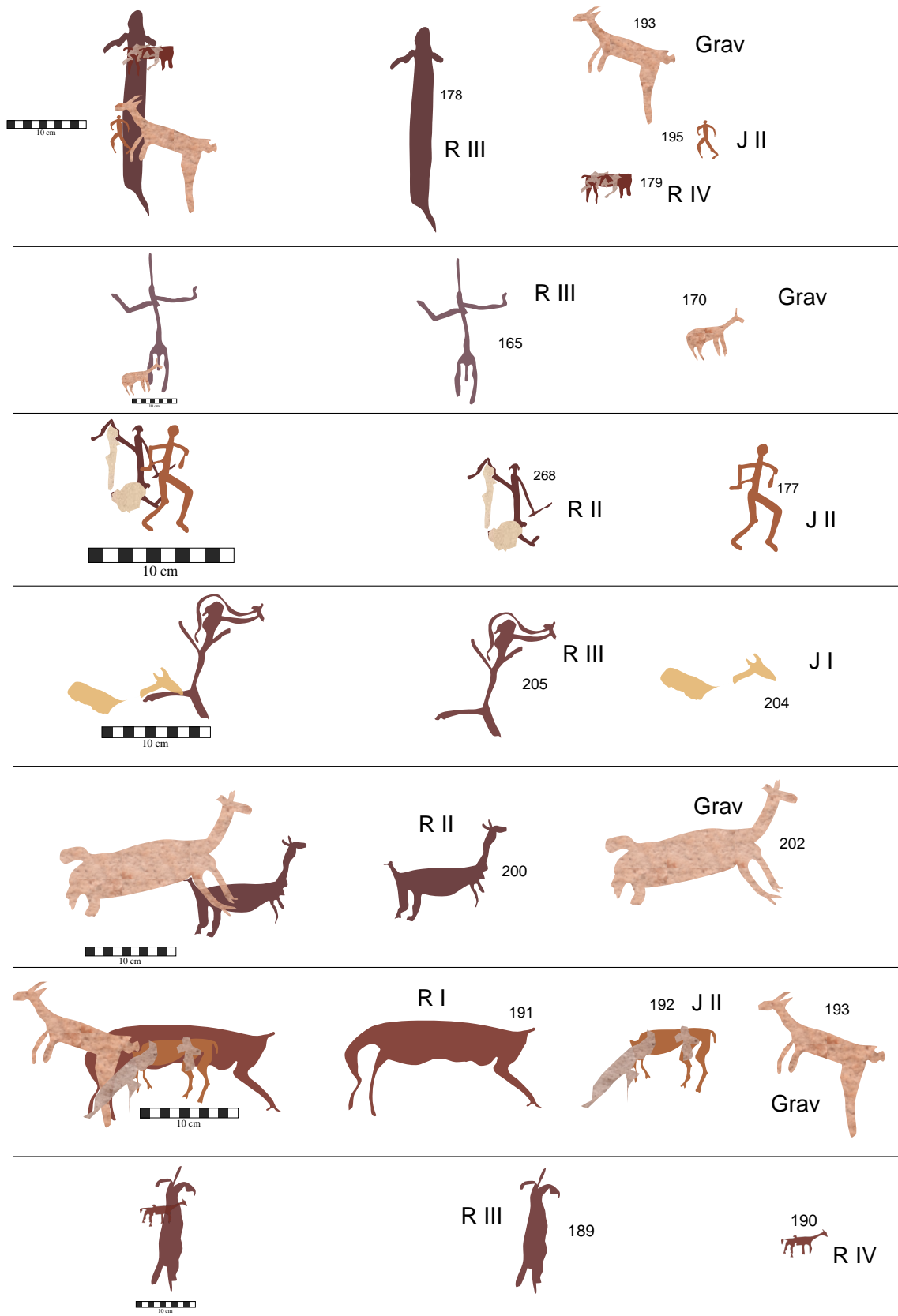


FIGURE 104 – Vilcaurani, partie inférieure gauche du Grand Panneau. Superpositions chromatiques.

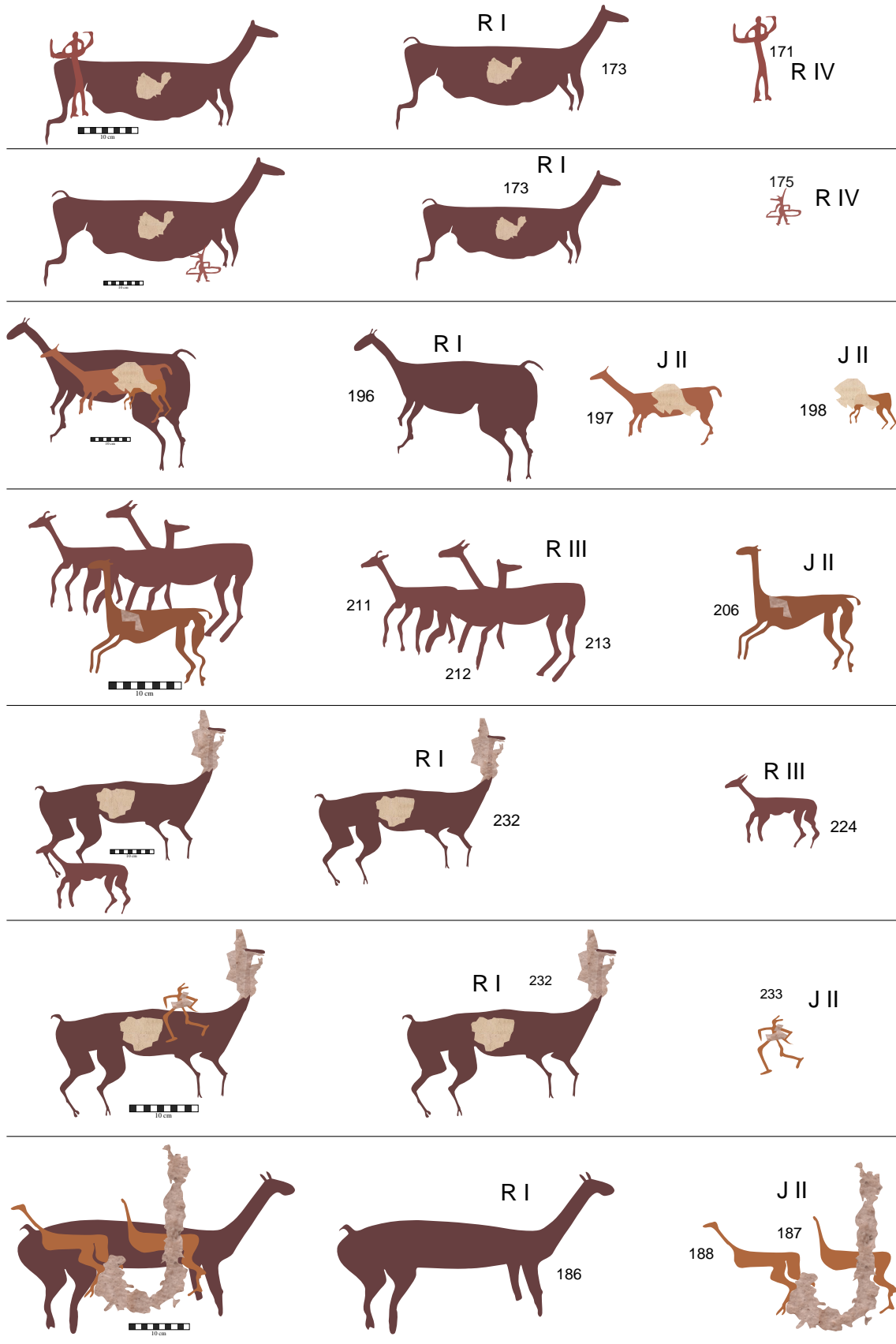


FIGURE 104 – (suite) Vilacaurani, partie inférieure gauche du Grand Panneau. Superpositions chromatiques.

A l'aide de ces données, il est alors possible de construire le diagramme des superpositions sous la forme d'une matrice de Harris afin d'ordonner les couleurs en plusieurs strates (fig. 105). L'ordre de succession de ces superpositions ne présente aucune « anomalie », c'est-à-dire aucune interstratification de couleurs, ce qui est un argument de poids en faveur de l'hypothèse qu'il s'agit de choix successifs effectués au cours du temps.

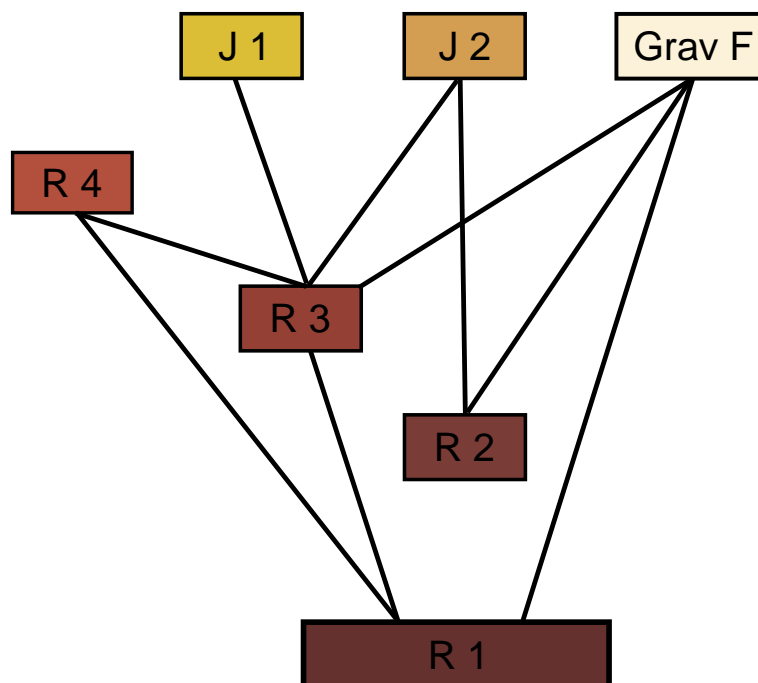


FIGURE 105 – Vilacaurani, partie inférieure gauche du Grand Panneau. Stratification des superpositions chromatiques.

Le premier constat est la prédominance de la couleur rouge avec les trois nuances de rouge sombre, R1, R2, R3, et l'emploi plus restreint du rouge vif R4, ainsi que l'utilisation sporadique de la couleur jaune/orange qui est toujours superposée aux rouges. De même, la gravure, lorsqu'elle apparaît, entame toujours les peintures rouges. Les faibles différences dans les tonalités de rouge sombre peuvent donner l'illusion d'une unicité des couleurs, mais l'observation attentive des teintes suggère des procédés d'élaboration des peintures bien différents. H. Niemeyer signale qu'à Vilacaurani, la couleur rouge sombre qu'il appelle « sangre seca » était la plus ancienne tandis que le rouge vif appelé « sangre fresca » était plus récent : « *Por lo general el color más antiguo es el rojo "sangre seca", al cual se superpone el rojo "sangre fresca" y amarillo ocre.* » (Niemeyer, 1972, p. 16). Nos observations vont dans le même sens.

5.2.1.b Vilacaurani, grand panneau, centre et partie droite

Les différences chromatiques entre le centre et la partie droite étant faibles (tab. 11) et le nombre de superpositions dans la partie droite étant relativement limité, nous traiterons ce grand panneau de forme très étirée comme un tout homogène. Ce secteur du grand panneau est très différent de la partie inférieure gauche. Cette fois, ce sont les rouges

vifs qui sont majoritaires avec 56% des 212 unités graphiques de l'ensemble. Le regard est immédiatement accroché par une grande scène composée de nombreux camélidés d'un rouge lumineux dominée par un camélide d'une taille exceptionnelle (fig. 106). L'étude des superpositions de couleurs et des techniques va souligner encore l'originalité de ce panneau. Les nuances y sont plus nombreuses que dans les cas précédents puisqu'on n'en dénombre pas moins de neuf auxquelles s'ajoute la gravure.

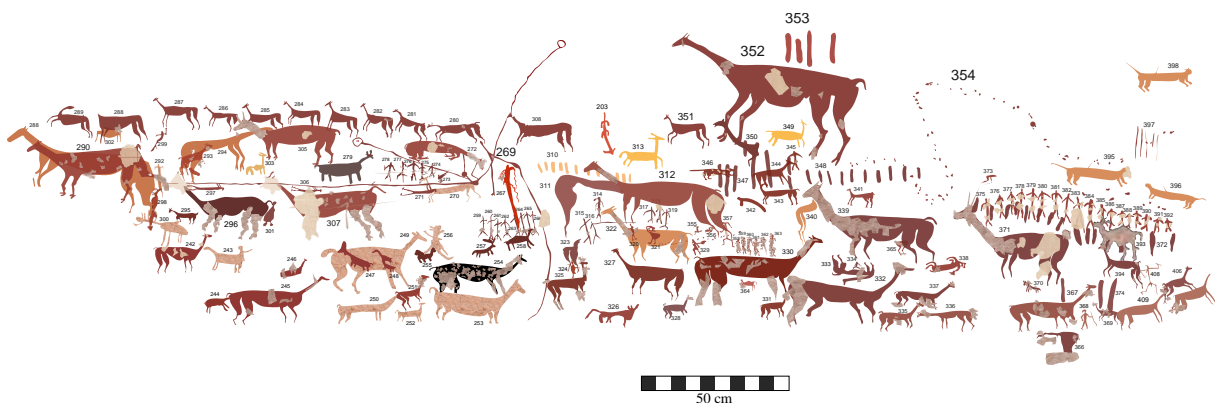


FIGURE 106 – Vilcaurani, relevé du centre et de la partie droite du grand panneau et photographie de la partie centrale.

Les superpositions sur lesquelles nous pouvons nous baser pour établir une stratigraphie chromatique sont au nombre de 23. Elles sont détaillées dans la figure 107. A partir de ces superpositions, il est possible de construire, comme dans le cas précédent, une matrice de Harris indiquant leur ordre de superposition (fig. 108). Une seule ambiguïté est observée. Elle concerne des figures de couleur rouge vif R4, qui sont deux fois au-dessus d'un camélide jaune J2 (n° 322 et n° 291) et une fois au-dessous (n° 424). Mis à part cet unique cas d'inversion, les couleurs semblent avoir été appliquées dans un certain ordre, chaque type de pigment n'étant utilisé que pour une seule intervention pariétale, hypothèse qui va dans le sens de phases séparées dans le temps.

Un élément intéressant des techniques de ce panneau est la présence de gravures sous les deux formes de gravure fine et de piquetage. Toutes les gravures fines sont sous des figures rouges R4, mais une gravure piquetée se trouve au-dessus, ce qui semble indiquer que les deux techniques n'ont pas été employées en même temps. Rappelons que H. Niemeyer a signalé des peintures mélangées avec des gravures sur les sites de Tangani dans la vallée adjacente (Niemeyer, 1972, p. 80).

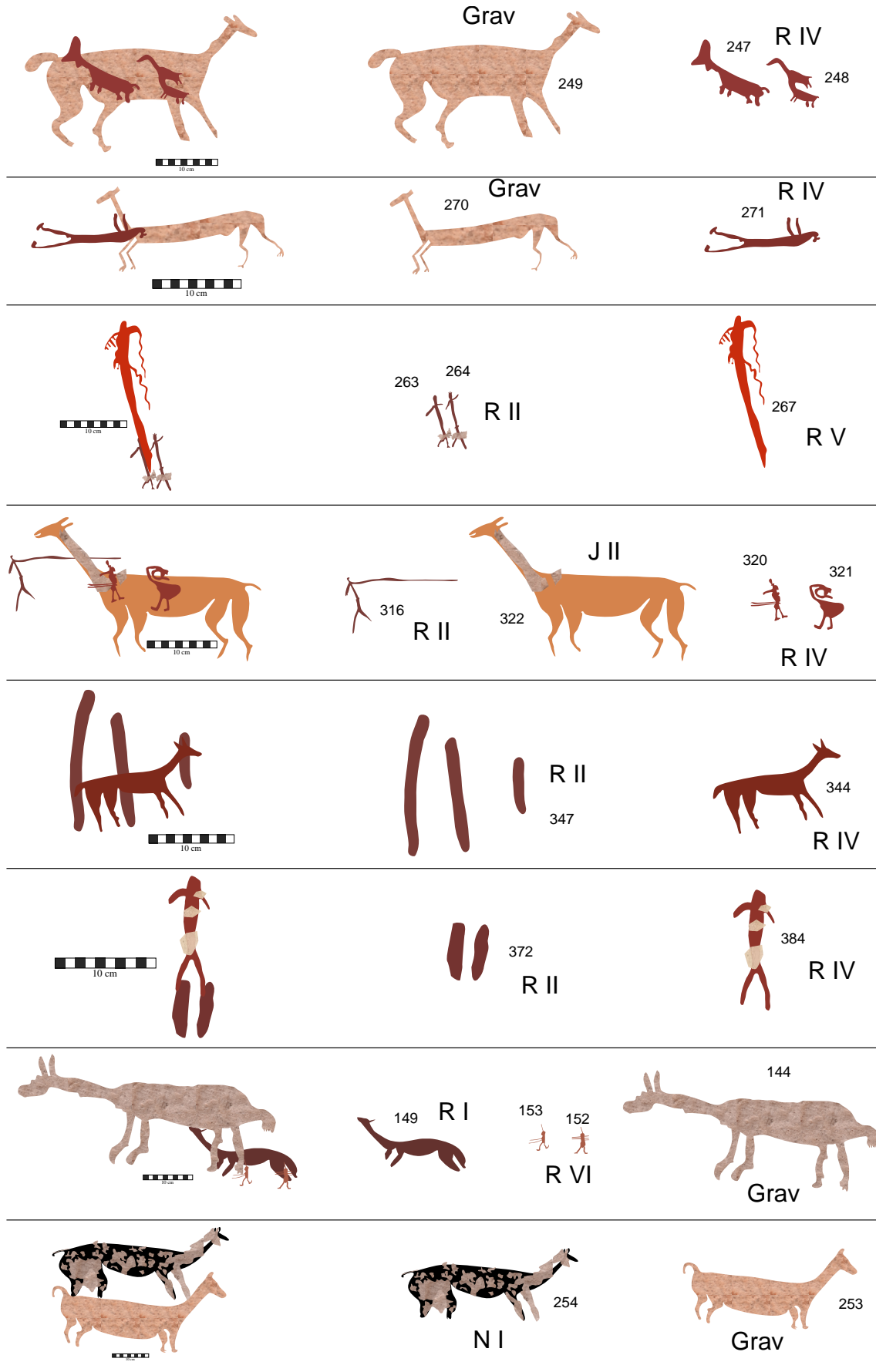


FIGURE 107 – Vilcaaurani, Grand panneau, partie centrale et droite. Détail des superpositions de figures de différentes couleurs.

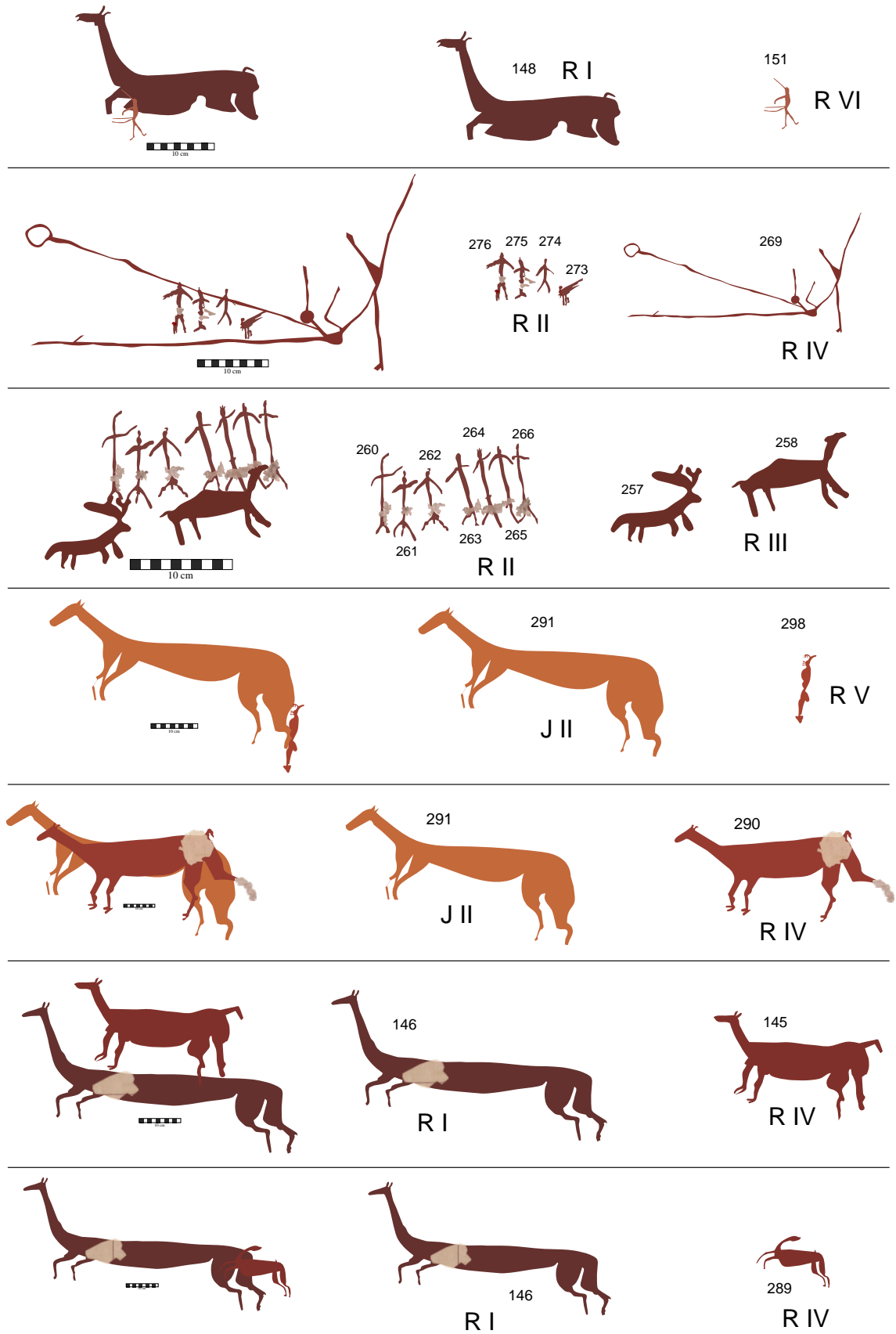


FIGURE 107 – (suite) Vilacaaurani, Grand panneau, partie centrale et droite. Détail des superpositions de figures de différentes couleurs.

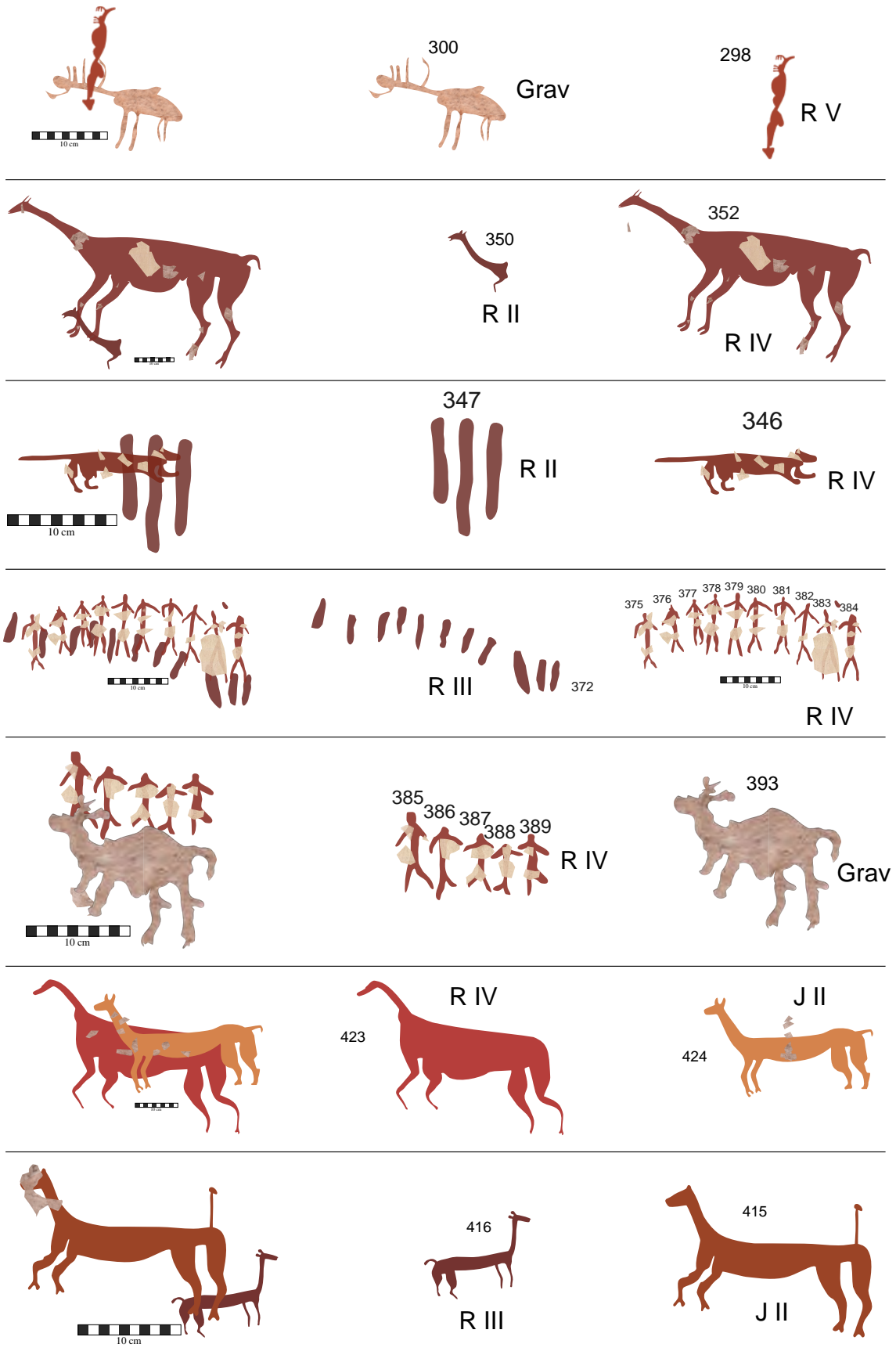


FIGURE 107 – (suite et fin) Vilcaurani, Grand panneau, partie centrale et droite. Détail des superpositions de figures de différentes couleurs.

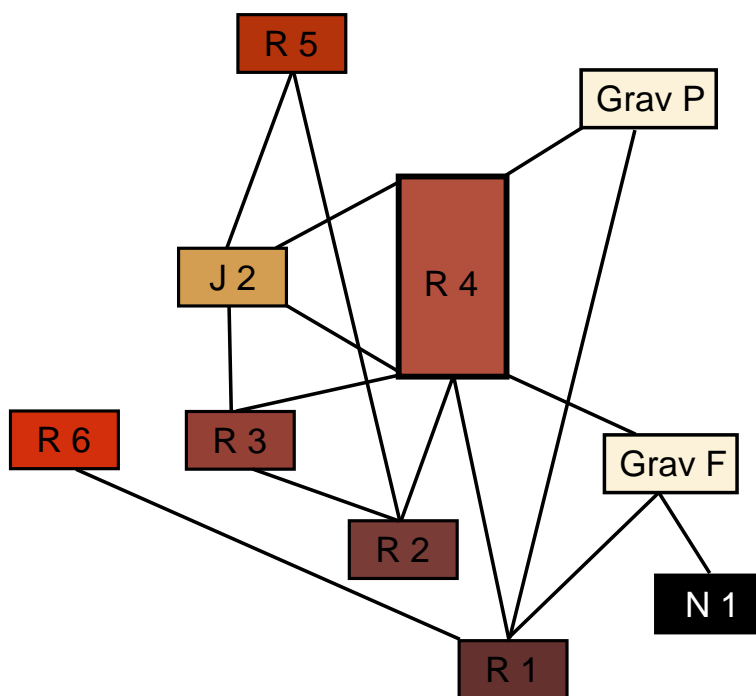


FIGURE 108 – Stratigraphie des couleurs du centre et de la partie droite du grand panneau de Vilacaurani.

A noter que la couleur noire n'intervient que deux fois dans ce grand panneau, notamment sous la forme du camélidé n° 254, étroitement imbriqué avec la réalisation d'un camélidé gravé n° 253 (fig. 109). En effet, la gravure du camélidé n° 253 a oblitéré les membres du n° 254, mais ceux-ci furent ensuite rétablis, restaurés pourrait-on dire, en gravure fine. En outre, cette peinture noire a été profondément surchargée par des impacts notamment dans la région du cou, ce qui est loin d'être un cas unique (§ 5.3.1).



FIGURE 109 – Camélidé noir n° 254, l'une de deux seules figures noires du grand panneau de Vilacaurani. Un camélidé (n° 253) fut ensuite gravé, oblitérant les membres du n° 254. Ceux-ci furent ensuite rétablis en gravure fine.

5.2.1.c Vilacaurani, panneau II

Nous verrons plus loin que ce panneau est très intéressant en raison du soin particulier accordé à la mise en valeur de la morphologie de la paroi (§ 5.4.1). Il compte 89 figures utilisant un nombre réduit de couleurs : un rouge sombre R2, deux rouges vifs R4 et R6 et un jaune vif J2. En ce qui concerne les superpositions, la situation est très simple et conforme à ce que nous venons de voir pour le grand panneau de Vilacaurani. Le jaune J2 est généralement au-dessus du rouge R4, mais il existe un cas inverse qui retient doublement l'attention, non seulement parce que les couleurs sont inversées par rapport à la situation habituelle, mais surtout parce qu'il s'agit d'un bel exemple de composition graphique montrant que la superposition d'unités graphiques est un moyen pour les associer pour faire naître un sens nouveau. Dans l'exemple du panneau II de Vilacaurani (fig. 110), une étrange figure anthropomorphe jaune, dont les bras semblent remplacés par des ailes (à moins qu'elle ne tienne dans chaque main un instrument indéterminé), est entourée d'un grand cercle qui part de sa taille et se referme au-dessus de sa tête. Le corps d'un grand camélidé rouge semble inscrit dans ce cercle, comme pris au piège. Il s'agit sans aucun doute d'une composition, au sens graphique du terme, à laquelle il est difficile de ne pas accorder une valeur symbolique.



FIGURE 110 – Vilacaurani, Panneau II, superposition d'une figure de camélidé R4 sur un anthropomorphe stylisé J2.

A noter que nous avons déjà observé l'imbrication des couleurs R4 et J2 dans le Grand panneau de Vilacaurani. Cela signifie très probablement que les deux couleurs ont été employées simultanément. Il semble exclu qu'un laps de temps important ait séparé l'emploi des deux types de pigments.

Tous les cas de superpositions du panneau II de Vilacaurani sont détaillés dans la figure 111 et la matrice de Harris, extrêmement simple, dans la figure 112.

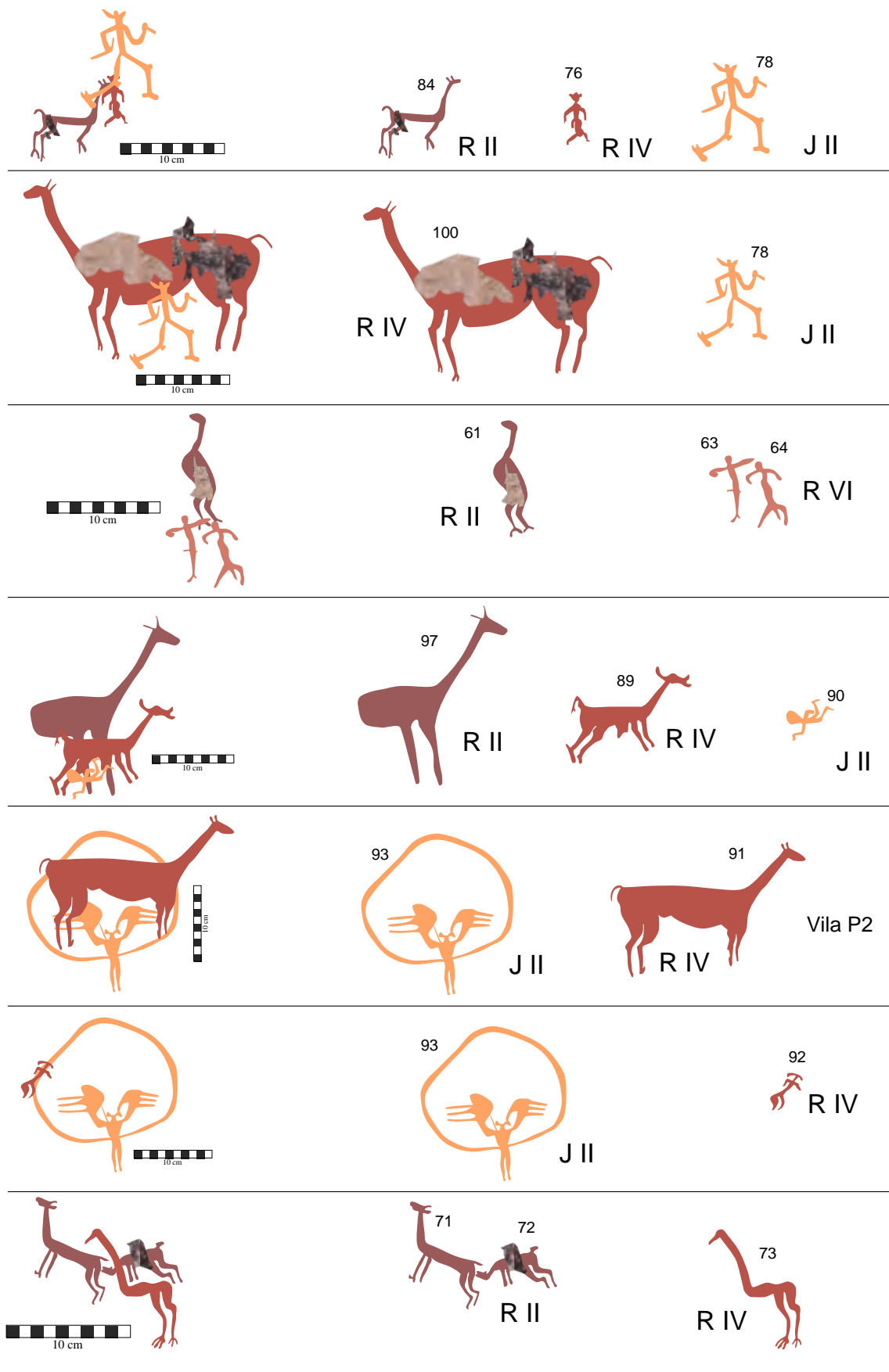


FIGURE 111 – Vilcaaurani, panneau P II. Détail des superpositions de figures de différentes couleurs.

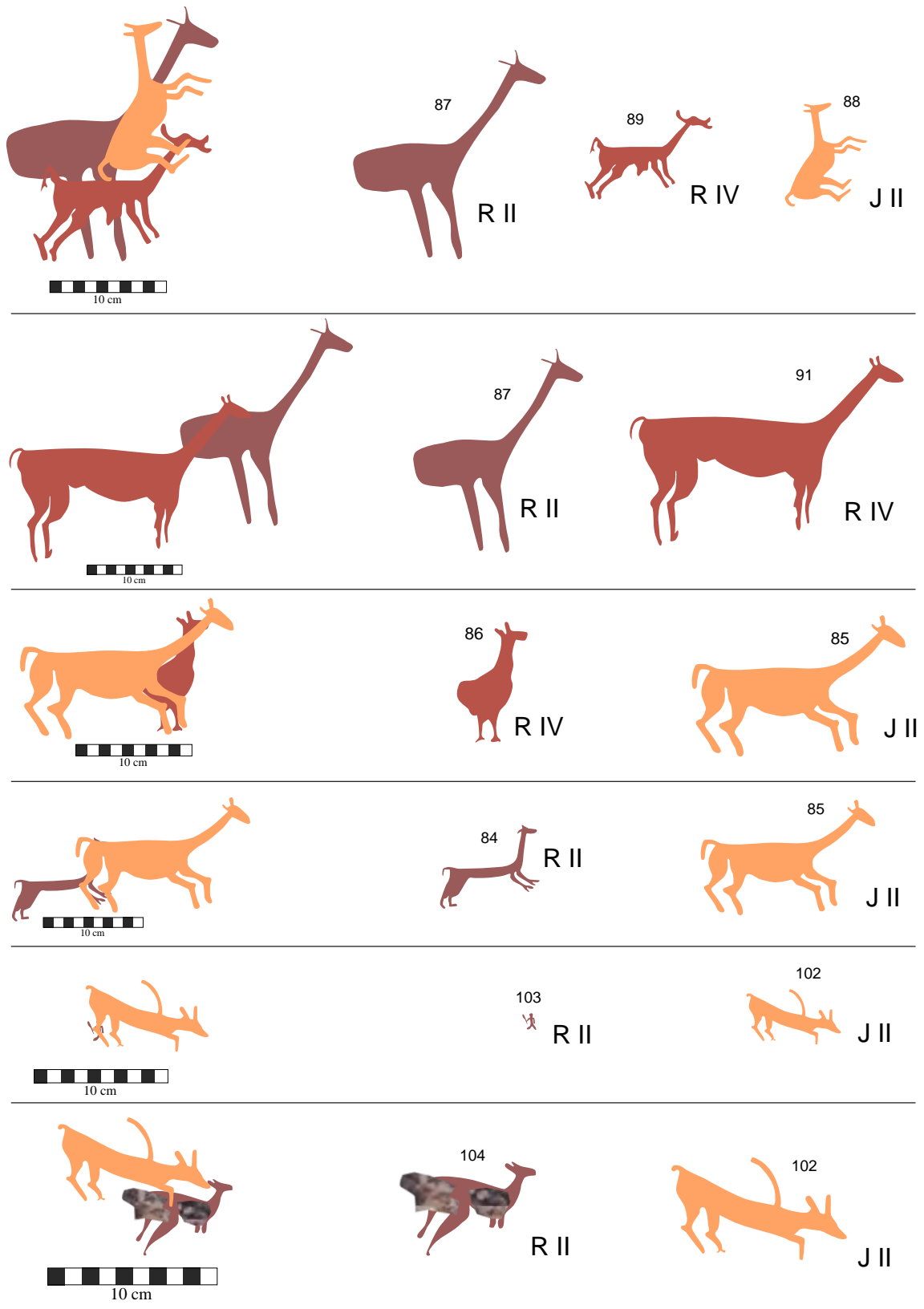


FIGURE 111 – (suite) Vilacaurani, panneau P II. Détail des superpositions de figures de différentes couleurs.

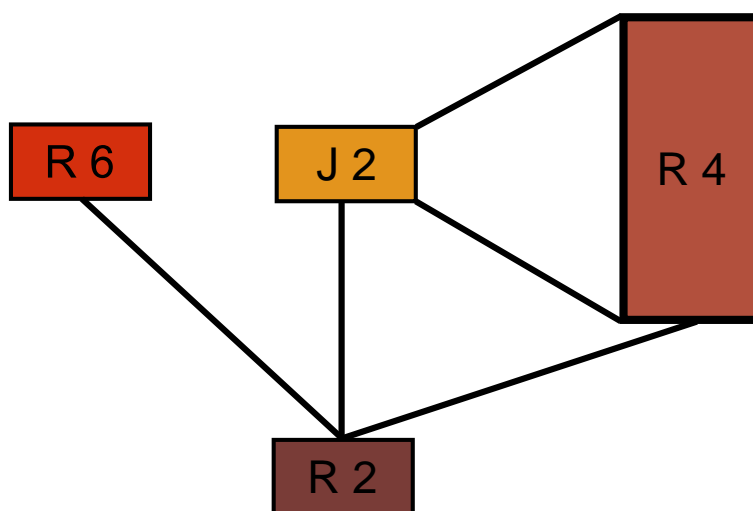


FIGURE 112 – Stratigraphie chromatique du panneau II de Vilacaurani.

5.2.2 Les couleurs à Incani I, Grand panneau

Les superpositions que nous avons reconnues dans le panneau principal d’Incani I (fig. 113) sont au nombre de 29. Nous les avons détaillées dans la figure où les couleurs de chaque figure ont été reportées. A l’aide de ces données, nous avons construit la matrice de Harris des superpositions afin d’ordonner les couleurs en plusieurs strates (fig. 115).

Compte tenu du fait qu’il est parfois difficile d’apprécier correctement l’ordre des superpositions lorsque les couleurs sont relativement proches ou lorsque la conservation est médiocre, le résultat apparaît globalement satisfaisant et conforme à ce que nous ont appris les panneaux de Vilacaurani.

Comme dans les exemples précédents, le rouge R3 est antérieur aux jaunes J1 et J3. Le blanc qui n’est présent qu’à Incani semble constituer une phase ultime, car on le trouve superposé aux différents pigments rouges et jaunes dans 8 cas. Enfin, dans un cas très marginal, un objet non identifié de forme angulaire et de couleur R5 vient brocher sur deux camélidés blancs (n° 467 et n° 513).

A noter que le puma jaune J2 (n° 568) se trouve sous un instrument rouge R4 tenu par un anthropomorphe (n° 571) : ce n’est pas la première fois que nous trouvons J2 sous R4 et nous avons déjà dit que ces deux couleurs étaient probablement contemporaines. Nous en avons ici un exemple supplémentaire.

Ainsi, la stratigraphie des couleurs dans le grand panneau d’Incani s’accorde en grande partie avec celle de H. Niemeyer : « *el rojo oscuro, [...] a él se superponen el amarillo ocre y el rojo vivo. Sobre estos se superponen el café chocolate et finalmente el blanco* » (Niemeyer, 1972, p. 25). Notons que les couleurs rouge sombre R1 et R2 qui constituent à Vilacaurani les premières couleurs appliquées sont absentes à Incani. La couleur « café chocolat » correspond au JI de notre système de classification des teintes.

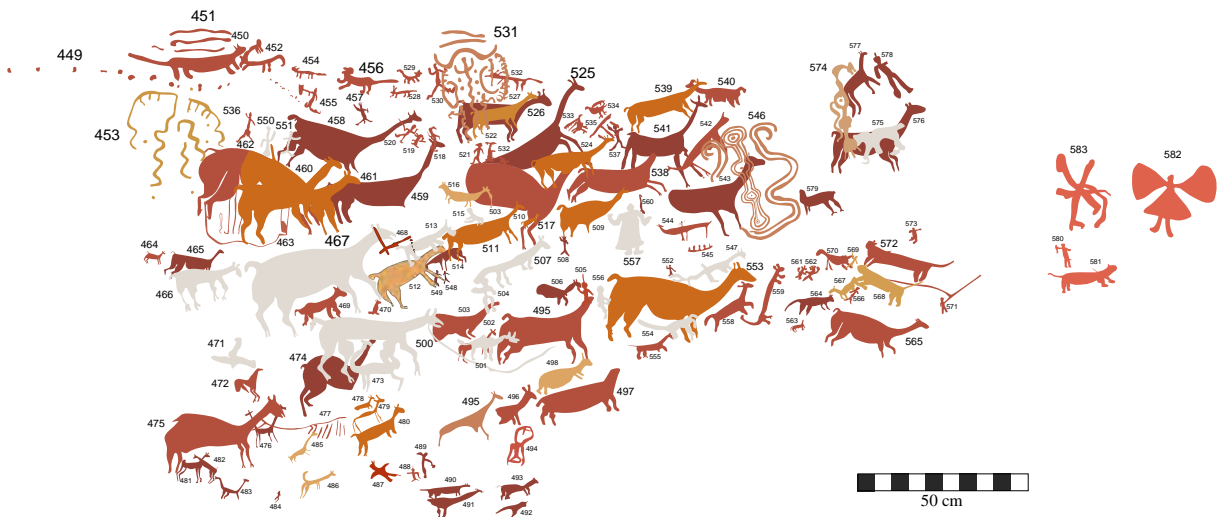


FIGURE 113 – Incani I. Relevé complet du grand panneau et photographie du secteur des peintures blanches. Les superpositions de couleurs permettent de mettre en évidence plusieurs phases dans l'utilisation des panneaux.

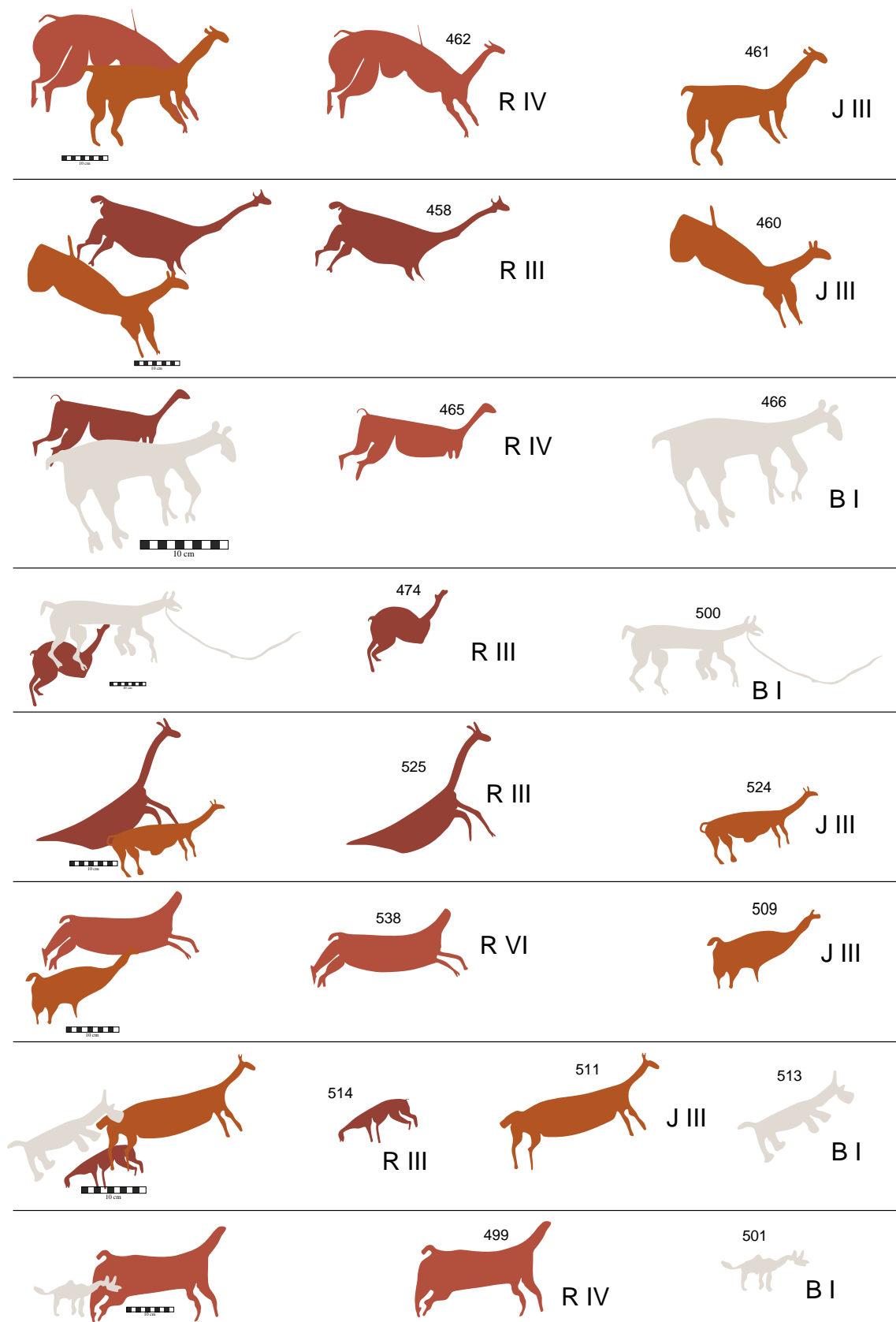


FIGURE 114 – Incani I, Grand panneau, analyse détaillée des superpositions de figures.

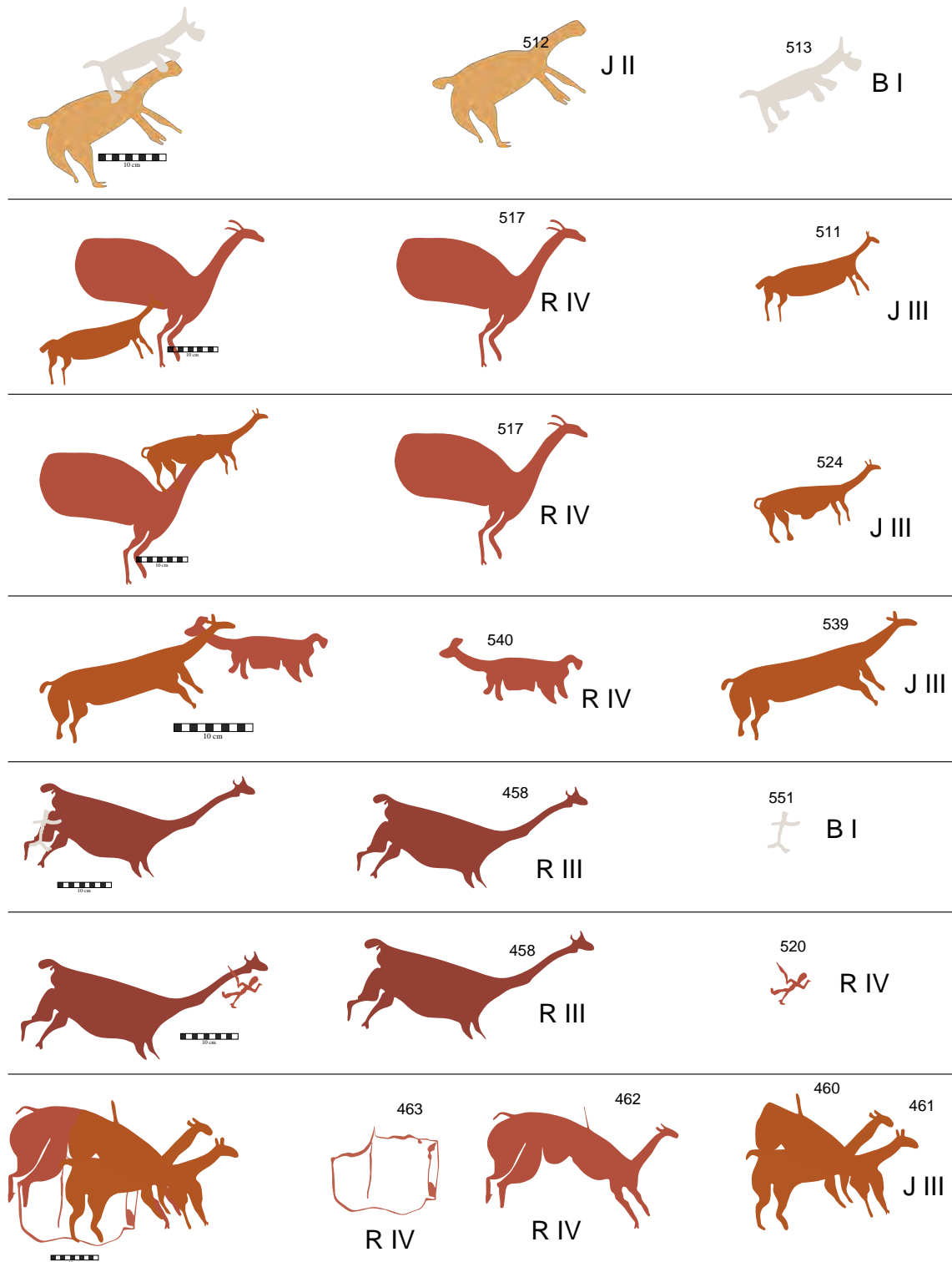


FIGURE 114 – (suite) Incani I, Grand panneau, analyse détaillée des superpositions de figures.

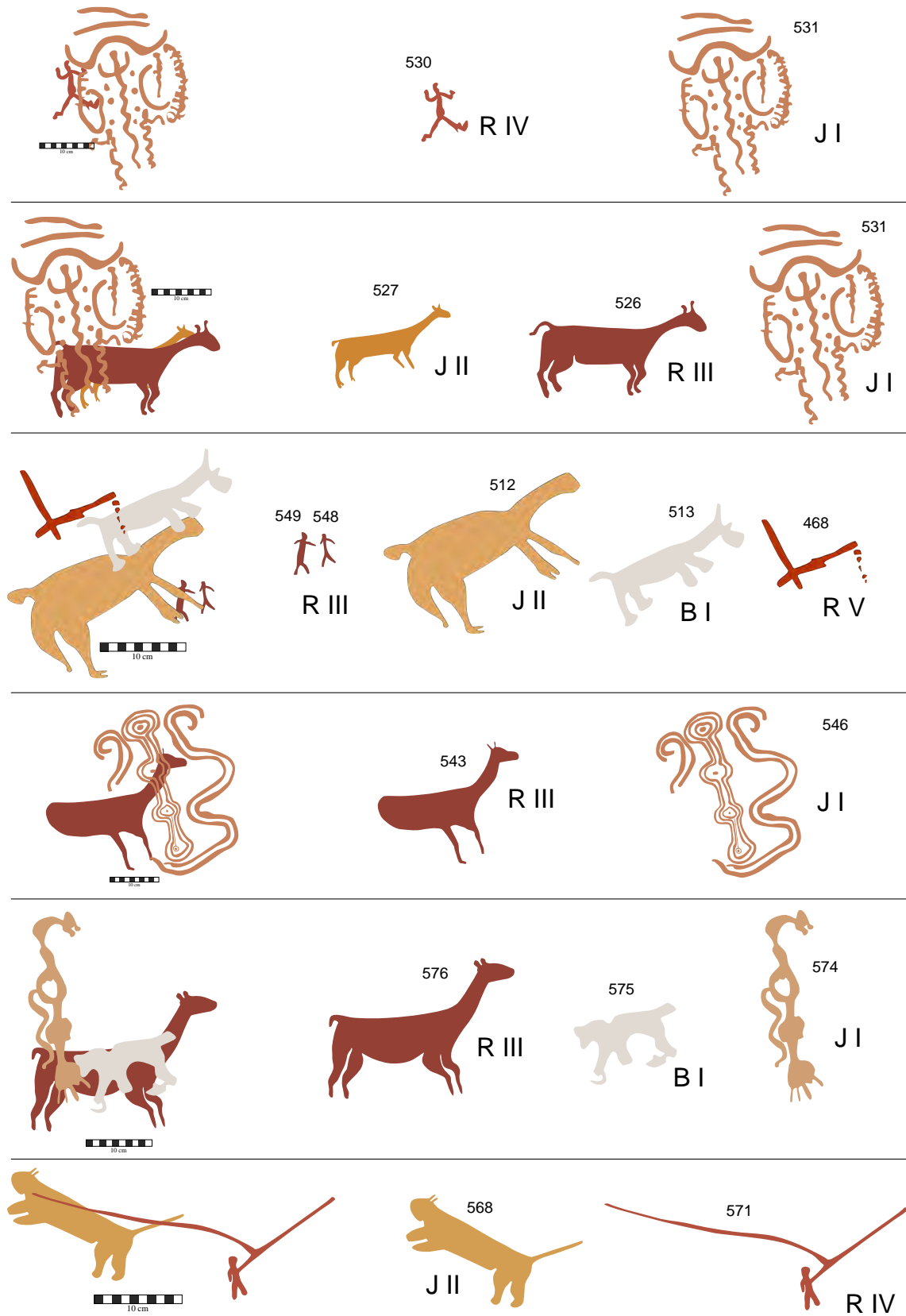


FIGURE 114 – (suite) Incani I, Grand panneau, analyse détaillée des superpositions de figures.

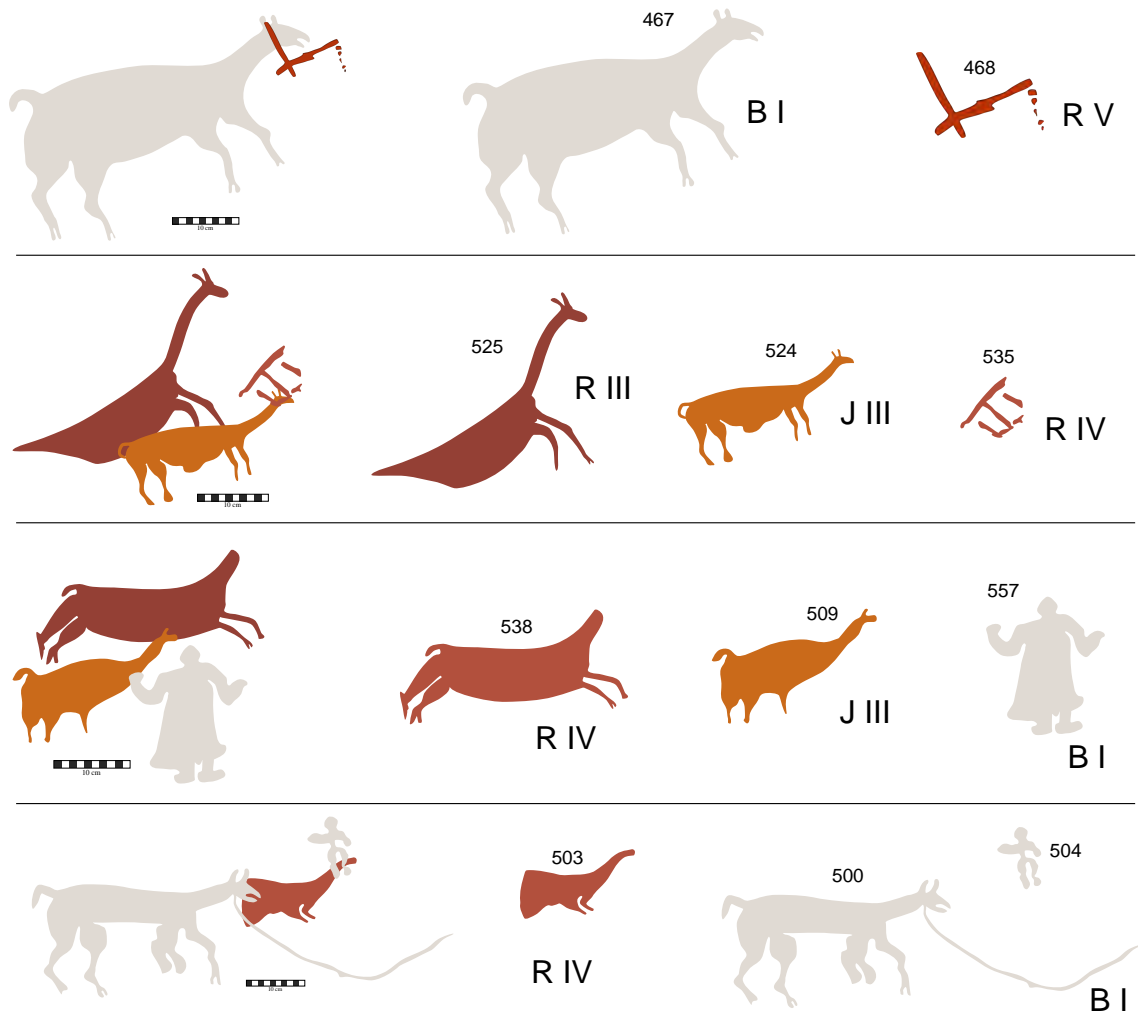


FIGURE 114 – (suite et fin) Incani I, Grand panneau, analyse détaillée des superpositions de figures.

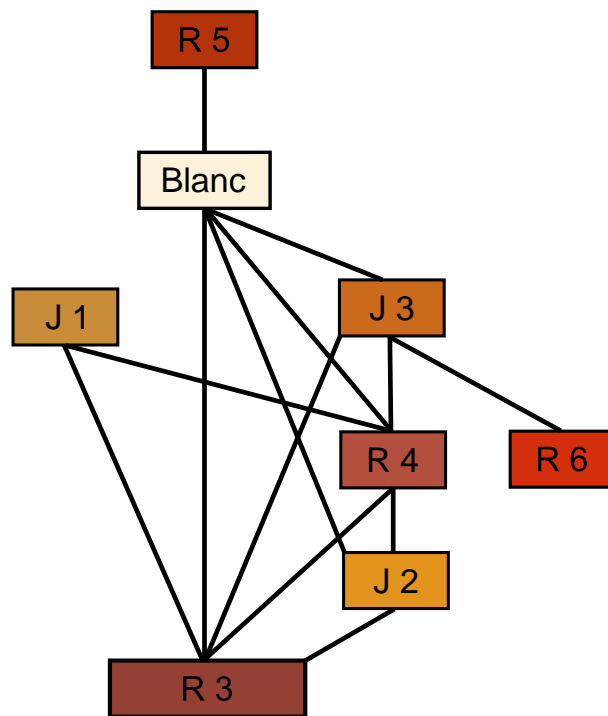


FIGURE 115 – Ordre de superposition des couleurs dans le grand panneau d’Incani.

5.2.3 Discussion

Les stratigraphies chromatiques des sites d'Incani et de Vilacaurani, telles qu'elles apparaissent dans les figures 105, 108, 112 et 115, sont globalement très semblables. Elles ne présentent pas de contradictions majeures, comme le montre la matrice de Harris que nous avons pu construire sans difficulté pour l'ensemble des panneaux que nous venons d'étudier séparément. L'ordre de succession des couleurs est pratiquement identique dans les trois cas (fig. 116).

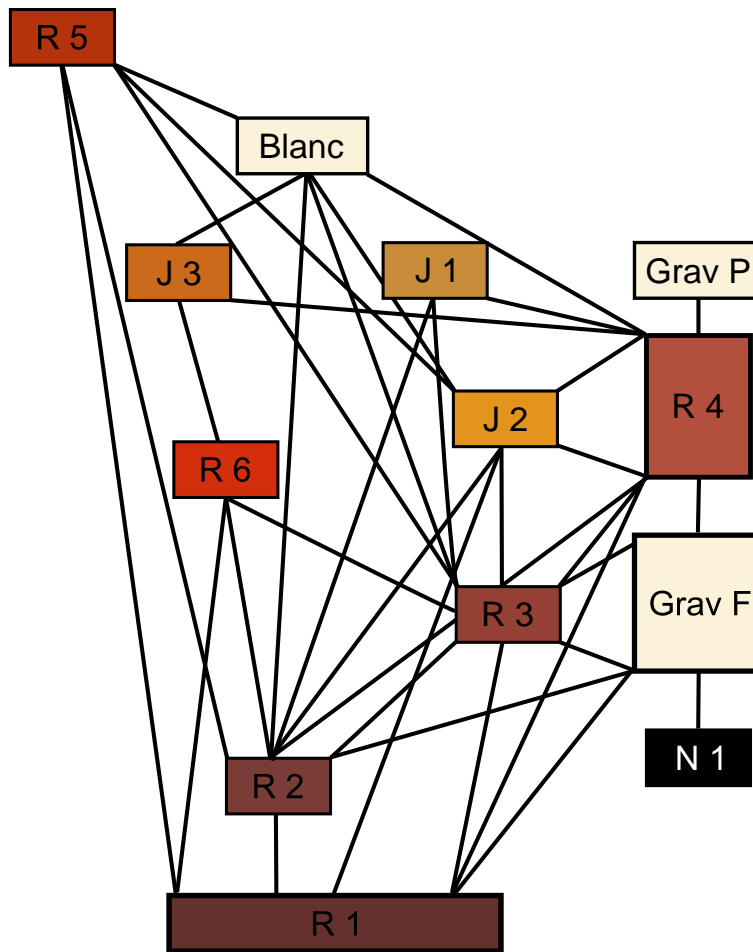


FIGURE 116 – Stratigraphie chromatique globale des sites d'Incani et Vilacaurani.

Les pigments qui sont à la base de l'élaboration des panneaux sont des rouges sombres avec une succession R1 - R2 - R3 qui n'est jamais démentie. Les couleurs jaunes n'interviennent qu'ensuite. Le seul cas d'interstratification attestée concerne le rouge vif R4 qui se trouve tantôt au-dessus, tantôt au-dessous du jaune J2 (notamment à Vilacaurani, panneau II où les deux couleurs sont inextricablement imbriquées), ce qui implique une certaine contemporanéité des jaunes et des rouges vifs. Le fait que ces couleurs aient été utilisées simultanément est confirmé par un exemple remarquable de Anocariri, panneau I (fig. 117) où un alignement de bâtonnets alternativement rouges et jaunes figure un piège à collet dont nous reparlerons plus loin (§ 6.3.3).



FIGURE 117 – Anocariri, panneau I. Exemple d'emploi simultané des couleurs R4 et J2.

Les quelques gravures fines semblent se situer à un moment proche de l'utilisation du rouge R3, et le blanc, exclusivement présent à Incani, figure parmi les dernières manifestations pariétales, avec un rouge très vif R5.

La principale conclusion de cette étude des techniques picturales est que les superpositions de pigments sont, pour nous, une source importante d'informations. Le fait que les différents pigments aient été utilisés partout selon la même séquence (fig. 116) indique que les groupes qui ont créé cet art rupestre appartenaient non seulement à une même tradition culturelle, mais que les artistes échangeaient entre eux leurs techniques et leurs recettes, puisque l'on voit les mêmes processus apparaître et évoluer en phase dans les différents sites.

Cependant, cette impression d'unité doit être nuancée, car certaines couleurs n'existent que sur un seul site, comme le blanc à Incani ou le noir dans le grand panneau de Vilacaurani (fig. 10), ce qui montre une part de liberté et un fonctionnement autonome intéressants à souligner. D'autre part, les différents sites n'ont sans doute pas fonctionné exactement selon le même rythme, puisque nous avons constaté que les couleurs R1 et R2 (a priori les plus anciennes) n'existaient pas à Incani. Malgré ces réserves, la stratigraphie des pigments fournit une base précieuse pour aborder les aspects diachroniques, car elle nous fournit un cadre permettant d'inscrire cet art rupestre dans la durée. Mais ce point doit maintenant être étayé par d'autres considérations sur la composition pariétale. Pour aller plus loin dans l'élaboration d'une chronologie relative des interventions pariétales, nous devons introduire d'autres notions telles que le « style » ou plutôt les différentes manières de traiter les motifs (§ 5.6.2) et de les associer dans des ensembles significatifs homogènes, c'est-à-dire des « scènes » (§ 6.6).

Notons pour terminer que notre analyse repose sur une analyse des couleurs et non pas sur des analyses physico-chimiques des pigments qui auraient sans doute fourni une base plus objective et plus convaincante, en raison des difficultés liées à la détérioration

différentielle des sites, dont on sait qu'elle peut modifier les teintes en fonction de la nature des parois et de leur exposition aux intempéries.

Sur le plan diachronique, les analyses de pigments offrent de nouvelles possibilités pour comprendre l'investissement technique et matériel concernant notamment les stratégies d'approvisionnement. Les travaux sur la composition des pigments apportent des données spatiales sur la mobilité des groupes. De tels travaux, commencés par M. Sepúlveda sur l'utilisation du manganèse (Sepúlveda *et al.*, 2013b), offrent une nouvelle approche de l'art rupestre des Andes en intégrant la mobilité et les échanges à la réflexion. Ces analyses seraient essentielles pour ancrer nos résultats dans une démarche scientifique et permettre des comparaisons à une échelle géographique plus vaste.

5.3 La stratigraphie des gravures

Les gravures sont abondantes dans le site de Vilacaurani, alors qu'elles sont absentes ailleurs. L'absence de la gravure sur les autres sites du corpus est un élément intéressant qui peut s'expliquer en grande partie par la nature du support. Les principaux abris d'Incani et d'Anocariri sont composés de roche dure où la réalisation de gravure est difficile. Sur le site d'Incani II, la roche aurait permis ce type de pratique, mais nous n'en avons trouvé aucune trace. Dans la région, les sites de Tangani présentent de nombreuses gravures (Niemeyer, 1972) sur de grands panneaux tels que celui de Vilacaurani.

Globalement, la pratique de la gravure n'est pas exceptionnelle, même si elle reste relativement rare. Nous devons donc nous interroger sur la place accordée aux gravures dans un art rupestre essentiellement composé de peintures. Dans la plupart des cas, il est difficile de savoir si les gravures s'intègrent aux peintures qui précèdent et dans quelle mesure les peintures qui les suivent les réutilisent. Nous avons vu précédemment qu'un camélidé noir avait été surchargé par un camélidé gravé (fig. 109), et que les membres du camélidé noir, éliminés par la gravure, avaient été rétablis ultérieurement en gravure, ce qui montre que le rapport entre figure noire et figure gravée a été clairement perçu et volontairement maintenu.

Dans d'autres cas, les peintures ultérieures n'entretiennent pas de lien narratif explicite avec les gravures sous-jacentes, mais elles les respectent ou même elles les utilisent comme cadre. C'est le cas de la figure 118 (fig. 118) où un camélidé gravé a fourni une plage blanche sur laquelle le peintre a dessiné des animaux de petite taille avec un pigment rouge vif (R4).

Dans un certain nombre de cas, la gravure a été utilisée, non pour créer de nouvelles figures, mais pour surcharger des peintures existantes. Cette action est accomplie dans des conditions précises qui excluent l'hypothèse d'un acte de vandalisme aveugle. Il s'agit d'un geste qui doit avoir une portée symbolique et qu'il convient d'inclure dans l'ensemble des activités graphiques dont les parois des abris ont été le témoin au fil du temps, même



FIGURE 118 – Vilacaurani, Grand panneau. Camélidé en gravure fine surchargé par des peintures.

si le temps de cette ultime action est sans doute très éloigné de celui de la création des peintures.

Ce type d'action concerne à la fois les représentations de camélidés et les anthropomorphes et peut avoir eu des motivations différentes dans les deux cas.

5.3.1 Surgravure des camélidés

Sur le panneau V de Vilacaurani, on observe plusieurs camélidés noirs qui ont été entièrement recouverts, soit par des piquetages, soit par des incisions fines et serrées, suivant le contour initial de l'animal de manière plus ou moins grossière et approximative (figs. 119 et 120).

La surcharge des figures noires par de la gravure est un fait récurrent, particulièrement présent dans le panneau V de Vilacaurani qui en compte 3 cas. Il est important de préciser que, dans ce panneau, aucune figure rouge ou jaune n'a été surgravée et que la surgravure ne concerne pas la totalité des figures noires.



FIGURE 119 – Vilacaurani, Panneau V, de nombreuses gravures sont présentes sur ce même panneau.

Il est intéressant de souligner que, dans 74 cas (8,8%), la surgravure n'affecte pas la totalité de la figure, mais seulement certaines parties du corps. Les zones dégradées par

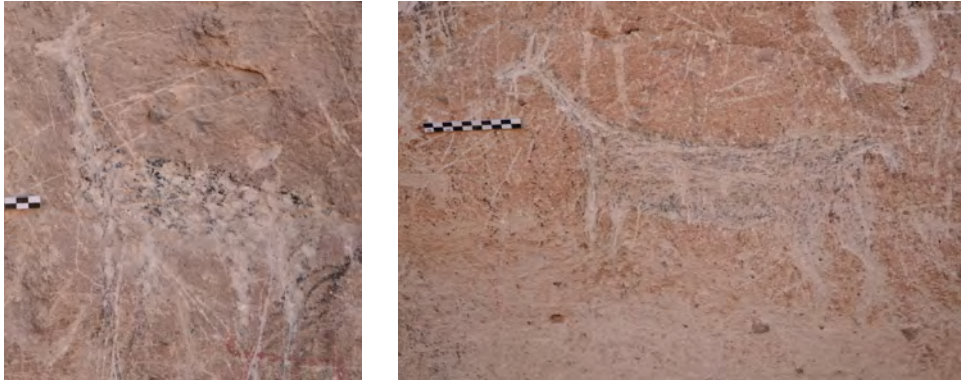


FIGURE 120 – Vilacaurani, Panneau V. Exemples de camélidés noirs surchargés par des piquetages (à gauche) et par de fines incisions (à droite), respectant plus ou moins fidèlement le contour initial.

piquetage concernant principalement la tête et le collet de l'animal, mais aussi parfois les membres (figs. 121 et 122). L'altération de la peinture qui, dans certains cas, entame profondément la paroi rend cette partie du corps entièrement blanche. Il paraît extrêmement probable que cette pratique qui ressemble à première vue à une dégradation a une portée symbolique et qu'elle véhicule un message. En effet, le lien entre la zone du cou et le piquetage peut évoquer la tonte, car il s'agit chez les camélidés de la partie du corps qui présente la laine de meilleure qualité en raison de sa finesse.

Une telle interprétation permettrait de donner une logique et une cohérence à ces surcharges, mais il est impossible de proposer une période pour leur réalisation. Toutefois, la faible patine plaide en faveur d'un phénomène très récent. On observe à proximité des graffiti piquetés qui semblent techniquement très proches. La seule certitude est que ces interventions ont eu lieu avant les années 70 par comparaison avec les photographies d'H. Niemeyer.

5.3.2 Surgravure des anthropomorphes

Les anthropomorphes sont également visés dans cette logique de détérioration ciblée (fig. 123). Ce sont principalement les figures de type schématique qui sont atteintes. Par piquetage, les dégradations se situent sur le corps des figures dans la partie basse ou haute. Ces dégâts systématiques sur le tronc des anthropomorphes ne défigurent pas totalement les peintures et leurs postures. Ce sont également des détériorations partielles qui n'ont pas pour but d'effacer les peintures passées mais plutôt d'en modifier le sens ou de leur ajouter un sens nouveau.

L'étude des superpositions des gravures nous permet d'aborder un autre aspect de cet art rupestre où toutes sortes de modifications d'un état antérieur (réemploi, nouvelles associations, détériorations ciblées, etc.) permettent de faire passer de nouveaux messages. L'étude des rénovations des gravures dans l'ouest australien par M. Lorblanchet (1980)

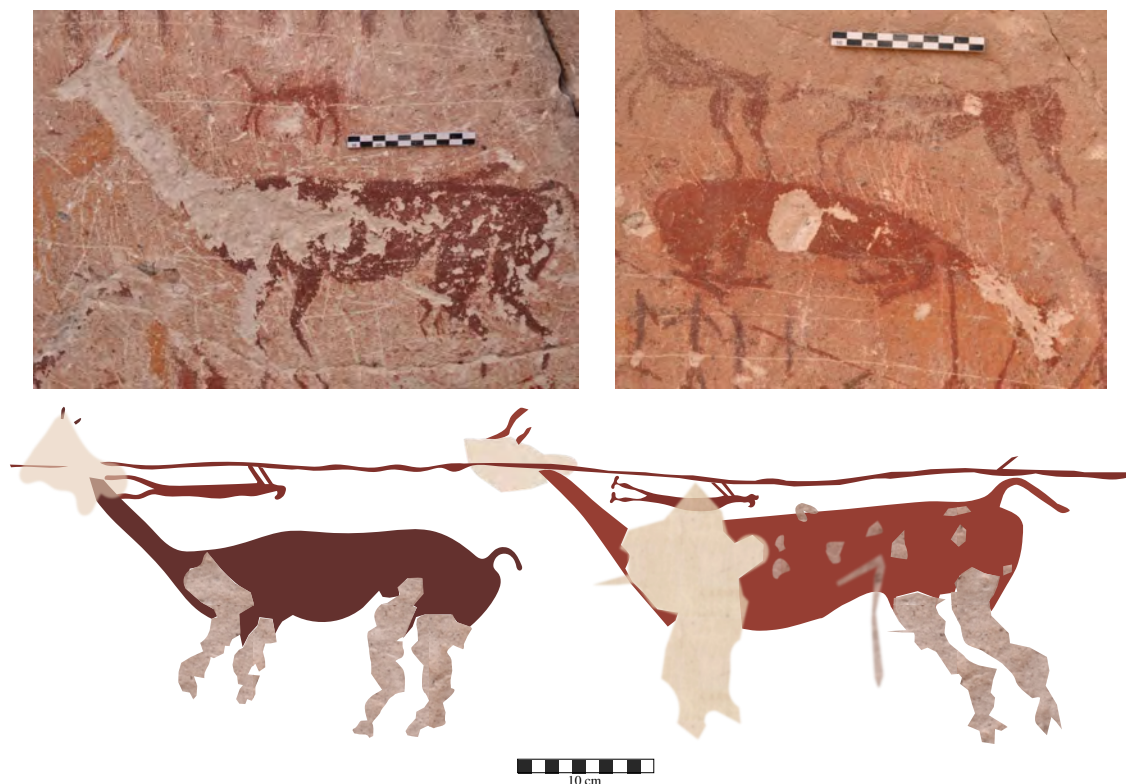


FIGURE 121 – Vilacaurani, Grand panneau, dégradation ciblée de certaines parties anatomiques des camélidés (tête, cou, membres).

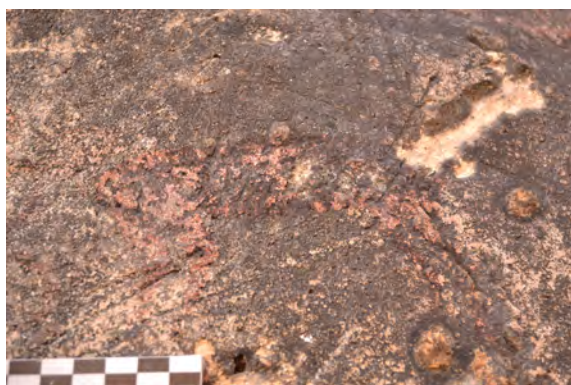


FIGURE 122 – Vilacaurani, Panneau II, dégradation ciblée sur le cou de camélidés.

souligne le même phénomène où, au fil du temps, le sens des œuvres varie et la modification ou la « rénovation » des peintures réactualise leur sens souvent dans un nouveau contexte.

5.4 La structuration des panneaux

Une place importante doit être accordée à l'étude de la structure des panneaux. Nous venons de voir que l'utilisation de différents pigments présentait une stratigraphie remarquablement constante. Il convient maintenant d'examiner quel rapport ces changements de couleurs entretiennent avec l'iconographie pariétale. Les différents pigments caractérisent-ils des stades successifs marqués par des changements thématiques et stylistiques? Nous



FIGURE 123 – Vilacaaurani, Grand panneau, dégradations uniformes sur les figures anthropomorphes.

nous intéresserons non seulement aux représentations elles-mêmes, mais à leur organisation spatiale sur les supports pariétaux, afin d'identifier des structures récurrentes constituant des assemblages dans lesquels nous essaierons de reconnaître des scènes narratives. Nous passerons ainsi de la stratigraphie des pigments à la stratigraphie des figures, puis à celle des scènes, afin de comprendre les différentes étapes de l'élaboration d'un panneau.

Le jeu des superpositions conduit souvent à la mise en place de panneaux complexes, résultant sans doute de l'accumulation de figures au cours de longues périodes. Nous traiterons particulièrement le cas des sites d'Incani et de Vilacaaurani qui constituent de véritables palimpsestes ayant une valeur paradigmatique.

5.4.1 Le support comme registre narratif

D'une façon générale, la mise en place d'un décor pariétal implique une adaptation à l'espace naturel disponible, mais dans certains cas, les artistes sont allés beaucoup plus loin, tirant partie de la morphologie des parois pour délimiter une scène ou pour créer une partition en plusieurs registres. En effet, le support est très souvent compartimenté par toutes sortes d'accidents, fissures, angulations, creux et bosses, auxquels les peintres doivent se soumettre et s'adapter. Explicitement ou implicitement, les œuvres pariétales doivent se couler dans ce moule naturel. Mais il arrive que le support prenne une part active dans la composition graphique en aidant à la mise en scène de différentes actions. Il y a, dans

notre corpus, trois panneaux peints dans lesquels la distribution des représentations a été directement inspirée par la morphologie de la roche (figs. 124, 123 et 123).

5.4.1.a Panneau I d'Anocariri-II

Le panneau I du site d'Anocariri II mesure environ 40 cm de hauteur sur 80 cm de large (fig. 124). Il comporte un petit nombre de figures homogènes, de même couleur, sans superposition, qui semblent avoir été réalisées en une seule fois. Les représentations sont distribuées sur toute la surface. Dans la partie inférieure, un pan de roche légèrement saillant a servi à matérialiser un enclos à l'intérieur duquel ont été figurés des camélidés attachés par des liens. Dans la partie supérieure, deux animaux sont manifestement libres. L'espace demeuré vide entre l'enclos et les animaux supérieurs est sans doute un élément essentiel du symbolisme de cette scène qui a été pensée et construite pour profiter de tout l'espace disponible.

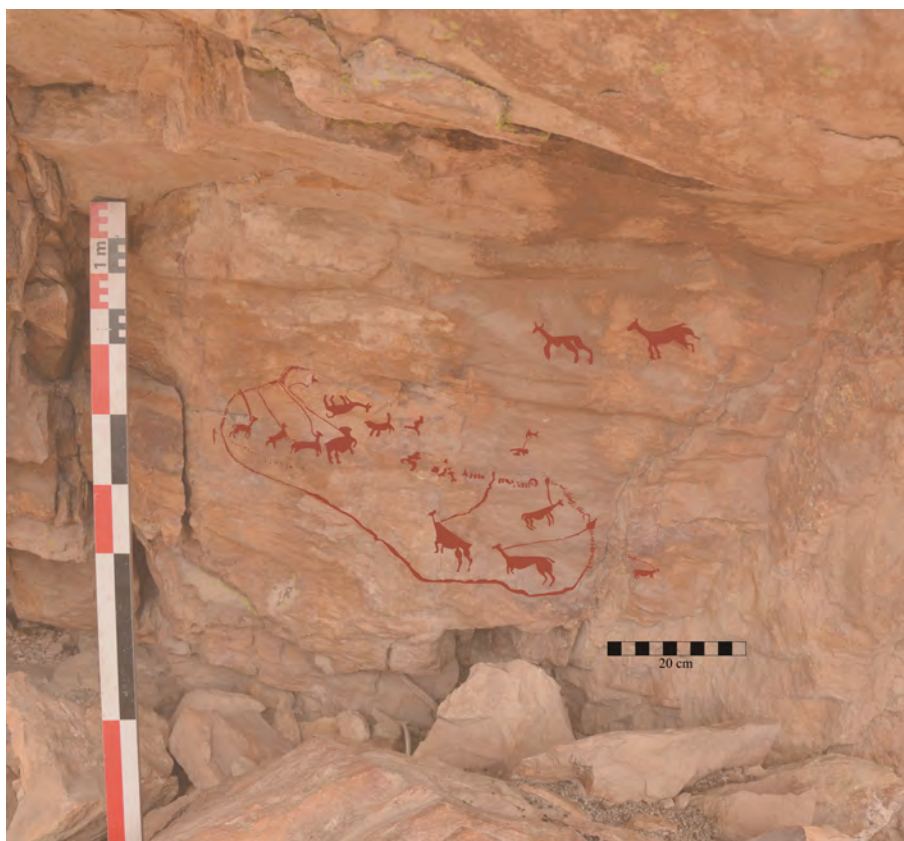


FIGURE 124 – Anocariri II, Panneau I. Intégration d'un petit nombre de peintures dans un vaste espace pariétal.

5.4.1.b Panneau d'Incani III

Dans le cas du site d'Incani III, un groupe de camélidés est enfermé dans les limites étroites d'un petit bloc rocheux de forme arrondie (fig. 125). Ici, contrairement au cas précédent, c'est le confinement à l'intérieur d'une surface naturellement délimitée, qui semble avoir

suscité l'intérêt de l'artiste pour suggérer un enclos et servir de cadre à la représentation de camélidés capturés.



FIGURE 125 – Incani III, Panneau I. Représentations de camélidés concentrées sur un support de dimensions réduites.

5.4.1.c Panneau II de Vilacaurani

La mise à profit de formes naturelles est particulièrement évidente sur le panneau II de Vilacaurani où trois secteurs sont clairement matérialisés par la morphologie de la roche (fig. 126). Dans la partie supérieure, une zone en retrait contraste avec deux surfaces en relief situées plus bas, qui forment des convexités individualisées. Ce partage naturel de la roche devient le support d'une organisation singulière. La partie haute est réservée à la représentation de pumas qui viennent même empiéter sur le registre inférieur. D'autres animaux sauvages sont représentés dans cette partie comme un groupe de Tarucas. Par contre, sur les étages inférieurs ne sont représentés que des camélidés et des anthropomorphes entretenant des interactions plus ou moins complexes. Dans le compartiment de gauche, les camélidés sont séparés des carnivores par une ligne hérissée de piquants qui semble figurer une barrière. Ainsi, l'artiste a parfaitement su tirer profit des formes naturelles, en les renforçant le cas échéant par le dessin, pour donner à voir une véritable scission entre des représentations d'animaux sauvages et des représentations d'anthropomorphes avec des camélidés. Cette construction peut exprimer la crainte habituelle des éleveurs que les carnivores viennent décimer leurs troupeaux et la nécessité de les maintenir à distance en érigeant des enclos. Mais une interprétation plus symbolique vient peut-être se superposer à cette vision très prosaïque : on peut y voir une sorte d'allégorie de la séparation du monde sauvage et du monde domestique.

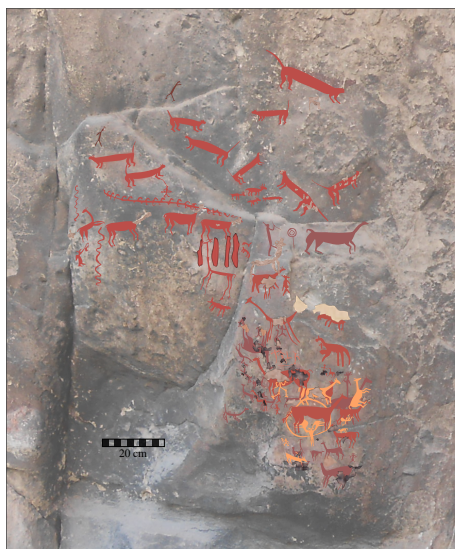


FIGURE 126 – Vilcaurani, Panneau II, intégration des peintures dans plusieurs registres naturels de la paroi.

Les exemples précédents peuvent être considérés comme des cas d'école. Ils sont suffisamment clairs et incontestables pour asseoir notre conviction que cet art rupestre possède une forte composante narrative. Cela nous autorisera à chercher à identifier des « scènes » dans des cas où la lecture sera plus ambiguë, à cause de l'enchevêtrement des figures et de leur accumulation au cours de longues périodes.

5.4.2 Les réutilisations de figures : élément d'un discours

Revenant sans cesse occuper les mêmes espaces graphiques, les artistes ont été amenés à superposer de nouvelles figures sur les anciennes. Ils ont pu le faire sans intention précise, simplement parce que l'espace réduit imposait des chevauchements, mais ils ont également pratiqué des superpositions volontaires correspondant à une véritable réappropriation des figures antérieures ou à leur réinterprétation. Quel que soit le cas, ces superpositions nous apprennent beaucoup de choses sur la construction des grands ensembles au fil du temps et nous apportent des informations sur l'évolution des styles et des techniques.

5.4.2.a Réappropriation par recouvrement total

Parfois, certaines figures ont été réutilisées lors d'une phase ultérieure. Un cas particulièrement intéressant consiste à recouvrir entièrement une figure au moyen d'une autre couleur en respectant la forme initiale comme dans l'exemple d'Incani II où une peinture jaune clair recouvre une peinture rouge vif (fig. 127). Le traitement de la photographie par le logiciel *DStretch*® permet de voir la couleur originelle et d'observer la réappropriation complète de la forme de la figure par la nouvelle couche de peinture. Les repeints sont fréquents dans certains arts rupestres, en Australie notamment (Lorblanchet, 1980), mais l'exemple d'Incani II est le seul exemple de ce procédé dans notre corpus.

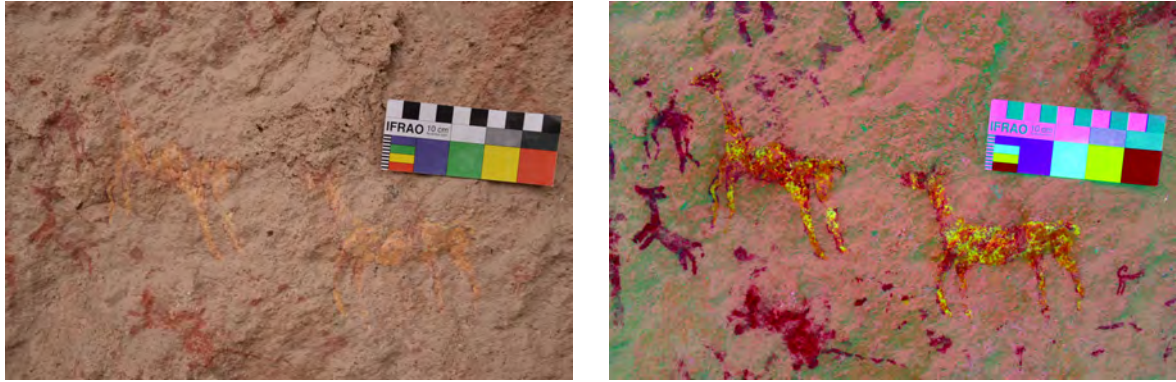


FIGURE 127 – Incani II, Panneau I, deux figures de camélidés initialement de couleur rouge ont été repeintes en jaune (photographie et traitement *DStretch*®).

5.4.2.b Réutilisation partielle

Une autre technique de superposition consiste à réutiliser partiellement une figure initiale pour lui donner une autre forme. Dans l'exemple du grand panneau d'Incani I, une grande figure de camélidé a été réinterprétée par des artistes utilisant une autre palette de pigments (fig. 128). Seul l'avant-train de l'animal est réutilisé. On observe sur le traitement par *DStretch*® la trame de la figure originale et les ajouts qui modifient totalement la lecture de la figure ou de la scène.

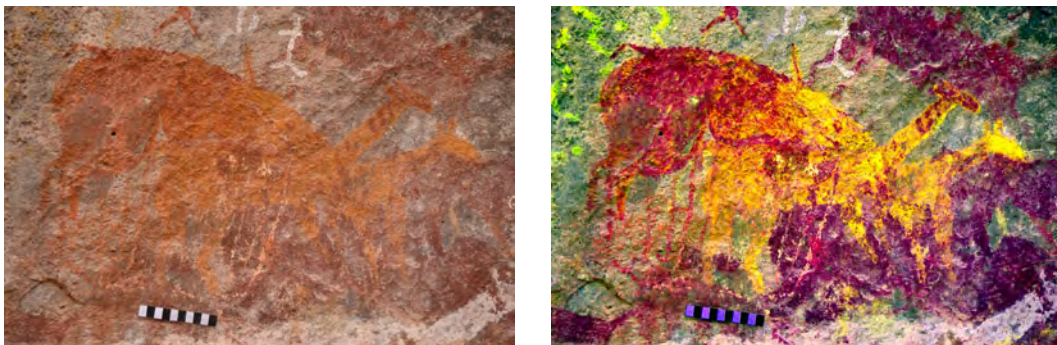


FIGURE 128 – Grand panneau, superposition de peinture et réutilisation de la figure préexistante (photographie et traitement *DStretch*®).

5.4.2.c L'emboîtement

Parfois, des figures de même nature, mais de taille décroissante, ont été emboîtées les unes dans les autres, à la manière de poupées gigognes. Sur le grand panneau de Vilacaurani, on observe ainsi trois camélidés superposés (fig. 129).

Cette volonté de superposer des figures similaires peut relever de différentes motivations artistiques ou symboliques. Des figures emboîtées de camélidés peuvent signifier une femelle prégnante ou servir à évoquer l'idée plus abstraite de multiplication de l'espèce ou de fécondité. Il est intéressant de noter que, dans cet exemple, les nombreuses superpositions font appel à des couleurs différentes, ce qui indique des interventions différées.

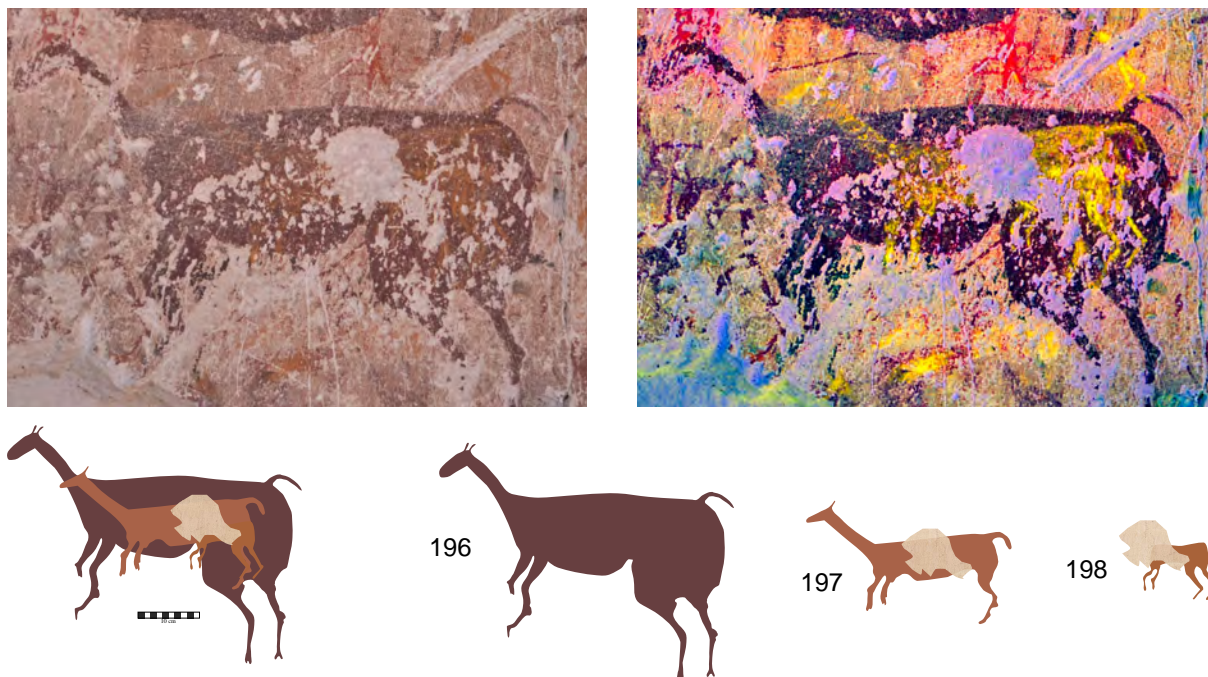


FIGURE 129 – Vilacaurani, Grand panneau, secteur inférieur gauche. Emboîtement de trois figures de camélidés. Sur un grand camélidé rouge sombre R1, un camélidé plus petit, de couleur J2, a été superposé; un troisième, encore plus petit, de même couleur, est rendu visible grâce au traitement d'image par *DStretch*®).

Quoi qu'il en soit, il s'agit incontestablement d'un procédé artistique, même si le symbole qu'il recouvre demeure inaccessible pour nous.

5.5 La chronostratigraphie des interventions pariétales

Les grands panneaux des sites de Vilacaurani et d'Incani sont de vastes palimpsestes, résultant d'interventions pariétales successives, chacune d'entre elles correspondant à la réalisation de groupements d'animaux et d'anthropomorphes assemblés pour constituer des scènes. On reconnaît une scène aux liens formels et techniques qu'il est possible d'établir entre plusieurs représentations. Les critères utilisables pour cela sont essentiellement la taille, la couleur, la technique, la cohérence des styles et des actions figurées (Lenssen-Erz, 1992). Lorsque plusieurs scènes occupent en partie le même espace, il arrive fréquemment que certains éléments appartenant à deux scènes différentes se superposent, ce qui permet d'établir une stratigraphie des scènes. Chaque phase d'élaboration des œuvres nous donne des informations sur l'investissement des artistes sur la paroi, qui peut aller de l'ajout de simples figures à la création de grandes compositions, en passant par la réappropriation de figures appartenant à une phase antérieure.

5.5.1 Le grand panneau d'Incani

À Incani I, le grand panneau occupe une surface d'environ cinq mètres de long sur trois mètres de large et comporte 134 figures (fig. 130). Nous l'avons déjà traité pour les superpositions de couleurs (fig. 115). Pour analyser les différentes étapes de son élaboration, nous sommes partis de l'hypothèse que l'ordre de superposition des couleurs correspondait à des couches picturales successives, quitte à revoir cette hypothèse en cas de besoin. Dans un premier temps, nous présentons donc une série de relevés sélectifs par couleurs (fig. 131) à (fig. 134).

21 figures utilisent le rouge sombre R3 ; 65, le rouge clair R4 ; 7, le rouge vif R5 ; 3, le jaune crème J1 ; 11, le jaune sombre J2 ; 11, le jaune vif J3 et 17 figures sont blanches B1. Les couleurs R3 et R4 occupent les places les plus profondes dans la stratification des couleurs. A elles seules, ces deux strates représentent près des $\frac{2}{3}$ des figures.

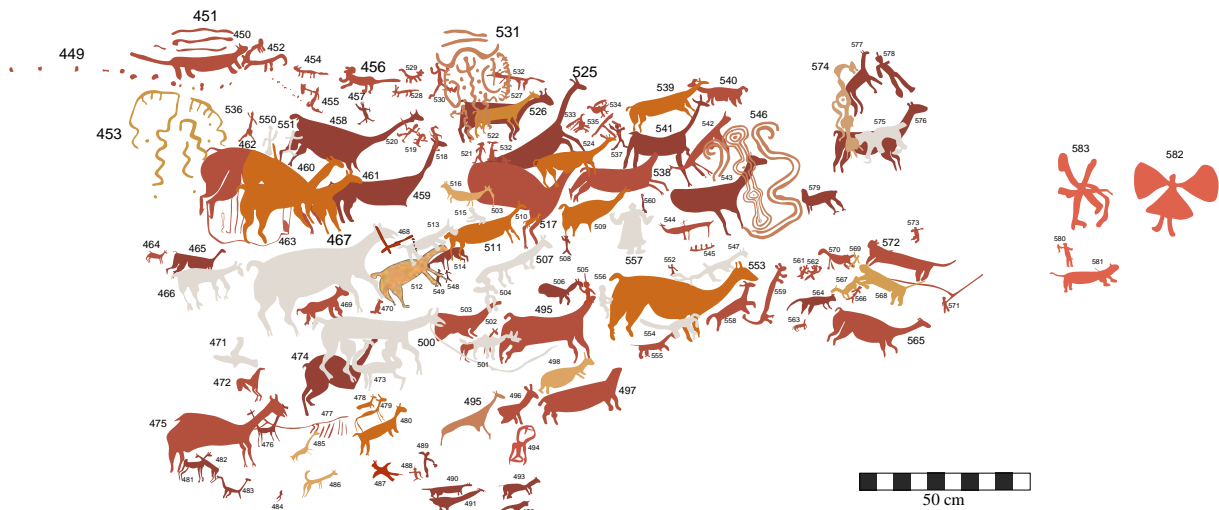


FIGURE 130 – Incani, Grand panneau. Relevé complet.

- Couche picturale rouge sombre R3 (fig. 131) : L'essentiel de cette couche est constituée par un troupeau de camélidés dynamiques qui occupent la partie supérieure de l'espace disponible. Tous orientés vers la droite, ils vont donner la trame de l'orientation des figures suivantes qui seront toutes tournées dans la même direction. Deux représentations humaines semblent associées à ce troupeau. Plusieurs figures de très petite taille, des camélidés également, sont dispersées dans la partie basse du panneau.
- Couches picturales rouge clair R4 et jaune sombre J2 (fig. 132) : nous n'avons pas séparé le rouge R4 du jaune J2, car nous savons qu'ils étaient contemporains et fréquemment entremêlés (§ 5.2.3). Plusieurs camélidés R4 de même module et de même orientation que le troupeau précédent viennent s'insérer dans les espaces disponibles renforçant la compacité du troupeau. Plusieurs humains de très petite taille semblent également s'insérer parmi les animaux. Notamment l'un d'eux (n° 520)

porte un trait qui vient barrer le cou d'un caméléidé de la phase précédente R3 (n° 458), créant ainsi une liaison scénique entre des figures de couleurs différentes, ce qui peut s'interpréter soit comme une contemporanéité des deux pigments, soit comme un sens complémentaire ajouté à des représentations antérieures. Plusieurs pumas font leur apparition sur les marges du troupeau. Ils apportent un argument supplémentaire pour la contemporanéité des pigments R4 et J2 : en effet, les deux pumas n° 572 (R4) et n° 568 (J2) sont copies conformes l'un de l'autre et le puma jaune est sous l'objet porté par l'humain n° 571 (R4).

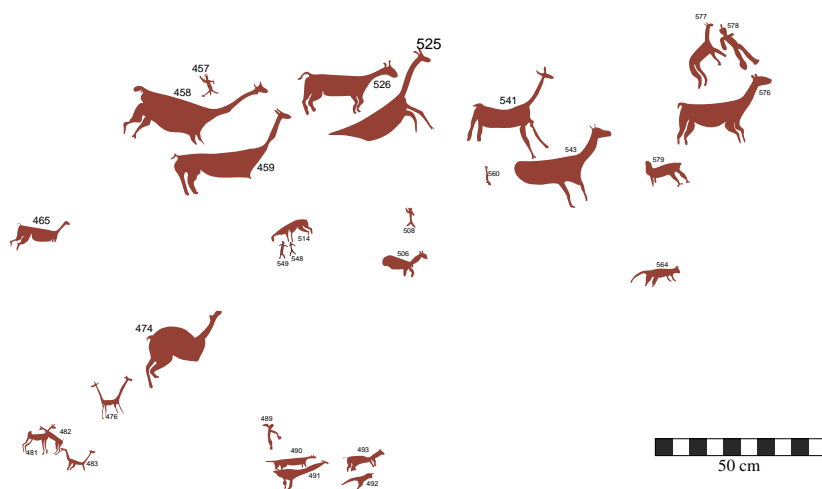


FIGURE 131 – Incani, Grand panneau. Couche picturale rouge sombre R3 (vraisemblablement les premières figures mises en place).

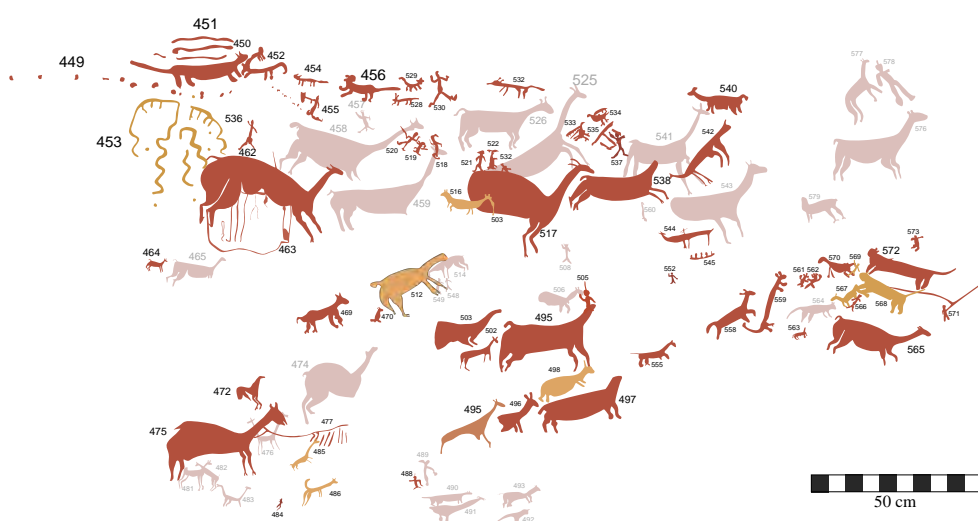


FIGURE 132 – Incani, Grand panneau. Couches picturales rouge clair R4 et jaune sombre J2 (la couche R3 sous-jacente est estompée).

- Couche picturale jaune sombre J3 (fig. 133) : 7 ou 8 camélidés sont encore ajoutés au troupeau initial qui devient de plus en plus compact. Aucun humain n'est ajouté dans cette couleur. Seules les superpositions permettent d'affirmer que les camélidés J3 sont postérieurs aux R4, car graphiquement il n'y a pratiquement pas de différences.

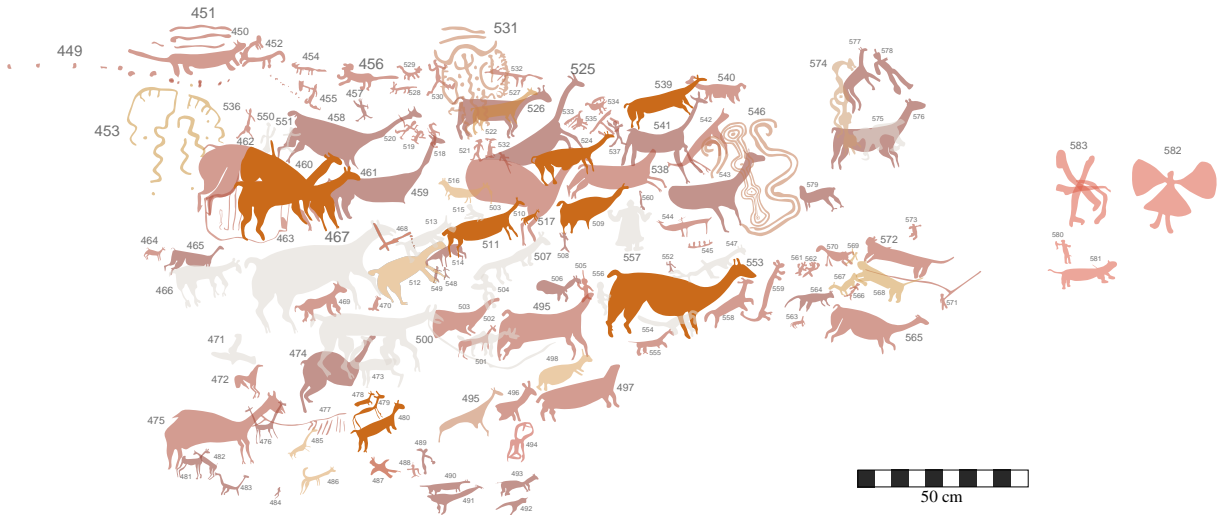


FIGURE 133 – Incani, Grand panneau. Couche picturale jaune sombre J3 (les couches précédentes sont estompées).

- Couche picturale blanche B1 (fig. 134) : plusieurs camélidés, grands ou petits, viennent encore s'ajouter au troupeau marchant à droite. Un anthropomorphe à longue robe, les bras écartés, occupe un espace qui restait dégagé au centre du panneau. Sa bonne lisibilité en fait une sorte de point focal du panneau comme on peut le voir sur la photographie de la (fig. 113).

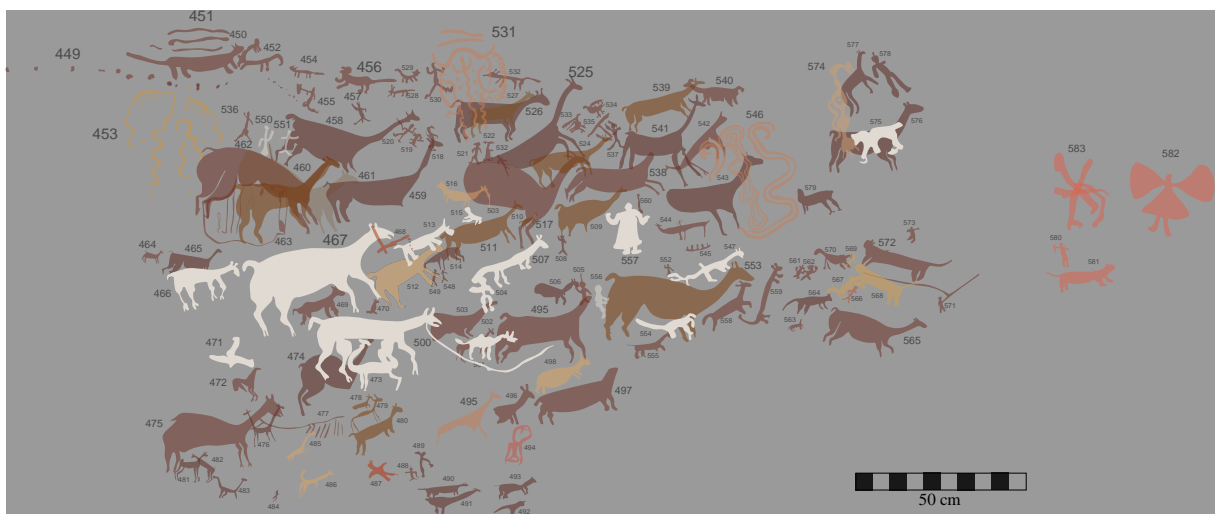


FIGURE 134 – Incani, Grand panneau. Couche picturale blanche B1, ici le fond a été foncé pour améliorer la lisibilité (les couches précédentes sont estompées).

- Couches picturales J1 et R5 : Quelques ajouts dispersés dans ces deux couleurs semblent correspondre aux dernières étapes de l'utilisation du panneau. Ce ne sont que quelques dessins abstraits aux significations inconnues. Trois signes énigmatiques de couleur J1 se superposent à des camélidés établissant un lien avec ces derniers. A l'extrême droite, trois figures d'un rouge vif R5 semblent sans lien avec le reste du panneau. Parmi elles, une curieuse figure humaine semble porter une jupe triangulaire largement évasée et ses bras ouverts se terminent par des formes également triangulaires (voir le relevé complet, figure 130).

En conclusion, l'exercice que nous venons de faire, consistant à décomposer le panneau d'Incani en couches picturales, ne conduit pas à voir dans chaque addition une nouvelle scène (sauf de façon très ponctuelle). L'impression est plutôt celle d'une scène unique associant des camélidés et des humains, complétée à plusieurs reprises, sans que le sens premier ne soit jamais véritablement remis en cause. Même l'addition de trois ou quatre pumas à droite du troupeau de camélidés ne change pas fondamentalement le sens général qui semble tourner autour du soin apporté aux troupeaux de camélidés et à leur protection contre les prédateurs (cf. le panneau II de Vilacaurani, figure 126, qui est un exemple paradigmatique). Les superpositions, au demeurant peu nombreuses, ne gênent pas la lisibilité de l'ensemble et n'en altèrent pas le sens.

5.5.2 Le grand panneau de Vilacaurani

Examinons maintenant le grand panneau de Vilacaurani qui est le plus chargé de notre corpus. Nous avons déjà analysé les superpositions de couleurs dans les deux principaux secteurs du grand panneau. Comme dans le cas d'Incani, nous prendrons comme hypothèse de départ que l'ordre des interventions pariétales suit l'ordre de superpositions des couleurs.

5.5.2.a Vilacaurani, grand panneau, partie inférieure gauche

- Couche picturale R1 (fig. 135) : Il semble que, comme dans le cas d'Incani, tout commence par un troupeau de camélidés, marchant à droite, à l'exception de l'un d'eux, à l'extrémité gauche (n° 196), allant en sens inverse.
- Couche picturale R2 (fig. 136) : Dans cette couleur, a été ajouté un grand camélidé qui vient s'insérer dans le troupeau précédent (n° 182), accompagné de petits humains filiformes (n° 181 et n° 268). A l'extrémité gauche, un couple humain-camélidé vient se placer sous le cou du camélidé n° 196. Tout à la base du panneau, un groupe de minuscules camélidés est lui aussi entouré de petits humains ; on peut considérer qu'il s'agit d'une scène indépendante.

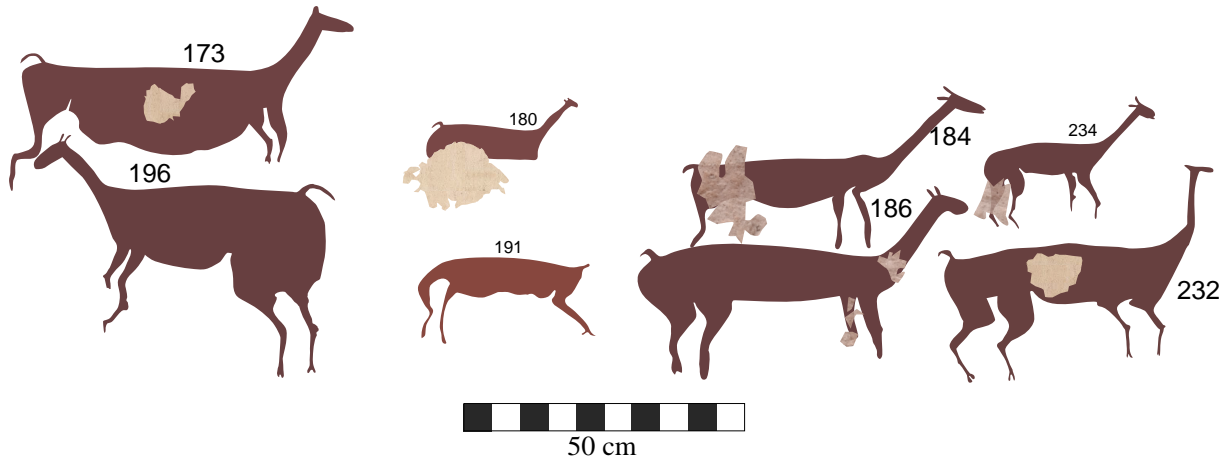


FIGURE 135 – Vilcaurani, Grand panneau, secteur inférieur gauche. Couche picturale rouge sombre R1.

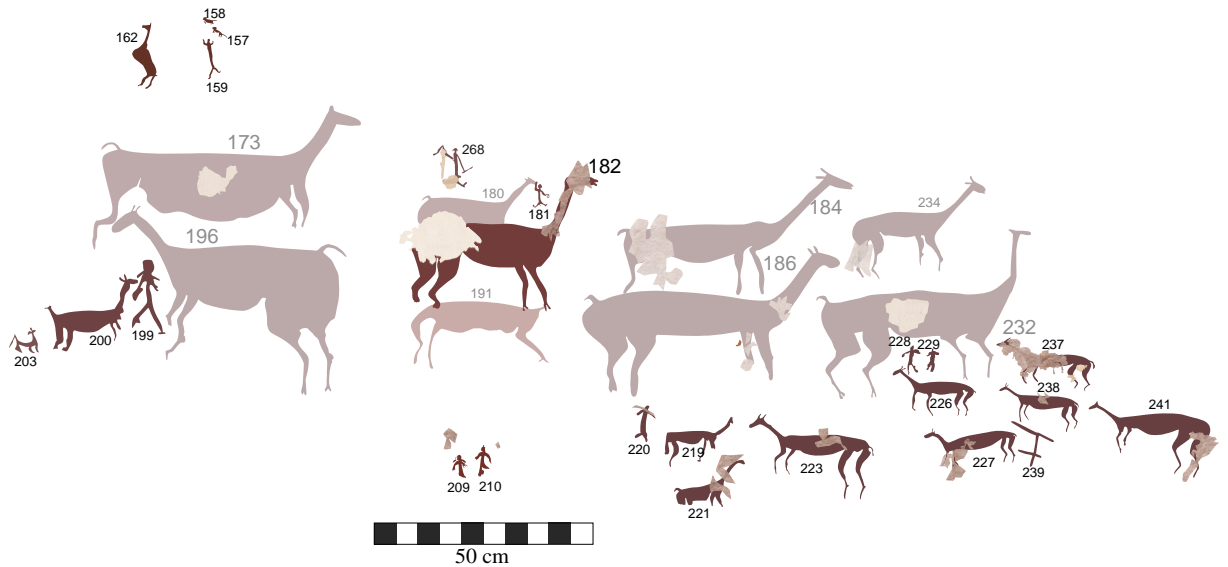


FIGURE 136 – Vilcaurani, Grand panneau, secteur inférieur gauche. Couche picturale rouge sombre R2 (la couche R1 est estompée).

- Couche picturale R3 (fig. 137) : Dans cette couleur, l'accumulation de camélidés se poursuit. Ce sont cette fois des animaux de taille moyenne, marchant à gauche, qui viennent s'insérer entre les grands et les petits. Il est difficile de dire s'il s'agit d'une scène indépendante ou d'une continuation de la précédente. Devant cette file d'animaux se dresse un humain schématique au corps épais et démesurément long, pourvu de bras minuscules (n° 178). A l'extrémité gauche, un humain filiforme n° 165, très différent du précédent, bras levés et sexe indiqué (ce qui est un cas très rare) a été ajouté dans une position dominante, légèrement à l'écart. Ces deux anthropomorphes, exceptionnels par leur taille et leur style, apportent indéniablement un sens nouveau aux troupes de camélidés dont ils viennent rompre l'harmonie. Avec ces deux personnages hors du commun, on passe d'une scène de la vie quotidienne à une scène allégorique.

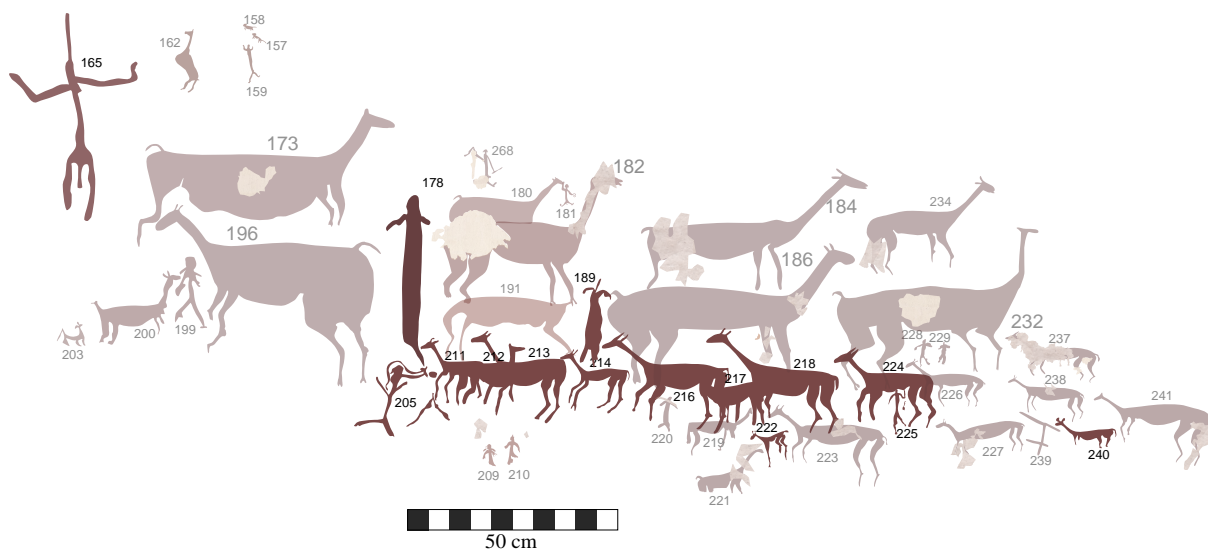


FIGURE 137 – Vilacaurani, Grand panneau, secteur inférieur gauche. Couche picturale rouge sombre R3 (les couches précédentes sont estompées).

- Couches picturales J2 et R4 (fig. 138) : Nous avons vu dans les exemples précédents que ces deux couleurs ne pouvaient pas être séparées. Les additions réalisées avec ces deux couleurs sont quelques camélidés supplémentaires superposés au troupeau initial, mais surtout une multitude d’humains de très petite taille qui viennent s’inserer un peu partout dans les espaces restants. On note en particulier deux humains filiformes aux bras levés, analogues au n° 165 de la phase précédente, qui viennent s’associer à lui.

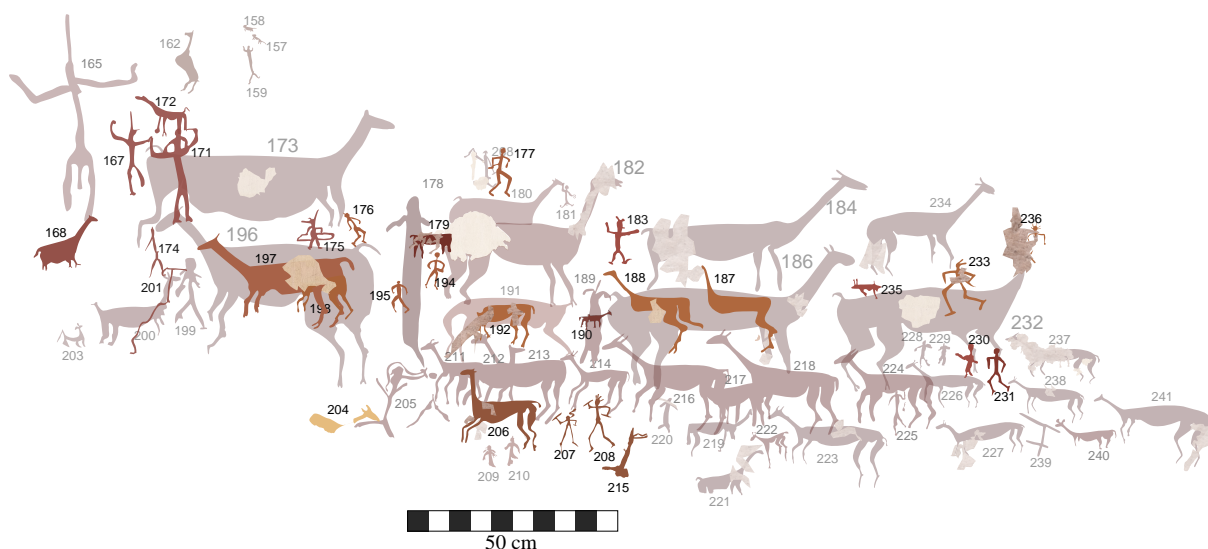


FIGURE 138 – Vilacaurani, Grand panneau, secteur inférieur gauche. Couche picturale rouge clair R4 et jaune sombre J2 (les couches précédentes sont estompées).

- Dernière intervention : les gravures (fig. 139) : Trois camélidés en gravure fine sont la dernière intervention sur cette paroi. Un anthropomorphe piqueté (n° 169) et deux signes indéfinis (n° 164 et n° 166) complètent la partie gauche du panneau.

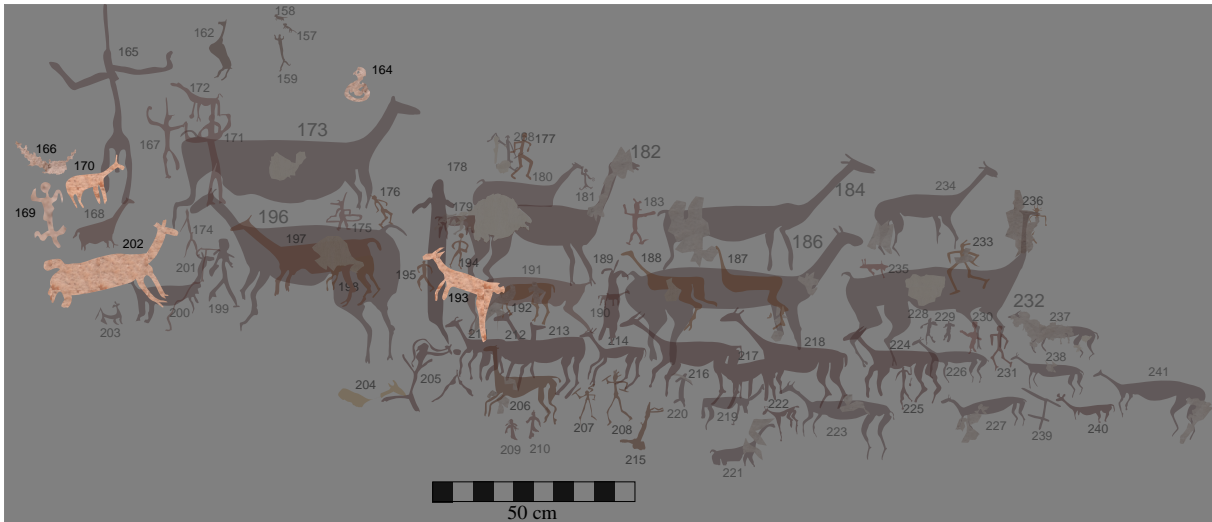


FIGURE 139 – Vilcaurani, Grand panneau, secteur inférieur gauche. Dernières gravures fines et piquetages (les peintures sont estompées).

Ce que montre la séparation des couches picturales, dans cette partie du Grand Panneau de Vilcaurani, est très semblable à ce que nous a montré le panneau d'Incani I. La superposition d'une scène constituée initialement d'un troupeau de camélidés auquel viennent s'ajouter progressivement d'autres camélidés de différentes tailles et un nombre toujours croissant d'êtres humains dont certains, dans des attitudes réalistes, semblent interagir avec les animaux ; d'autres en position d'orants ou celui qui est planté au milieu des animaux comme un piquet semblent avoir plutôt une fonction symbolique.

Globalement, ce qui ressort de cette analyse (et de la précédente) est la très grande continuité apparente que l'on perçoit dans ces interventions pariétales successives. Contrairement à ce que peut laisser penser les nombreux changements de couleur et de technique, les évolutions thématiques semblent mineures. Le seul phénomène qui retient l'attention est l'apparition des anthropomorphes n° 165 et n° 178 (rouge R3) qui semblent avoir un statut symbolique particulier apportant un sens nouveau aux troupeaux de camélidés entourés de nuées de petits hommes qui peuvent constituer la base du dispositif. La seule présence de ces personnages extraordinaires fait sortir la scène de la banalité de la vie quotidienne.

5.5.2.b Vilcaurani, centre et droite du Grand Panneau

Nous avons précédemment examiné les superpositions de couleurs dans ce vaste ensemble de plus de 7 mètres de long, fort de 212 figures (§ 5.2.1).

- Couches picturales R1 et R2 (fig. 140) : ces deux couleurs rouges sombres indiquent en général les premières interventions pariétales. Nous les avons rassemblées sur la figure 140, car elles constituent deux ensembles disjoints, dépourvus de toute superposition. La couleur R1 consiste en trois camélidés marchant à gauche, situés à l'extrémité gauche du panneau. La couleur R2 est constituée par plusieurs groupes

de tous petits humains filiformes, deux camélidés incomplets et un alignement de bâtonnets (fig. 140).

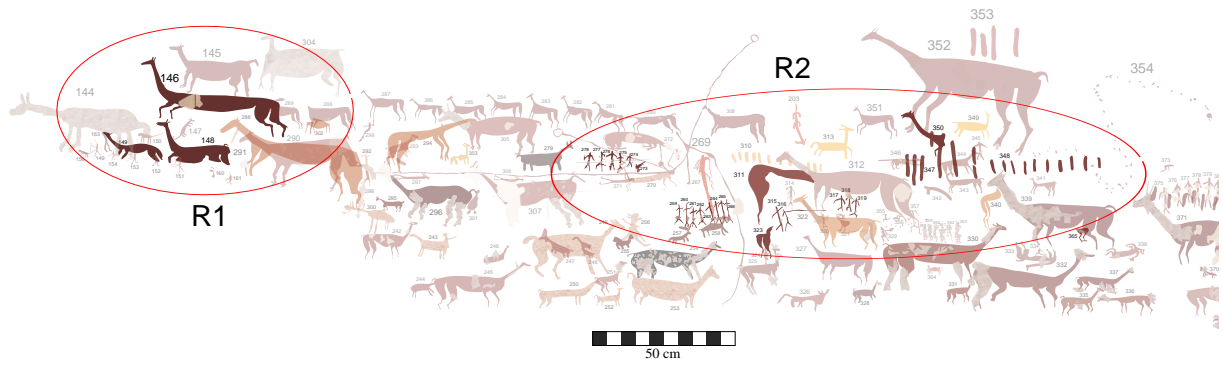


FIGURE 140 – a. Vilcaurani, Grand panneau, centre. Deux sous-ensembles distincts utilisant les couleurs R1 et R2 (en grisé, l'ensemble du panneau).

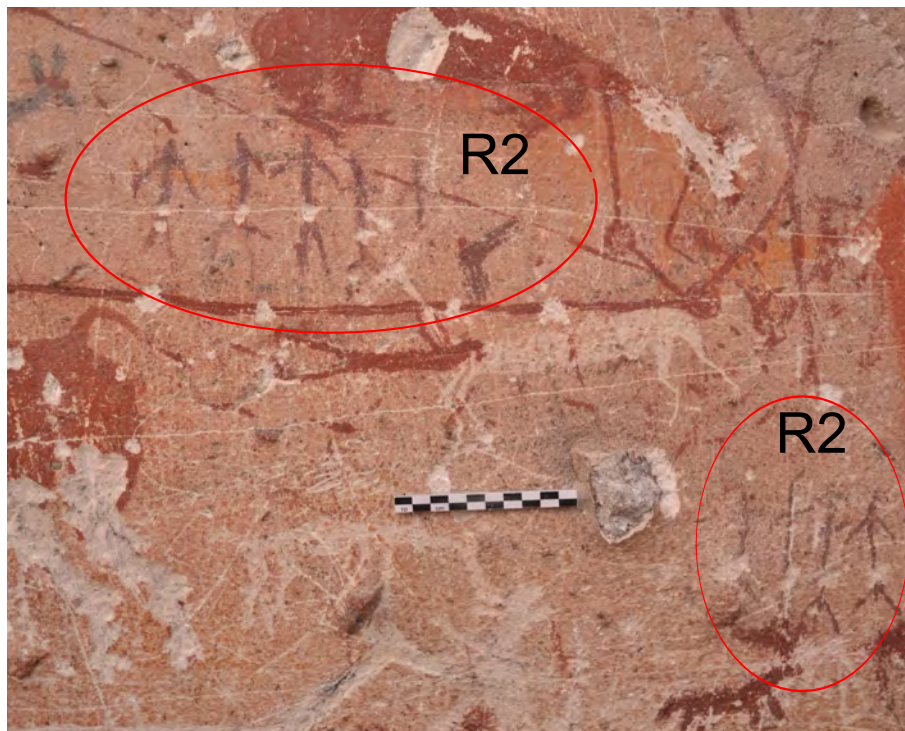


FIGURE 140 – b. Vilcaurani, Grand panneau, centre. Deux sous-ensembles distincts utilisant les couleurs R1 et R2 (en grisé, l'ensemble du panneau).

- Couche picturale R3 (fig. 141) : un groupe de camélidés de différentes tailles a été figuré dans cette couleur. Une ligne de bâtonnets, analogue à celle réalisée précédemment en couleur R2, s'inscrit dans la continuité.



FIGURE 141 – Vilacaurani, Grand panneau, centre. Peintures réalisées avec la couleur R3 (les peintures précédentes sont estompées).

- Peintures noires et gravures fines (fig. 142) : L'étude des superpositions nous a appris que les peintures noires précédaient les gravures fines qui précédaient elles-mêmes le rouge R4 (et le jaune J2 dont l'emploi est concomitant). Nous plaçons donc les deux peintures noires et les quelques gravures avant les étapes J2-R4. Les deux seuls camélidés noirs du panneau et les quelques gravures fines, essentiellement des camélidés, se trouvent dans le même secteur. Nous avons déjà signalé l'imbrication du caméléidé noir n° 254 dont les membres ont été effacés par l'exécution du caméléidé gravé n° 253, puis restaurés en gravure (fig. 109).

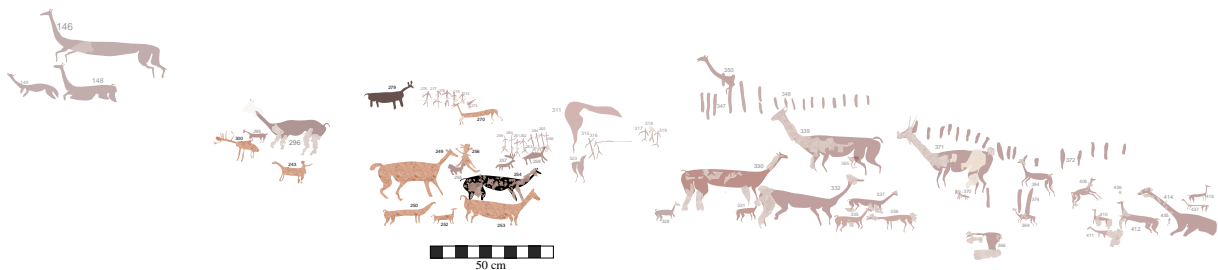


FIGURE 142 – Vilacaurani, Grand panneau, centre. Peintures noires et gravures fines (les peintures précédentes sont estompées).

- Couche picturale J2 (fig. 143) : avec la couleur J2, le panneau se complète à gauche et à droite. On observe tout particulièrement l'apparition d'un groupe de cinq pumas dans la partie supérieure droite. Ces pumas rappellent une situation analogue à celle que nous avons déjà rencontrée dans le grand panneau d'Incani (fig. 132) : même couleur, même disposition en marge d'un troupeau de camélidés.
- Couche picturale R4 (fig. 144) : La couleur rouge vif R4 a été la plus utilisée dans ce panneau avec 97 représentations. Au centre, un caméléidé plus grand que les autres prend un relief particulier. Par sa stature et sa position, il devient la clef de voûte de l'ensemble du Grand Panneau (cf. fig. 15 pour une photographie d'ensemble).

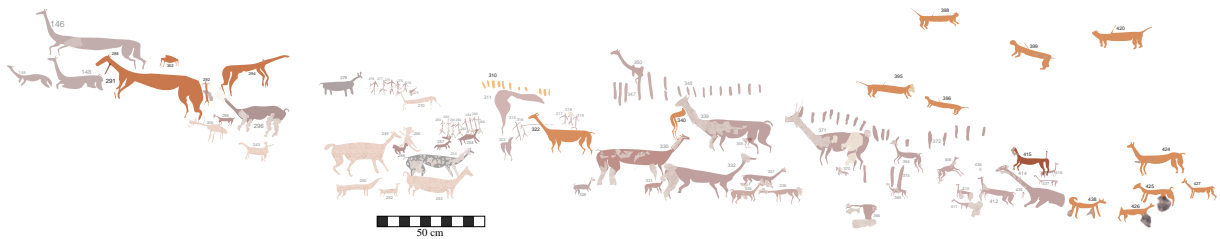


FIGURE 143 – Vilcaurani, Grand panneau, centre. Peintures réalisées avec la couleur J2 (les peintures précédentes sont estompées).

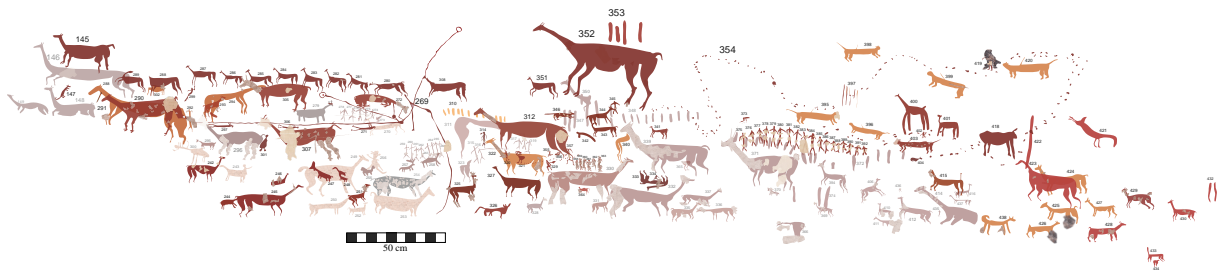


FIGURE 144 – Vilcaurani, Grand panneau, centre. Peintures réalisées avec les couleurs R4 et J2 (les peintures précédentes sont estompées).

A droite, une longue ligne pointillée ondulante matérialise la piste d'empreintes de l'imposant camélidé situé à gauche. Elle serpente entre les pumas, ce qui montre, une fois de plus, la contemporanéité des deux couleurs. D'ailleurs, un sixième puma appartenant manifestement à la même scène (n° 403) a été ajouté en rouge R4 (fig. 145). A noter que ce dernier fait partie d'une scène où un anthropomorphe muni d'un propulseur se tient directement derrière l'animal alors touché par une lance (§ 6.2.1). Les autres pumas en jaune sont également atteints par un trait dans le dos, ce qui confère à l'ensemble le sens d'une importante scène de chasse aux pumas, à condition de ne pas disjoindre le rouge R4 et le jaune J2.

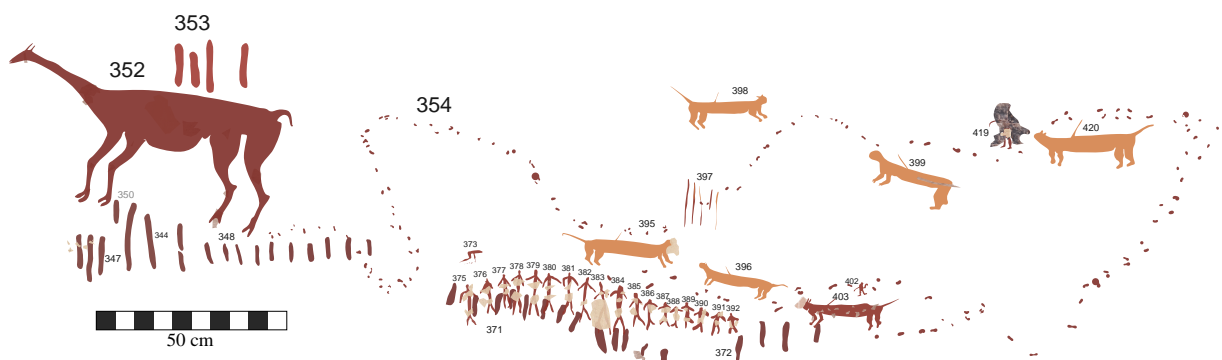


FIGURE 145 – Vilcaurani, Grand panneau, centre. Détail d'une hypothétique scène de chasse au puma associant les couleurs J2 et R4.

Dans la partie gauche du panneau, ont été ajoutés de nombreux camélidés dont une file d'une dizaine d'animaux de très petite taille et un ensemble de lignes rayonnantes qu'il est possible d'interpréter comme un piège (§ 6.3.2), car l'un des camélidés, couché,

semble entravé. Trois petits personnages, représentés couchés, paraissent tenir l'un des côtés du piège. Même si cette interprétation reste hypothétique, on a assurément affaire à une scène élaborée (fig. 146). Notons que l'un des traits du piège se superpose au groupe d'anthropomorphes n° 274-278 réalisé en rouge R2 ; il semble donc que la scène de piégeage ait été construite autour d'eux et que, par conséquent, ces petits personnages y soient intégrés.

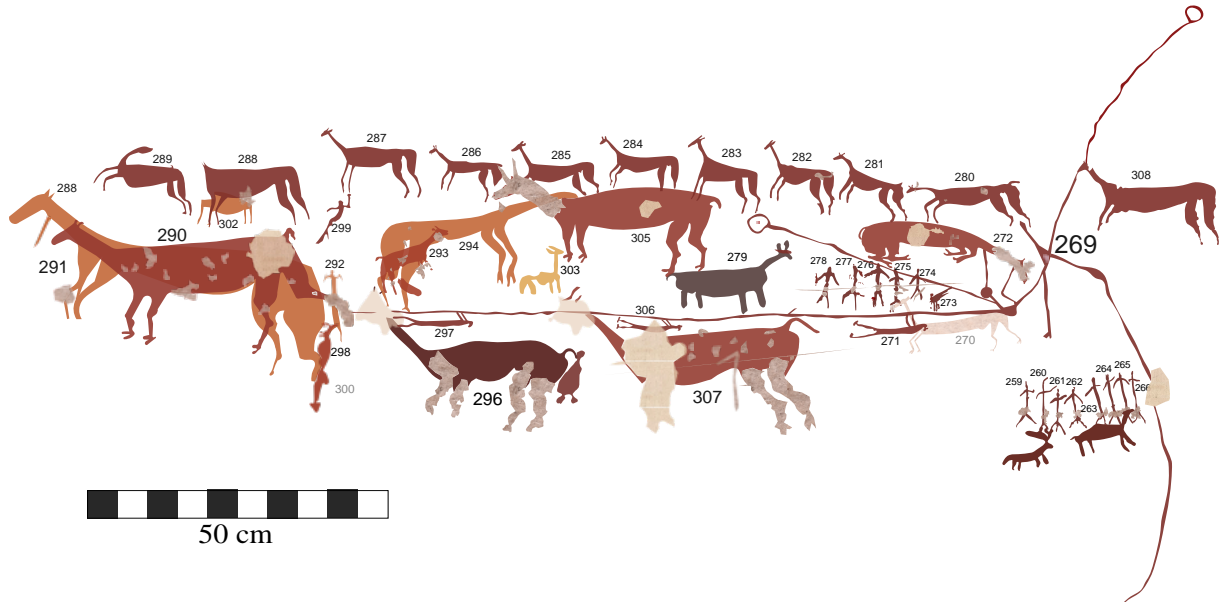


FIGURE 146 – Vilcaurani, Grand panneau, centre. Détail d'une hypothétique scène de piégeage de camélidés sauvages en rouge R4. Noter que le camélidé noir n° 279 et le groupe d'anthropomorphes n° 274-278 se trouvent à l'intérieur du piège, bien qu'ils soient antérieurs à celui-ci.

- Dernières interventions picturales J3, R5, R6 (fig. 147) : Nous plaçons dans les dernières phases picturales quelques figures dispersées, comme deux petits camélidés jaunes J3 (n° 313, 349) : ils ne présentent pas de superposition, mais viennent se loger dans de petits espaces résiduels entre les figures précédentes. En rouge R6, un groupe d'anthropomorphes à gauche et un groupe de camélidés accompagnés de deux humains à droite. Enfin, le rouge vif R5 signe certainement l'une des dernières interventions. On trouve notamment un étonnant camélidé renversé n° 338 qui se trouve à proximité d'un autre camélidé dans la même disposition, mais réalisé antérieurement en rouge R4, ce qui indique probablement une grande proximité temporelle entre les rouge R4 et R5. Les figures les plus remarquables exécutées en rouge R5 sont deux possibles formes humaines schématiques, dont le n° 267 (un simple bâtonnet pourvu de bras minuscules) qui rappelle l'anthropomorphe n° 178 du secteur inférieur gauche (fig. 136). Ces « signes » relevant d'un monde imaginaire apportent une connotation symbolique. C'est sans doute pourquoi ils occupent une place très visible dans le dispositif.

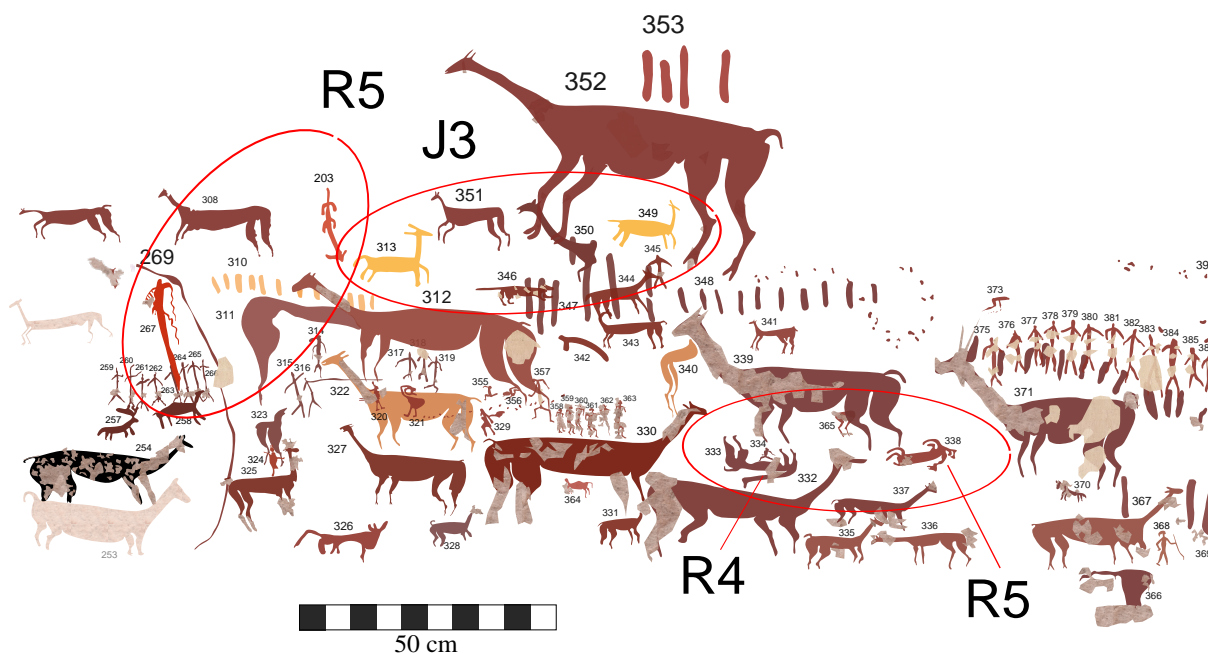


FIGURE 147 – Vilcaurani, Grand panneau, centre. Ultimes interventions. Deux camélidés J3 dans des espaces restés vacants ; un camélidé renversé R5 inspiré par un camélidé de même posture de couleur R4 réalisé dans une étape antérieure (probablement très proche) ; deux éléments schématiques rouge vif R5, très visibles.

5.5.3 Le processus d'accumulation

Les exemples que nous venons d'examiner montrent que la construction des panneaux s'inscrit dans une continuité et que le résultat final forme un système cohérent. On a le sentiment que les artistes placent leurs figures en fonction de celles qui sont déjà présentes, soit qu'ils choisissent de réutiliser totalement ou partiellement les anciennes figures ou de superposer de nouvelles figures sur les anciennes, soit qu'ils viennent glisser les nouvelles dans des espaces vacants. Dans tous les cas, cela manifeste un véritable respect des œuvres précédentes qui donne l'impression d'une réalisation unitaire, différée dans le temps et en perpétuel devenir. Du point de vue conceptuel, le processus s'apparente à celui des « *scènes par accumulation* » ou « *scènes diachroniques* » décrit dans d'autres arts rupestres comme l'art du Levant espagnol (López-Montalvo, 2013).

Le thème général est remarquablement constant puisque tout semble tourner autour du rapport entre les humains et les camélidés, qu'il s'agisse de la chasse de camélidés sauvages, de leur capture ou de leur élevage. On observe de temps en temps des additions qui viennent ajouter des sens nouveaux au sens général, comme par exemple l'apparition de pumas exprimant la crainte des prédateurs ou des personnages ayant un statut symbolique particulier (chamanes, héros mythiques ou divinités). Ces additions apparaissent davantage comme des compléments que comme des bouleversements. L'impression de continuité est dominante.

L'une des questions qui se posent est celle de la durée. Pendant combien de temps, ces accumulations ont-elles été pratiquées ? Pourquoi a-t-on utilisé autant de couleurs

différentes, si toutes ces interventions sont en continuité conceptuelle et formelle ? L'explication la plus banale est sans doute liée au renouvellement des « pots de peinture » qui ne sont jamais complètement identiques d'une préparation à l'autre. Mais cela ne doit pas cacher une certaine tendance évolutive des rouges sombres vers les rouges clairs, puis vers des teintes de plus en plus lumineuses comme les jaunes, le blanc et même la gravure. On notera que les couleurs claires font leur apparition lorsque les panneaux sont déjà chargés, ce qui peut s'expliquer par la nécessité d'accentuer le contraste pour faire ressortir les dernières additions. Quelle que soit l'explication, l'ensemble peut avoir été réalisé en un temps relativement court.

Puisque le trait dominant de cet art rupestre est sa cohérence et sa continuité sur le plan thématique, nous devons maintenant nous intéresser aux aspects formels afin de voir dans quelle mesure ils confirment l'apparente unité qui se dégage de cet art. En effet, les modes de vie, les structures sociales et les grandes idées religieuses évoluent très lentement, mais les formes peuvent changer beaucoup plus rapidement. Elles sont donc pour l'archéologue un outil très précieux pour évaluer le passage du temps.

5.6 Analyse formelle

L'analyse formelle des figures joue un rôle important dans notre travail, car les différences stylistiques peuvent servir à la comparaison des œuvres entre les sites. Les travaux d'H. Niemeyer ont figé l'image des camélidés et des anthropomorphes en opposant un style « schématique » pour la figure humaine à un style « naturaliste » pour la figure animale, ces deux termes étant également trompeurs. Les recherches antérieures à la nôtre se sont axées exclusivement sur la différenciation sauvage / domestique, mais dans ce travail, nous avons utilisé deux méthodes pour analyser la variabilité des représentations de camélidés et d'anthropomorphes, l'une axée sur l'étude statistique des caractéristiques formelles et l'autre sur l'étude critique du processus de transformation des figures. La dynamique de ces transformations permettra de proposer une classification de nature typologique. Cette approche pourra alors être confrontée aux données relatives aux superpositions de figures afin de les replacer dans une perspective évolutive. Cela montrera que l'art rupestre au sein de ces trois sites est plus complexe que ne le laissaient penser les affirmations simplistes d'H. Niemeyer.

5.6.1 AFC et CAH

La description graphique d'un grand nombre de figures humaines ou animales à l'aide de traits formels permet de les caractériser d'une manière statistique objective. Le traitement des données par l'analyse factorielle des correspondances (AFC) complétée par la classification ascendante hiérarchique (CAH) permet en particulier de reconnaître des

groupements. Nous avons utilisé pour cela un logiciel élaboré par G. Sauvet à partir des programmes Fortran issus des travaux du professeur J.-P. Benzécri et de son équipe (Benzécri, 1973 ; Jambu, 1978). Ce logiciel fournit, outre des représentations graphiques dans les principaux plans factoriels, des données statistiques sur les critères spécifiquement attachés à chaque classe de la CAH, avec une probabilité supérieure à 95 % selon le test de l'écart réduit (Chernorkian, 1996).

5.6.1.a AFC des représentations humaines

Pour les représentations anthropomorphes, nous avons opté pour un système d'attributs-valeurs basé sur des critères formels concernant :

- la morphologie du corps (5 modalités : linéaire, ovale, rectangulaire, trapézoïdal, SV (sans indication du ventre) ;
- la présence ou l'absence de détails anatomiques (tête, cou, mains, pieds, sexe) ;
- la présence ou l'absence d'objets spécifiques (bâton, lance, coiffe, objet indéterminé) ;
- la taille (4 modalités : T1, T2, T3, T4, du plus petit au plus grand) ;
- l'animation des figures (4 modalités : animation nulle, MC (animation complète), MI (animation de la partie inférieure), MS (animation de la partie supérieure)).

Les principales caractéristiques techniques sont également utilisées (gravure, blanc, jaune, rouge sombre et rouge vif). 212 représentations provenant des trois sites de notre corpus ont été soumises à une première AFC. Cette analyse montre l'existence de deux groupes (ou classes) malheureusement assez mal séparés (fig. 148). Les attributs spécifiques de ces deux classes sont reportés dans le tableau 12.

Nous avons d'un côté un petit groupe de 89 représentations (figuré en bleu) caractérisé par l'absence de détails anatomiques, d'animation et la représentation d'un corps filiforme et de l'autre côté, un groupe plus important (123 anthropomorphes figurés en rouge) caractérisé par la présence de détails anatomiques et surtout d'objets spécifiques comme des armes ou des coiffes (tab. 12). Ces critères sont intéressants à discuter, car ils s'apparentent à ceux qui sont communément employés pour décrire le « style schématique » et le « style réaliste » de la représentation humaine.

Le style « schématique » a été longuement décrit par H. Niemeyer. Ce type de figures existe dans de nombreux sites de la vallée de Lluta et d'Azapa (Niemeyer, 1972 ; Santoro et Chacama, 1982 ; Sepúlveda *et al.*, 2010 ; Sepúlveda *et al.*, 2013a). Le deuxième style de représentation est rarement décrit, bien qu'il soit numériquement dominant. Les recherches de M. Sepúlveda sur le site de Tangani mettent en avant l'existence d'un autre type de figuration humaine attaché au groupe GE1-2 où l'apparition d'armes est le principal changement (Sepúlveda *et al.*, 2013a). Dans le désert d'Atacama, c'est le style Confluencia

classe CAH	Attributs spécifiques des classes (P>95%)						
	Forme du corps		Détails anatomiques			taille	Animation
Bleu	Ovale	proportionnée	articulations	cuisse		grand	Membres avant fléchis
Rouge		rectangulaire	dysmorphie	articulations non marquées	cou droit	petit et moyen	animation nulle

TABLE 13 – Attributs spécifiques des deux principales classes de la CAH issue de l’AFC des camélidés de la fig. 62.

gés, et dépourvus de détails anatomiques ; les figures sont plus petites et l’animation est nulle. La particularité d’avoir un cou très long et porté droit est caractéristique de cette catégorie qui est majoritaire puisque les animaux du groupe rouge sont au nombre de 165 contre 117 pour le groupe bleu.

La représentation graphique de la figure 149 montre une assez forte interpénétration des deux groupes qui peut s’expliquer par une certaine hétérogénéité des trois sites constituant notre corpus. C’est pourquoi nous avons refait la même analyse sur le seul site de Vilacaurani qui concentre à lui seul près des trois-quarts des camélidés de l’AFC précédente. De fait, la nouvelle AFC présente un résultat plus clair, avec deux groupes plus nettement séparés (fig. 150).

Les attributs spécifiques des deux classes restent les mêmes que ceux présentés dans l’analyse inter-sites. Si la distinction est plus nette, c’est parce qu’en traitant un seul site, les données sont plus homogènes, et par conséquent moins sensibles à des bruits de fond parasites. Le site de Vilacaurani peut donc être considéré comme paradigmatique de la distinction entre deux styles antagonistes, l’un de tendance « naturaliste », l’autre plus « schématique » pour reprendre les termes couramment utilisés. Notons que la technique intervient peu. Seuls le noir et la gravure sont significativement du côté des figures « schématiques », les jaunes et les rouges n’apparaissant pas distinctifs. Nous reviendrons sur ce point lorsque nous essaierons de caractériser l’évolution formelle des camélidés (§ 5.6.2).

L’analyse factorielle des correspondances des anthropomorphes et des camélidés nous a montré qu’il y a, entre toutes ces représentations, des différences formelles de grande ampleur. Elle a confirmé dans ses grandes lignes la validité des critères généralement employés pour caractériser les catégories stylistiques de l’art rupestre du Chili. Il n’est donc pas question de remettre en cause cette opposition. Ce sont seulement les termes employés pour les désigner qui sont discutables. Les termes schématique et naturaliste semblent trop tranchés par rapport à la complexité et la subtilité de la situation, et peu propices à la perception des variations stylistiques qui sont peut-être à mettre sur le compte de périodes de transitions.

Nous avons vu par ailleurs que de nombreuses techniques picturales avaient été employées, qu’elles s’étaient succédées et superposées au fil du temps sur les parois des abris,

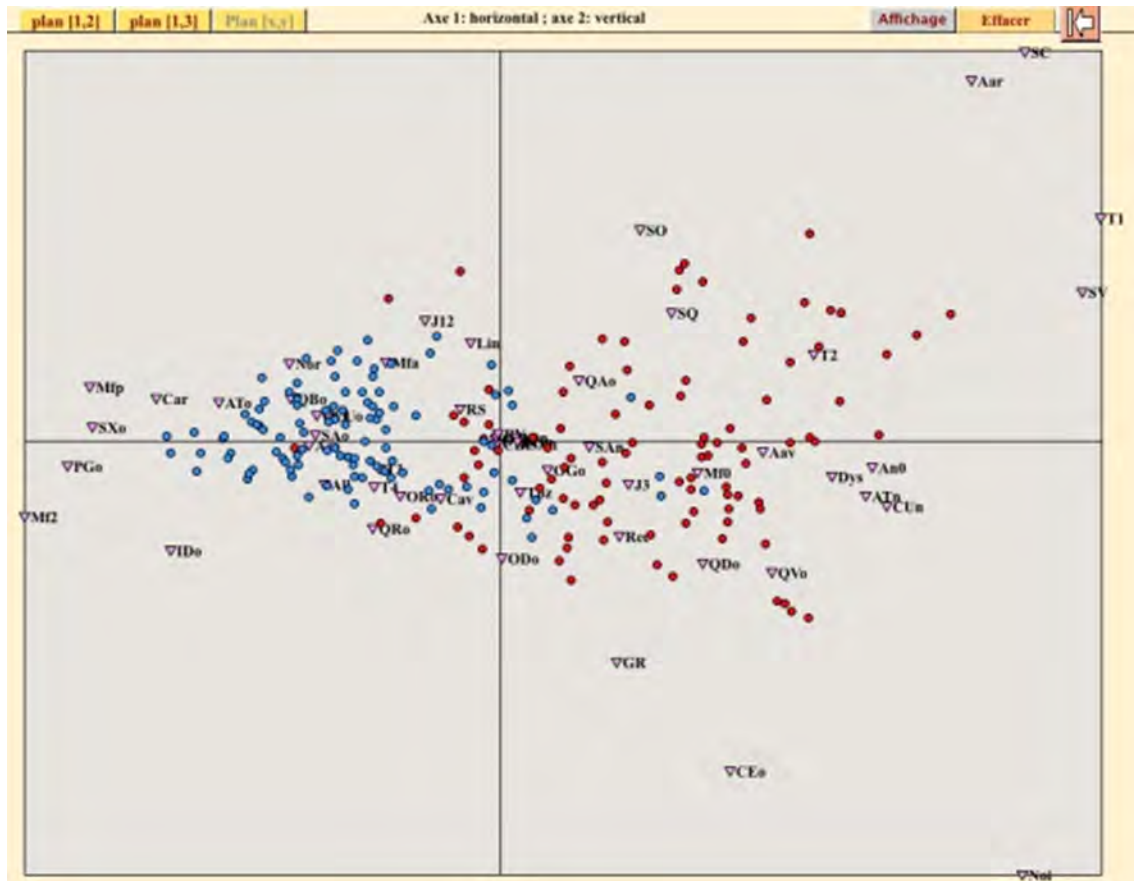


FIGURE 150 – AFC de 207 camélidés du site de Vilacaurani. Représentation dans le plan factoriel [1,2].

conduisant à de vastes ensembles pariétaux où nous avons cependant distingué une remarquable continuité à travers l'accumulation des figures et l'élaboration de scènes complexes. Il nous faut maintenant tenter de corréliser la séquence des interventions pariétales telle qu'elle ressort de la superposition des couleurs avec l'évolution des styles que l'AFC a mise en évidence. Cela nous amènera à nous demander si les différents types de représentations appartiennent à des périodes différentes et sont éventuellement attribuables à des groupes culturels différents ou si nous avons seulement affaire à une évolution des formes comme il s'en produit toujours au sein d'une même société.

Mais auparavant nous essaierons de mieux définir cette évolution des formes et, si possible, de parvenir à en faire une typologie, malgré le danger et le caractère réducteur d'une telle entreprise.

5.6.2 L'évolution des formes

Les AFC qui ont été décrites dans le paragraphe précédent nous ont permis de distinguer deux principales classes d'anthropomorphes et de camélidés, mais à l'intérieur de chaque classe, il existe de nombreuses variantes qui peuvent servir à l'établissement d'une typolo-

gie plus fine, afin de rendre compte de façon dynamique des variations stylistiques qu'ont connues les représentations animales et humaines au cours du temps.

5.6.2.a L'évolution formelle de la figuration humaine

L'examen de la diversité de l'image humaine dans notre corpus est un moyen de suivre la dynamique de son évolution dans l'art rupestre du piémont andin et de la replacer dans la diachronie, diachronie toute relative puisqu'en l'absence de données chronologiques absolues et de contexte archéologique, le seul moyen dont nous disposons pour l'évaluer est la superposition des couleurs (§ 5.2.3).

La première chose à faire est d'examiner un échantillon des représentations humaines classées par couleurs et mis en regard du diagramme de Harris représentant leurs superpositions (fig. 151). Un certain nombre d'observations dignes d'intérêt ressortent de cet examen.

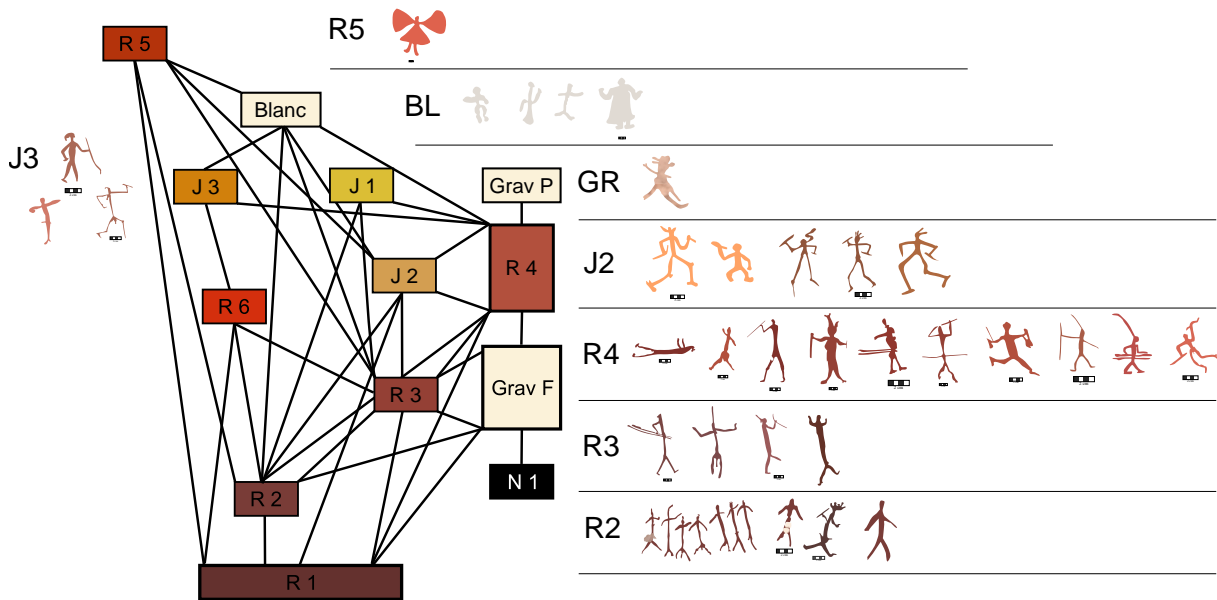


FIGURE 151 – Variation des styles de représentations humaines de différents pigments selon la stratigraphie relative de ces derniers (fig. 116).

1. Il n'y a pas de figure humaine de couleur R1. Cette couleur caractérisant la première intervention pariétale, il semble que la figure humaine soit absente du tout premier stade pictural.
2. Rouge foncé R2 : Les figures les plus anciennes exécutées dans cette couleur appartiennent à un type de figures linéaires très schématiques : sur un axe vertical, quatre bâtonnets obliques figurent les bras et les jambes, et la tête est généralement absente. Les figures sont le plus souvent statiques et représentées en groupe. Il s'agit d'un universel de la représentation humaine, bien connu dans d'autres parties du monde sous le nom de stick figures. Dans notre corpus, on note une certaine disparité à l'intérieur de cette couleur, le corps de certaines figures tendant à s'épaissir et

les membres à acquérir un certain dynamisme qui se confirmera dans les étapes suivantes. Dans un cas (Vilacaurani, P1), un groupe d'anthropomorphes réalisés dans cette couleur possèdent des ornements de tête analogues à ceux qui deviendront fréquents dans la couleur R4. Cela amène à se demander si la séquence établie pour Incani GP, Vilacaurani GP et P1) peut être extrapolée aux autres panneaux. Il n'est pas impossible que la même préparation de pigment ait été utilisée par un groupe à un moment donné et plus tard par un autre groupe dans un autre site. Dans le cas considéré, il semble que certains anthropomorphes R2 de Vilacaurani-P1 soient très proches de certains de ceux réalisés avec la couleur R4.

3. Rouge foncé R3 : Les représentations humaines de couleur R3 sont assez rares. La plus spectaculaire est une grande figure aux bras ouverts dans un geste d'orant, un sexe masculin très apparent. Un long trait au-dessus de la tête qui doit avoir une signification précise, car on le retrouve dans plusieurs figures de cette même couleur et de phases postérieures. L'épaississement des corps est notable sur plusieurs figures.
4. Rouge clair R4 : Le trait dominant des figures humaines de cette couleur est un dynamisme très prononcé. Elles semblent marcher, danser, arborer des objets variés ou des armes. Une caractéristique très fréquente est la présence d'attributs céphaliques de diverses formes.
5. Jaune vif J2 : Les interstratifications avec le rouge R4 nous ont montré que ces deux couleurs étaient vraisemblablement contemporaines et l'examen des quelques figures humaines réalisées dans cette couleur ne fait que le confirmer, car elles possèdent le même dynamisme et les mêmes attributs (bâtons, couvre-chefs) que les figures précédentes.
6. Il y a peu à dire au sujet des figures humaines de couleur R5, R6 ou B1, qui sont extrêmement peu nombreuses. Certaines frappent par leur caractère exceptionnel tel ce personnage blanc vêtu d'une longue robe évasée et cet autre en rouge vif R5 portant lui aussi une robe triangulaire, et tenant à bout de bras deux formes triangulaires comme des ailes de papillon. On dirait que, dans cette phase terminale, les peintres disposent d'une plus grande liberté créatrice.

Pourtant, il faut aussi noter que les figures schématiques linéaires existent dans toutes les phases, Ces formes d'une très grande simplicité graphique font sans doute partie d'un substrat universel puisqu'on le connaît dans le monde entier, mais cela peut aussi signifier que le temps écoulé entre les phases extrêmes a été relativement court.

5.6.2.b L'évolution formelle des représentations de camélidés

Les camélidés sont de très loin l'espèce animale la plus représentée. Ils sont omniprésents dans tous les panneaux. Les représentations de camélidés ont souvent été examinées à travers le filtre des caractéristiques naturalistes (Niemeyer, 1972 ; Guffroy, 1999 ; Gallardo

et Yacobaccio, 2005 ; Aschero, 1996 ; Nuñez et Santoro, 1988 ; Nuñez et Santoro, 2011). Les caractéristiques qui servent à différencier des guanacos des vigognes ou des lamas des alpagas sont infimes et nécessitent de nombreuses données qui ne sont pas disponibles dans ce corpus. Pour mesurer cet aspect il aurait été intéressant de comparer le corpus de ces trois sites avec des sites d'art rupestre représentant des camélidés dans l'écosystème des vigognes. Mais nous pouvons mettre l'accent sur quelques indices formels comme la taille ou les choix physiologiques mis en avant dans la représentation, comme élément de réflexion. Dans notre propre analyse, nous avons procédé comme pour la figure anthropomorphe en classant les représentations de camélidés en fonction des pigments utilisés, puisque les superpositions montrent que les couleurs ont suivi une évolution pratiquement exempte de retour en arrière, ce qui implique que leur séquence peut servir de base à un axe temporel.

Un échantillon de camélidés provenant des sites de Vilacaurani et d'Incani a permis d'obtenir le tableau synthétique de la figure 152. Nous avons privilégié pour cela les figures qui sont en superposition et ont servi à établir la matrice de Harris (fig. 116).

Il est extrêmement difficile de dégager des véritables tendances à l'examen de ce tableau et c'est peut-être cela qui mérite d'être souligné en premier. Sur le plan formel, l'AFC nous avait montré deux groupes antagonistes, l'un plutôt « naturaliste », l'autre plutôt « schématique », mais le classement par couleur ne permet pas de mettre en évidence une évolution formelle irréversible.

Des figures que l'on qualifiera de « naturalistes », avec le ventre gonflé, les cuisses volumineuses, les articulations marquées et l'indication des sabots, se trouvent pratiquement dans toute la séquence. Citons par exemples le n° 196 (R1), le n° 458 (R3), le n° 352 (R4), le n° 415 (J2), le n° 524 (J3), le n° 466 (B1) et le n° 367 (R5). Certaines figures montrent une tendance à la simplification (corps rectangulaires, membre linéaires raides et sans extrémité), mais sont encore trop proches de l'anatomie de l'animal pour être qualifiées de « schématiques », sauf peut-être un camélidé noir dont les membres sont figurés par quatre bâtonnets (n° 279). La simplification est souvent due à la petite taille des figures telles le n° 71 (R2), le n° 416 (R3) ou le n° 344 (R4). Certaines figures présentent un allongement excessif du corps : n° 146 (R1), n° 270 (gravure fine) ou un allongement disproportionné du cou : n° 97 (R2), n° 458 (R3), n° 100 et n° 245 (R4), n° 322 (J2), n° 367 (R5).

Mis à part quelques figures totalement hors normes, qui ne répondent à aucun « type », on voit que les caractéristiques stylistiques les plus marquantes sont présentes dans plusieurs couleurs, ce qui ne permet pas de déceler une évolution au fil du temps. Il faut conclure que ces différentes formes ont probablement coexisté tout au long de la séquence. Deux explications sont possibles : ou bien la variabilité relève de la liberté artistique de chaque auteur ou bien ces différences sont réellement porteuses de sens.

On peut penser que la dysmorphie du corps caractérise les représentations d'animaux sauvages. En effet, l'hypertrophie des cuisses et la différence de longueur entre l'avant-train et l'arrière-train (ex. : n° 462) sont des marqueurs des espèces non domestiques (Gallardo

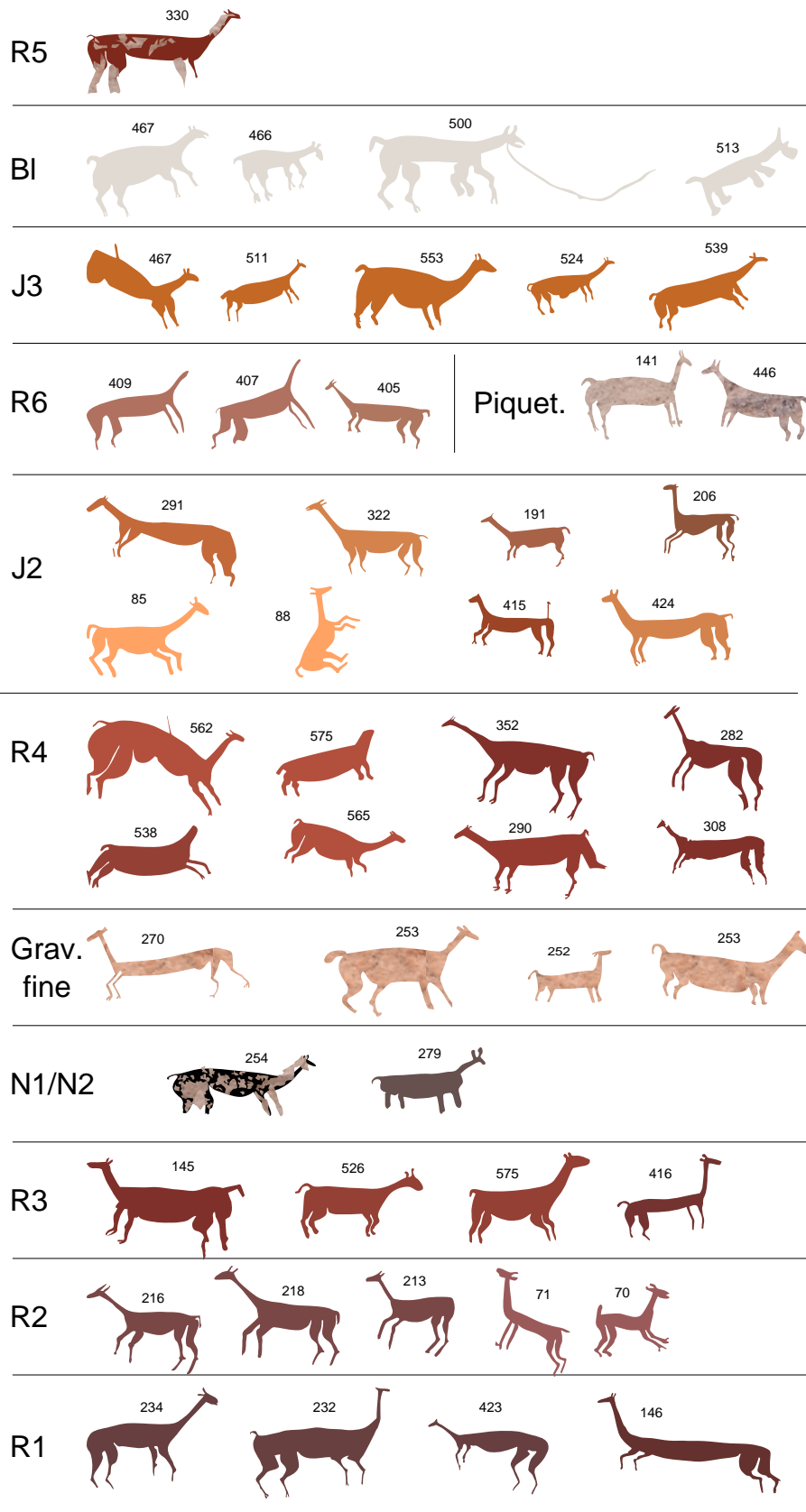


FIGURE 152 – Représentations de camélidés classées par pigments selon la stratigraphie de la fig. 116.

et Yacobaccio, 2005 ; Gallardo et Yacobaccio, 2007). D'autres caractères sont peut-être propres à des animaux domestiques. Les ventres gonflés peuvent signifier des femelles prégnantes, les cous exagérément longs peuvent avoir un rapport avec la tonte de cette partie du corps très recherchée (d'ailleurs souvent surchargée de piquetage),... Toutefois, ces considérations ne relèvent pas seulement de la facture individuelle de chaque figure ; elles dépendent du contexte dans lequel elles se trouvent. Nous y reviendrons quand nous aborderons la question des « scènes ». Nous voyons dans la stratigraphie du traitement plastique de la figure des camélidés l'importance de la taille et du volume des animaux qui conservent des attributs souvent apparentés au type sauvage mais que nous pouvons aussi relier à des caractéristiques du guanaco. En effet, la masse des cuisses et l'insistance sur la musculature des animaux suggèrent la mise en avant d'attributs physiologiques propres au guanaco.

5.6.2.c Autres représentations animales : les pumas

Il y a très peu de représentations de pumas, mais ce qui frappe avant tout est leur étonnante uniformité formelle, en dépit de la variété des couleurs utilisées. Nous avons déjà signalé le cas d'un groupe de pumas jaunes (J2) complétés par un sixième animal rouge (R4) dans le grand panneau de Vilacaurani, mais il existe un exemple encore plus intéressant où quatre pumas ont été figurés à l'extrémité droite du grand panneau d'Incani, dans quatre couleurs : R3, J2, R4, R5 (fig. 153). Si ces couleurs ne signalaient pas des interventions différentes, l'unité stylistique nous inciterait à y voir une scène réalisée en une seule fois. C'est sans doute un argument supplémentaire en faveur de compositions cumulatives où une scène se construit peu à peu par addition de nouvelles figures. Si l'on suit cette hypothèse, cela signifie que le sens est maintenu d'une intervention à l'autre et que probablement le temps écoulé entre deux interventions est assez court.

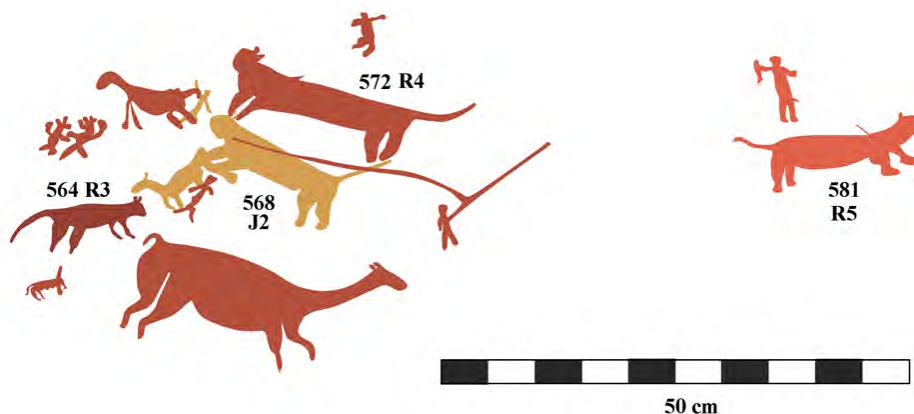


FIGURE 153 – Incani, Grand panneau. Représentations de pumas utilisant quatre couleurs différentes.

L'étude des superpositions nous a montré qu'un grand nombre de couleurs ont été employées dans l'art rupestre d'une manière séquentielle au cours du temps. Bien sûr, cette stratigraphie chromatique ne donne qu'une échelle de temps relative, de longueur indéterminée, en absence de datations absolues. Quoiqu'il en soit, elle fournit un moyen d'aborder la chronologie des représentations et, par conséquent, d'examiner leur évolution temporelle. Les deux motifs principaux, les anthropomorphes et les camélidés, répétés à des centaines d'exemplaires, donnent des renseignements quelque peu différents.

La représentation humaine montre une évolution intéressante. Partant de figures extrêmement schématiques dans les phases anciennes exécutées à l'aide de cinq tracés linéaires, on voit apparaître progressivement des figures plus détaillées et plus dynamiques, portant des armes, des instruments divers et des couvre-chefs, donc plus riches de sens.

Face à cette tendance allant vers des figures humaines de plus en plus connotées, les représentations de camélidés ne présentent pas une évolution comparable. Des formes variées coexistent tout au long de la séquence, certes, sans que l'on puisse observer de tendances évolutives. Des formes simplifiées, statiques, géométrisées, réapparaissant à tous les stades, à côté de figures plus dynamiques et mieux proportionnées, qui existent dès le début et que l'on peut qualifier de « naturalistes » selon l'expression consacrée.

De même, les quelques représentations de pumas montrent une grande uniformité. Il semble donc que la figure humaine soit la seule à montrer une évolution décelable. L'art rupestre étant un reflet de la société, on peut penser que la place de l'homme, ou du moins de certains hommes, a changé. A côté de personnages directement engagés dans une action vis-à-vis des camélidés, on en voit d'autres qui semblent étrangers à ces scènes de la vie quotidienne, ce qui va dans le sens d'une complexification de la société.

Enfin, une dernière remarque s'impose, concernant la valeur chronologique absolue de la séquence chromatique. Le fait que cette séquence ne soit nulle part mise en défaut ne signifie pas que les changements de pigments soient rigoureusement synchrones dans tous les sites. Nous avons vu l'exemple d'anthropomorphes de couleur R2, qui ont indéniablement des caractéristiques du groupe R4. Ceci ne remet pas en cause la séquence, mais seulement la concordance chronologique absolue des interventions pariétales en tous lieux.

Conclusion

Les deux piliers de l'étude d'un art rupestre sont l'établissement d'une chronologie et l'analyse formelle afin de déceler des constantes et des évolutions. Nous avons tenté d'aborder ces deux volets et de les mettre en concordance.

Pour aborder la succession des peintures sur les parois des abris, en l'absence de données chronologiques directes, nous avons eu la chance de disposer d'un fil directeur qui s'est révélé très utile et d'une grande fiabilité, car il ne présente pratiquement pas d'incohérence : il s'agit de la superposition des pigments. Un grand nombre de pigments

différents (rouge, jaune, blanc et noir) auxquels s'ajoute la gravure, ont été utilisés et leur séquence semble s'être déroulée de façon linéaire et parfaitement cohérente. Cela nous a permis d'établir une stratigraphie chromatique grâce à laquelle nous avons pu ordonner dans le temps les différentes productions pariétales, avec une marge d'incertitude satisfaisante. Précisons que nous parlons de *séquence* et non pas d'*échelle temporelle*. En effet, si l'ordre de succession des pigments ne souffre pas d'exception, cela ne signifie pas pour autant que toutes les peintures réalisées avec un même pigment sont strictement contemporaines. Nous avons vu qu'il pouvait y avoir un certain décalage dans l'emploi des mêmes couleurs dans les différents sites, ce qui complique énormément notre tâche.

Dans le cas qui nous intéresse, les humains et les camélidés représentent une écrasante majorité des motifs, mais derrière cette apparente monotonie se cache une grande diversité formelle qui rend très difficile toute tentative de classification et a fortiori l'établissement de « types ». Les méthodes de l'analyse des données telles que l'analyse factorielle des correspondances nous ont permis de mettre en évidence deux groupes de caractéristiques morphologiques antagonistes qui s'apparentent plus ou moins aux catégories traditionnelles de « naturalisme » et de « schématisme », mais il a été très difficile de trouver une relation cohérente entre l'évolution de ces deux tendances et la stratigraphie chromatique. D'autant plus que les anthropomorphes et les camélidés semblent suivre des trajectoires différentes.

Pour résumer la situation, disons que les anthropomorphes semblent partir de schémas filiformes extrêmement simples, faits de cinq tirets linéaires, pour s'acheminer peu à peu vers des formes plus dynamiques, avec plus de détails anatomiques et d'attributs susceptibles de les personnaliser, notamment des ornements de tête et des vêtements. Durant toute la séquence, on observe cependant la résurgence des schémas les plus simples, notamment lorsqu'il s'agit de représenter des groupes importants. Le cas des camélidés est très différent, car des formes très similaires existent du début à la fin. L'évolution est très peu sensible et semble plutôt aller dans le sens inverse de celle des représentations humaines. Alors qu'au début de la séquence, certains animaux sont relativement dynamiques et « naturels » avec des ventres gonflés et de grosses cuisses qui évoquent plutôt des animaux sauvages, les derniers camélidés représentés dans des scènes dites « pastorales » sont nettement moins détaillés et plus conventionnels. Cette double trajectoire des anthropomorphes et des camélidés peut s'expliquer par un changement du rapport entre l'homme et l'animal. Le chasseur a toujours tendance à valoriser sa proie, comme le montre l'exemple de l'art paléolithique européen qui magnifie les animaux, mais accorde très peu de place à l'homme. La proie du chasseur est personnifiée, tandis que le troupeau de l'éleveur se fond dans l'anonymat, ce qui peut se traduire sur le plan graphique par des formes plus stéréotypées.

Tout au long de la période de production de cet art rupestre, l'homme et le camélidé sont demeurés les principaux protagonistes, quasi exclusifs, des actions figurées. Nous reconnaissons sans peine différentes scènes de chasse individuelle ou collective, puis des

scènes que nous avons regroupées sous le terme générique de « scènes pastorales » (animaux attachés dans un enclos, animaux guidés par un pasteur), mais le passage des scènes de chasse aux scènes pastorales entraîne peu de changements formels. Le glissement de l'une à l'autre est si subtil que l'on peut parfois hésiter entre les deux types d'actions, lorsque l'humain ne montre pas de signe d'agressivité et que les animaux ne sont pas atteints par des traits. C'est sans doute un des aspects qui montre le mieux la continuité de cet art.

Combien de temps cet art a-t-il duré ? L'emploi d'un grand nombre de couleurs ne doit pas donner l'illusion d'une grande durée. A aucun moment les œuvres antérieures ne semblent avoir été rejetées, abandonnées, ni même ignorées. Au contraire, un grand nombre de figures ont fait l'objet d'une réappropriation, d'une réutilisation partielle ou de l'incorporation dans un nouvel assemblage plus complexe, donnant lieu à ce que nous appelons des scènes cumulatives. Toutes ces observations vont également dans le sens d'une très grande continuité culturelle. Cette impression est largement confirmée par l'évolution des formes, des motifs et de la thématique qui ne présente que quelques innovations, éventuellement attribuables au seul talent d'un artiste, mais pas de véritables ruptures qui résulteraient d'un changement brutal de paradigme.

Une des questions que nous devons nous poser est celle de la société qui a produit cet art rupestre. S'agit-il d'un seul groupe ou de plusieurs groupes ? La réponse à cette question est liée à celle que nous avons donnée à la précédente. La très grande continuité sur le plan thématique et artistique ne peut se comprendre que dans l'hypothèse d'une grande proximité culturelle et de nombreux échanges allant jusqu'au partage des recettes pour la préparation des pigments.

La question subsidiaire qui taraude tout archéologue est celle de la chronologie. Combien de temps s'est écoulé entre les premières peintures en rouge sombre R1 et les dernières figures blanches et celles en rouge vif R5 ? Nous ne pouvons malheureusement pas répondre à cette question, mais encore une fois la très forte continuité que nous avons notée dans tous les volets de notre étude plaide en faveur d'une durée relativement brève, c'est-à-dire une durée au cours de laquelle ne se sont pas produits de bouleversements sociaux importants, ni de crise économique majeure. Cela est-il compatible avec l'observation de deux types d'activités aussi différentes que la chasse et l'élevage ? Dans d'autres parties du monde, le passage d'une économie de prédation à une économie de production, correspondant à ce que l'on appelle souvent la « néolithisation », s'est produit de façon brutale, parce que les éleveurs, nouveaux arrivants, venaient « coloniser » les territoires de chasse des populations autochtones. Il semble que, dans notre cas, il s'agisse d'une transition interne dans laquelle ce ne sont pas deux groupes de cultures différentes qui seraient entrés en conflit, mais une population unique qui aurait accompli spontanément une mutation économique, apprenant à tirer plus de profit de camélidés vivants que de camélidés morts.

Chapitre 6

Analyse thématique et plastique des scènes

A quoi reconnaît-on avec certitude que l'on a affaire à une scène, c'est-à-dire un assemblage de figures porteur de sens ? C'est évidemment la première question que nous devons nous poser et que de nombreux archéologues se sont posés avant nous (Lewis-williams, 1981 ; Smits, 1990 ; Lenssen-Erz, 1992 ; Fritz *et al.*, 2013). Pour T. Lenssen-Erz, la définition d'une scène doit être restreinte à une action ou interaction entre un nombre limité d'acteurs, se produisant dans un laps de temps limité. Ce sont ces restrictions qui assurent la cohérence de l'assemblage et garantissent la production de sens. Selon Lenssen-Erz, les éléments essentiels pour mesurer la cohérence d'une scène sont le style, la couleur, la taille des acteurs, leurs attributs, leurs postures, leur gestuelle, etc. On peut peut-être s'accorder sur ces critères qualitatifs, mais leur évaluation quantitative, telle qu'elle a été proposée par Lenssen-Erz, semble un exercice périlleux (Lenssen-Erz, 1992). L'une des principales difficultés est d'isoler les participants d'une scène quand ils sont insérés dans un panneau comprenant déjà de nombreuses figures, car, dans ce cas, il est très difficile de savoir si des figures antérieures ont été réutilisées ou intégrées à la nouvelle scène. Autrement dit, quelles limites doit-on fixer à la notion de *scène cumulative* ? Ne risque-t-on pas de considérer qu'à terme toutes les figures participent à une composition unique ? Compte tenu du caractère très répétitif de l'art rupestre de notre corpus, cette question est récurrente.

Les premières descriptions chrono-stylistiques dans les Andes ont été faites à partir de l'observation des scènes. Les travaux de J. Guffroy compilent les recherches menées au Pérou où le style naturaliste découvert à Toquepala (Muelle et Ravines, 1986) ou à Macusani (Spahni, 1967) (Spahni, 1971) précède le style semi-naturaliste défini par A. Cardich à Lauricocha (Cardich, 1964)(fig. 154).

Dans la logique chrono-stylistique, ces styles sont suivis par les représentations schématiques comme le montrent également les travaux d'E. Klarich et M. Aldenderfer au sud du Pérou (Klarich et Aldenderfer, 2001). Plusieurs critères sont retenus dans leur étude pour caractériser les changements stylistiques entre un art de chasseurs et un art de pasteurs (perte d'animation chez les camélidés, proportionnalité entre la figure hu-

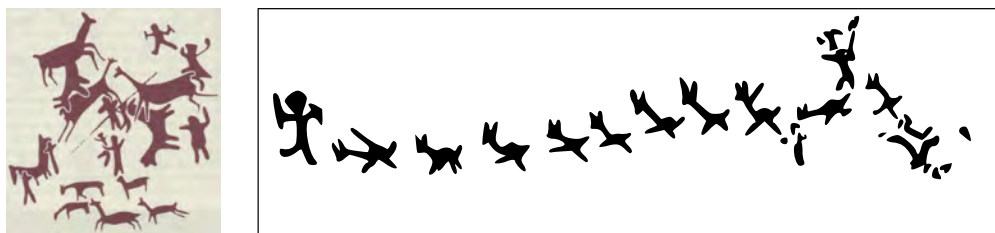


FIGURE 154 – Scènes relevées sur les sites de Macusani (Sphani, 1971) et de la grotte Chaclarragra, Huánuco (Cardich, 1964).

maine et animale,...); les changements stylistiques des camélidés sont mis en parallèle avec la nouvelle représentation de la figure humaine. Dans la Sierra d’Arica, Niemeyer a décrit un seul style de scène qui se caractérise par l’opposition d’anthropomorphes de style schématique à des camélidés de style naturaliste (Niemeyer, 1972). Pourtant les récentes recherches montrent qu’il existe également une évolution chrono-stylistique au sein de l’extrême nord du Chili (Sepúlveda *et al.*, 2010 ; Sepúlveda *et al.*, 2013a ; Dudognon et Sepúlveda, 2013).

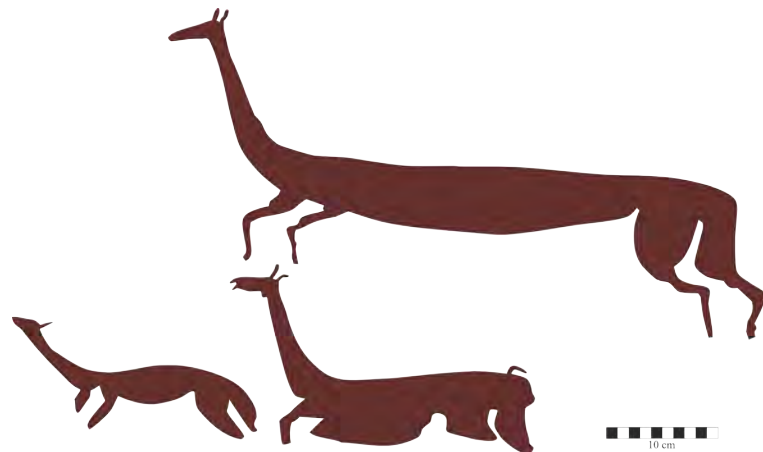
Les scènes identifiées sur ces trois sites nous montrent une variété thématique qu’il est possible de corréliser avec des changements stylistiques importants. Nous avons choisi de traiter principalement les scènes où l’interaction entre les anthropomorphes et les camélidés est exprimée. Le terme d’interaction se rapporte à l’action réciproque de l’homme et de l’animal que l’artiste retranscrit à travers une mise en scène narrative. La thématique s’oriente uniquement vers des activités en lien avec le domaine socio-économique des populations des hautes terres. Des scènes de chasse aux scènes pastorales, plusieurs pans de la vie des hommes dans les hautes terres andines sont minutieusement reproduits et la part symbolique de ces scènes se perd dans le réalisme des reproductions. Plusieurs étapes du transfert de technique entre les pratiques cynégétiques et le pastoralisme sont présentes, les pièges, le confinement, les enclos et l’élevage. L’étude des armes et des objets utilisés, des méthodes et des objectifs de chaque technique employée permet d’approcher les rouages de la vie économique et ses constantes transformations, pour l’amélioration des procédés de subsistance en lien avec les camélidés.

6.1 Animaux en troupeau

La situation apparaît particulièrement claire, si l’on commence par les premières couleurs utilisées, qui forment le substrat. Le panneau étant alors vierge de tout dessin, les premières peintures peuvent être considérées comme constituant des scènes. En étudiant la stratigraphie chromatique (§ 5.2), nous avons observé que tout commençait souvent par des groupes d’animaux de même taille, de même style, de même couleur, qui peuvent être considérés comme un troupeau cohérent, selon les critères de Lenssen-Erz (fig. 155a).

Dans notre corpus, les premières scènes repérées grâce aux superpositions représentent des animaux en troupeau. Ce sont des camélidés de grandes dimensions, disposés côte

à côte sans superposition, orientés dans la même direction, ce qui produit l'effet d'un troupeau sauvage, en marche ou peut-être en fuite. Tous ces animaux sont représentés en perspective tordue avec les deux oreilles et les quatre membres signifiés de face. Ce type de représentation, présent dès les premières phases, devient une constante dans la figuration des camélidés. A noter que, dans l'exemple d'Incani (fig. 155b), un petit anthropomorphe est déjà présent au-dessus du dernier camélidé de la troupe, mais rien n'indique qu'il s'agisse d'un chasseur ou d'un pasteur. Ce type d'association entre un grand camélidé et un minuscule anthropomorphe est caractéristique de nombreuses scènes.



(a) Grand panneau de Vilacaurani (rouge R1).



(b) Grand panneau d'Incani (rouge R3).

FIGURE 155 – Scènes de troupeau de camélidés correspondant aux premières peintures

Les scènes sont très dynamiques, mais cet effet est rendu de façon différente à Incani et à Vilacaurani. À Incani, la scène est très vivante, certains animaux sont dessinés bondissants sans qu'aucun membre ne touche le sol, dans une sorte de galop volant. D'autres ne sont représentés que par la moitié du corps pour donner une impression d'apparition. Enfin, l'aspect groupé de ces camélidés et leur orientation dans le même sens anime l'ensemble et lui donne sa cohérence. Sur le panneau de Vilacaurani, d'autres procédés artistiques sont utilisés. L'allongement du corps et le repliement des membres antérieurs accentuent l'impression de course. Comme nous l'avons vu précédemment, le contexte écologique des sites d'art rupestre coïncide avec l'aire de répartition des guanacos dans cette partie des Andes. Nous interprétons donc ces animaux comme des troupes de guanacos dont la force et la puissance physique sont accentuées par l'importance des cuisses et l'allongement du corps.

6.2 La chasse directe

Le type de chasse que nous appellerons « chasse directe » (Moscovici, 1972) est une agression directe de l'animal, à l'aide d'armes adaptées à la proie, qui aboutit à son abattage. La caractérisation des scènes de chasse est une démarche aisée car la matérialisation des armes est systématique et la sémiotique narrative est donnée par l'animation des protagonistes. Ces représentations nous révèlent les techniques et les stratégies employées par les populations de hautes terres qui chassaient les camélidés et parfois les pumas. Cette pratique existe à des époques très différentes, ce qui nous permet d'appréhender les techniques cynégétiques liées à chacune de ces époques. L'intérêt repose sur la technicité des scènes qui diffère également selon les périodes, mais aussi selon les sites.

6.2.1 Les armes, les techniques

Les armes de jet sont l'équipement du chasseur préhistorique, car elles permettent d'atteindre l'animal à distance. De type javelot ou lance, il est difficile de distinguer avec précision cet équipement. Ces armes sont fuselées et de grande dimension. L'arme peut être fichée dans le corps de l'animal ou encore dans la main du chasseur. La narration se concentre sur l'attaque ciblée d'un camélidé avant ou au moment où il est touché. En général, l'action est exprimée à travers le tir de la lance qui évoque l'abattage direct de l'animal.

6.2.1.a La chasse à l'approche

Cette scène originale fait partie des premiers registres de représentation de scènes de chasse de camélidés. Un anthropomorphe est placé derrière un camélidé massif qui peut être un guanaco ; il vient de lancer son arme de jet ; le bras de l'homme est représenté tendu vers l'arrière dans un geste ample comme figé dans la dynamique de son mouvement. Cette scène fait référence à une chasse individuelle que nous pouvons qualifier « à l'approche », cette technique consiste « à rechercher en solitaire, en silence, un animal afin de l'approcher et de pouvoir le tirer dans les meilleures conditions » (La Fédération départementale des chasseurs de l'Ain). En général, le chasseur s'intéresse aux animaux les plus faibles d'un groupe pour mettre le plus de chance de son côté. L'anthropomorphe, situé à proximité de l'animal, vient d'envoyer une lance qui s'est distinctement logée entre les omoplates du camélidé (fig. 156).

Ce tir est très précis car cette zone permet une meilleure pénétration de l'arme dans le corps de l'animal qui va accélérer l'hémorragie ou même atteindre des organes vitaux. L'artiste a voulu représenter les premiers instants de l'impact de l'arme, avant même que l'animal ne montre des signes de faiblesse. La reproduction de ce moment précis semble donner beaucoup d'importance à la précision du tir qui, pour une chasse directe à l'aide d'une lance, doit être redoutablement efficace. L'analyse plastique met en évidence la valeur symbolique de cette scène ; l'analyse thématique renforce cette idée, car l'action



FIGURE 156 – Incani I, GP, scène de chasse à la lance (relevé et traitement *DStretch*®).

narrative concerne l'habilité de tir, élément primordial pour la subsistance des chasseurs. Dans tous les cas, la chasse à l'approche avec une arme de jet apparaît comme une technique de chasse pratiquée depuis longtemps dans cette région, où la réussite de la prise reposait sur la dextérité du tireur.

6.2.1.b La chasse à l'affût

D'autres techniques existent et sont représentées sur les parois des sites. Parfois, l'homme doit ruser avec sa proie et il mise sur son emplacement pour surprendre l'animal. Ce procédé qui ressemble à la chasse à l'affût consiste à « se placer dans un lieu régulièrement fréquenté par les animaux » (La Fédération départementale des chasseurs de l'Ain). Le chasseur doit se placer à bon vent pour ne pas se faire repérer, il doit bien connaître l'écologie de son territoire de chasse et être au courant des zones de fréquentation de sa proie pour se cacher et attendre que l'animal se présente tout près de lui (Bahuchet et Pujol, 1975). Cette technique permet une économie physique du chasseur et offre un avantage sur l'animal qui, surpris, n'a pas le temps de fuir. La scène de la figure 157 exprime sans doute ce type de situation, car le chasseur est face à l'animal et les camélidés sont en position figée.

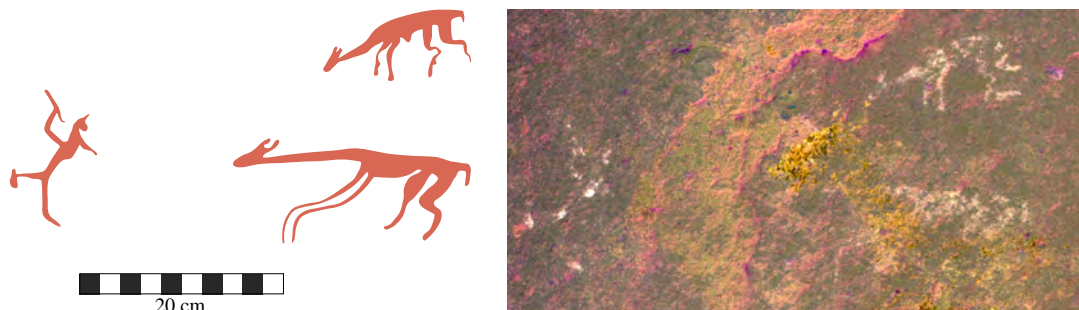


FIGURE 157 – Incani II, P I, scène de chasse positionnement en avant (relevé et traitement *DStretch*®).

L'anthropomorphe a surpris ses proies en train de brouter (comme l'animal en arrière-plan), et l'action se situe au moment où l'homme brandit son arme. L'animal prend

conscience de la présence de l'homme, juste au moment où il lève le cou et recule sur ses pattes postérieures. Le chasseur a encore son arme en main et l'animal semble désorienté, surpris, mais pas en position de fuite. L'équipement du chasseur est de type arme de jet, mais sa lance est de petite dimension. Son bras est armé loin derrière sa tête, prêt à tirer, la scène semble mettre davantage l'accent sur la technique consistant à surprendre la proie que sur son abattage. La chasse à l'affût est une technique méticuleuse qui repose essentiellement sur le moment clé pour surprendre la proie comme cela est représenté ici. Ce genre de représentation est rare, mais elle nous montre l'existence de plusieurs techniques de chasse directe.

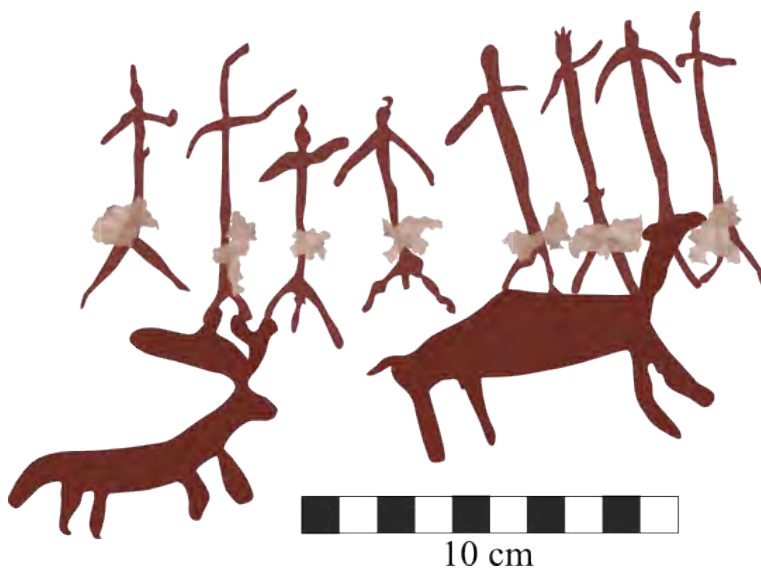
6.2.1.c La chasse collective

Il n'existe pas de définition précise de la chasse collective et deux idées s'affrontent derrière ce terme. Pour certains une chasse devient collective dès que deux personnes sont impliquées, pour d'autres cette terminologie s'applique dans des cas précis où la stratégie de la chasse repose sur des hommes chargés de rabattre le gibier vers des chasseurs postés (ECOTEC, programme WILDMAN, 2004). Dans notre étude, la chasse collective se réfère à des chasseurs opérant en groupe tandis que nous garderons le terme de battue pour la définition du groupe ECOTEC. Sur les parois des sites d'art rupestre, les camélidés sont représentés en troupeau et les chasseurs sont beaucoup plus nombreux. Dans le panneau I de Vilacaurani (fig. 158a), les chasseurs sont détaillés (vêtements, couvre-chefs) et les camélidés sont représentés en position dynamique comme en fuite. Les détails anatomiques sont présents et la ligne du ventre est bien marquée. Le déséquilibre au niveau de la taille des animaux et des hommes semble se réduire. L'augmentation du nombre de participants et l'inversion du rapport numérique entre les protagonistes de la scène inscrivent ces représentations dans un nouveau type de rapport homme/animal. Dans le grand panneau de Vilacaurani (fig. 158b), il y a un petit groupe de tarucas qu'il est possible d'intégrer dans une scène de chasse collective en leur adjoignant un groupe d'humains schématiques, qui semblent venir à leur rencontre. Plus précisément, les représentations humaines alignées et très schématiques de cette scène concorderaient avec le stade GE1-1 redéfini par M. Sepúlveda (Sepúlveda *et al.*, 2010 ; Sepúlveda *et al.*, 2013a), tandis que les anthropomorphes plus détaillés du panneau I se rapprocheraient du style GE2.

La chasse directe peut également être collective. Une scène d'Incani II nous montre une chasse à deux individus minimum (fig. 159). Les anthropomorphes brandissent leur lance ; le personnage de droite semble avoir un autre projectile attaché à sa taille mais l'animal est déjà criblé de lances. Les anthropomorphes sont représentés en attitude dynamique, tandis que l'animal apparaît inerte. Il est difficile d'identifier le type d'animal chassé. L'action se focalise sur l'abattage de l'animal, matérialisé par une profusion de projectiles dans son corps. La technique de chasse mise en scène indique un travail de groupe où l'animal est encerclé pour une mise à mort rapide.



(a) Vilacaurani, Panneau I, scène de chasse collective (couleur R2).



(b) Vilacaurani, Grand panneau. Cet ensemble peut être interprété comme une scène de chasse collective au taruca.

FIGURE 158 – Vilacaurani, scènes de chasse collective



FIGURE 159 – Incani II, P I, scène de chasse en groupe (relevé et traitement *DStretch*®).

6.2.1.d La chasse au propulseur

Une représentation de propulseur peut être identifiée sur un panneau de Vilacaurani (fig. 160). Une sorte de crochet est visible dans la main d'un anthropomorphe qui chasse le puma.

Cet appareil est bien adapté à la proie car il permet de garder une meilleure distance avec l'animal carnivore aux déplacements rapides. Le propulseur est une arme qui apparaît très tôt dans les contextes archéologiques de la région du nord du Chili. Sa présence

dans les phases anciennes de l'Archaïque jusqu'au premier temps de l'époque formative (De Souza, 2004 ; Nuñez et Santoro, 2011) suggère une utilisation pérenne de cette arme. L'anthropomorphe est encore dans une position dynamique avec son bras tendu en arrière et le puma semble juste avoir été touché. Malgré l'emploi du propulseur, l'anthropomorphe est représenté assez proche du puma. Le projectile est fiché entre les omoplates, cette scène rappelle la scène de chasse d'Incani où l'action se fixe sur le tir du chasseur.

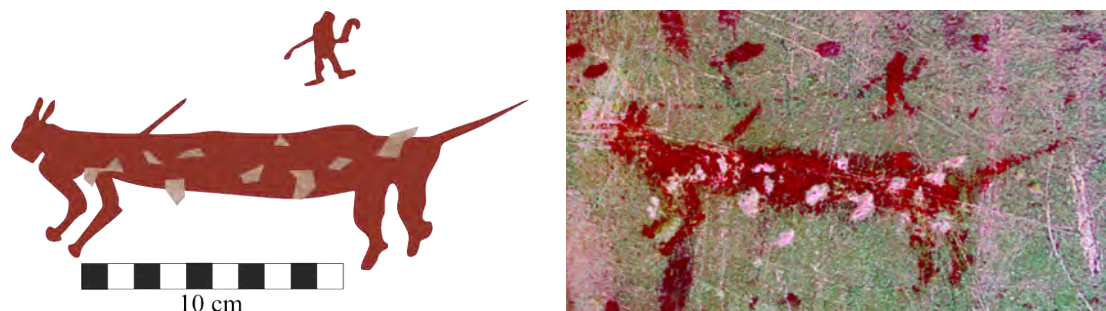


FIGURE 160 – Vilacaurani, GP, scène de chasse au propulseur (relevé et traitement *DStretch*®).

6.2.1.e Les scènes de chasse récentes

Il existe une variante de la chasse individuelle très différente de celle que nous venons de voir, puisqu'elle met en scène un anthropomorphe et un ou plusieurs camélidés de tailles similaires dans un rapport d'affrontement ou de poursuite, ce qui donne à la scène un aspect plus réaliste (fig. 161). Dans les quelques exemples de cette nature, les chasseurs sont très dynamiques. Ils sont pourvus d'attributs distinctifs (armes, ornements de tête) et ils brandissent leurs armes. Ces scènes peuvent être rapprochées du style GE1-2 (Sepúlveda *et al.*, 2013a),

Grâce aux superpositions de couleurs, des scènes de ce type sont reconnues comme antérieures aux pratiques pastorales. Ces scènes, aux couleurs et aux styles beaucoup plus récents, nous montrent une nouvelle manière de représenter la chasse directe. La chasse peut être individuelle ou en groupe et les anthropomorphes se placent directement derrière le camélidé.

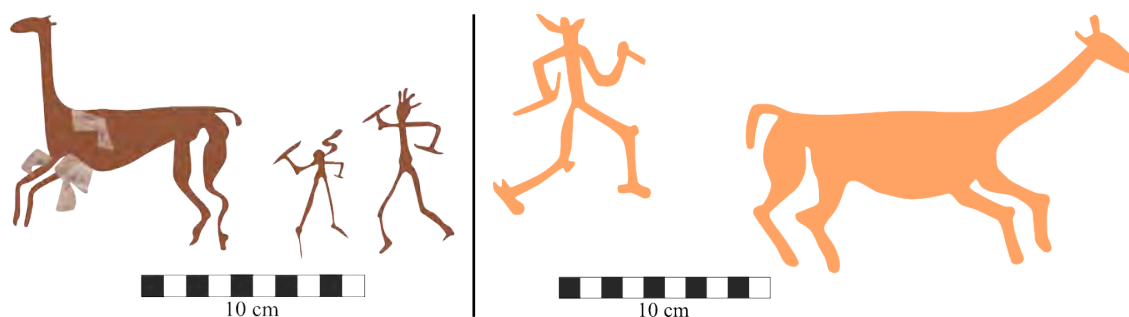


FIGURE 161 – Vilacaurani, GP (à gauche) et P II (à droite). Scènes de chasse récentes.

Les chasseurs possèdent des armes dans chacune de leurs mains ; cela diffère des grandes lances précédemment représentées. Ces armes de petites dimensions ne semblent pas être des arcs, car les bras prennent la position du lancer, mais la taille réduite de ce matériel oblige une position très rapprochée de l'animal pour tenter de l'atteindre. Les personnages pistent l'animal car ils le suivent sans encore tirer leur projectile. L'action de la scène se concentre sur la technique de la chasse à l'approche, au moment où le chasseur poursuit sa proie. Il est intéressant de noter que la mise à mort de l'animal n'est décrite dans aucune de ces scènes et que la signification de ces peintures s'inscrit dans une autre démarche que la représentation de l'abattage direct de l'animal. Les représentations les plus récentes semblent se référer à des chasses, non plus de subsistance où l'objectif était la mort de l'animal, mais plus à une chasse de distraction où la poursuite du gibier devient un loisir.

La technique de chasse à l'approche contraint le chasseur à se tenir au plus près de l'animal pour l'abattre ; selon le matériel cynégétique, cette distance peut être augmentée avec, notamment, l'emploi du propulseur. Ce type de chasse a déjà un impact sur les populations de camélidés, car les animaux les plus abordables sont généralement les plus faibles et leur abattage opère ainsi une sélection qui a un impact sur les futures générations (Lavallée et Julien, 1980).

6.2.2 Le traitement des proies

Quelques rares scènes nous montrent le traitement de l'animal après son abattage. La représentation d'un camélidé mort n'a pas encore été définie, mais nous proposons cette interprétation pour les figures suivantes (fig. 162), qui représentent deux animaux renversés, entièrement maîtrisés par les anthropomorphes.

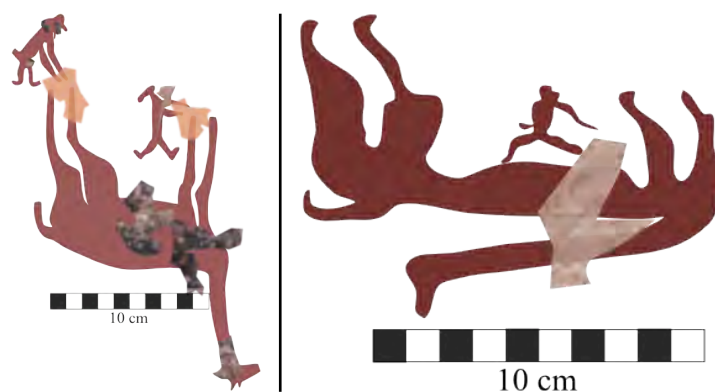


FIGURE 162 – Vilacaurani, P II (à gauche) et GP (à droite). Scènes de traitement des camélidés après leur abattage.

Les prises peuvent être traitées sur place ou emmenées dans un autre lieu. La première scène nous montre, soit des hommes en train d'attacher les membres de l'animal pour mieux le transporter, soit le sectionnement de la peau en haut des pattes pour dépecer l'animal. La seconde représentation dépeint un homme se trouvant tout près de l'animal mort ; il est placé au niveau de son ventre. Il est difficile de proposer une lecture du

traitement de la proie car cette scène semble juste montrer la maîtrise de l'homme sur l'animal mort. Il est intéressant d'observer dans ces scènes l'attitude des anthropomorphes face à leur prise. L'aspect pragmatique du traitement de la proie est contrebalancé par l'aspect plus symbolique dans la seconde scène.

Les scènes de chasse sont un genre qui traverse les âges. De la représentation des techniques d'abattage de l'animal aux stratégies de pistages, l'univers de la chasse est très ancré dans la vie des populations des hautes terres. Pour des questions de subsistance ou comme complément alimentaire, la chasse à l'approche reste la pratique la plus commune, car elle ne sollicite que peu de moyens matériels et logistiques. Mais, dans la thématique de la chasse, d'autres technologies sont dépeintes sur les parois où l'apparente simplicité de la chasse directe est remplacée par des systèmes de capture plus ou moins complexes.

6.3 La capture

Un changement s'opère lorsque les chasseurs décident de capturer leurs proies. La capture signifie que l'on cherche à prendre l'animal vivant et que la spécialisation des techniques de piégeage est orientée dans ce but. Le piège est au centre de cette technologie et il est décrit par S. Moscovici comme « *Art suprême de la chasse, son champ d'expérimentation est très vaste. Visant constamment un nombre restreint de communautés animales, il les a marquées, comme il a marqué les individus qui l'ont façonné.* » (Moscovici, 1972, p. 128). L'attaque indirecte de l'animal est au cœur de profondes transformations dans le rapport de l'homme à l'animal et vice versa.

6.3.1 La question du *Chaccu*

Le repérage des grandes scènes de piégeage à Vilacaurani a été fait par H. Niemeyer qui a associé, notamment, une représentation (fig. 163) avec la pratique du *Chaccu* qui est une chasse aux vigognes se déroulant dans l'Altiplano attestée à l'époque Inca (Niemeyer, 1972, p. 75). H. Niemeyer s'appuie notamment sur ces scènes pour certifier l'origine inca de ces peintures mais cette chronologie est actuellement abandonnée.

6.3.1.a Description du *Chaccu*

Le premier témoignage de cette technique est donné par Inca Garcilaso de la Vega, qui décrit les coutumes des Incas ; nous pouvons supposer une pratique plus ancienne mais les données sont actuellement insuffisantes. Ce procédé consiste à réunir les membres de plusieurs communautés pour pratiquer la capture d'un troupeau de vigognes, grâce à une technique d'encercllement progressif (fig. 164). L'objectif de cette capture est de tondre les animaux sauvages et ensuite de les relâcher dans leur environnement. Cette technique,

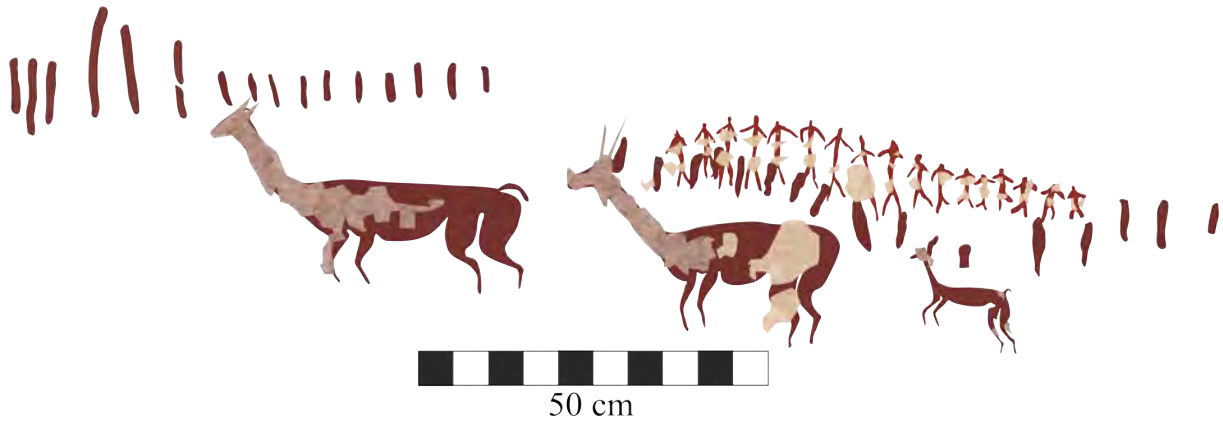


FIGURE 163 – Vilacaurani, GP, représentation interprétée par H. Niemeyer comme une scène de *Chaccu*, bien que les couleurs utilisées soient différentes.

encore pratiquée aujourd’hui, permet de recueillir la laine des vigognes, la meilleure de tous les camélidés, sans affecter la survie de l’espèce.



FIGURE 164 – Illustration de la technique du *Chaccu* à l’heure actuelle.

La confrontation de la scène d’art rupestre avec la pratique du *Chaccu* à travers l’observation attentive des données photographiques, nous montre une lecture ambiguë de cette représentation. Sur ces photographies, nous remarquons que les hommes s’aident de cordes agrémentées de tissus pour orienter les vigognes, qui sont ensuite réunies dans un enclos provisoire. L’objectif de cette chasse est de capturer un grand nombre d’animaux. Les troupeaux regroupés comptent au minimum une cinquantaine de têtes. Sur la scène du grand panneau de Vilacaurani, nous retrouvons un grand nombre d’anthropomorphes qui sont alignés et superposés à des bâtonnets positionnés verticalement (fig. 163). Il n’y a pas la représentation d’hommes manipulant ces objets et la continuité des bâtonnets, sur la gauche de la scène, pose problème pour raccorder ces objets au système de cordon humain. De plus, uniquement deux à trois camélidés sont associés à cette technique, ce qui va à l’encontre des objectifs de cette chasse qui est de capturer des troupeaux entiers.

6.3.1.b Nouvelle interprétation de la scène de *Chaccu*

Nous pouvons supposer que l'artiste a négligé certains détails de cette chasse, mais nous préférons proposer une nouvelle lecture de la scène. Notre interprétation de cette représentation est non la thématique du *Chaccu*, mais la figuration d'un système de battue qui cherche à orienter la course des camélidés dans une direction précise. La construction des bâtonnets, sur près de deux mètres de paroi et l'alignement des camélidés s'élançant vers la gauche du panneau signalent un contrôle de la trajectoire des animaux. Si l'on accepte de considérer comme un tout la supposée scène de *Chaccu* (fig. 163) et la scène de collet qui se trouve immédiatement à gauche, une nouvelle scène apparaît où l'enchaînement des manœuvres offre un ensemble cohérent (fig. 165). Notons cependant que les rouges utilisés sont différents (R2, R3 et R4), ce qui implique que les différentes représentations ne sont pas strictement contemporaines, mais cela n'est pas un obstacle, car nous avons déjà rencontré des exemples de scènes par accumulation.

Vilacaurani grand panneau, lecture de la scène centrale

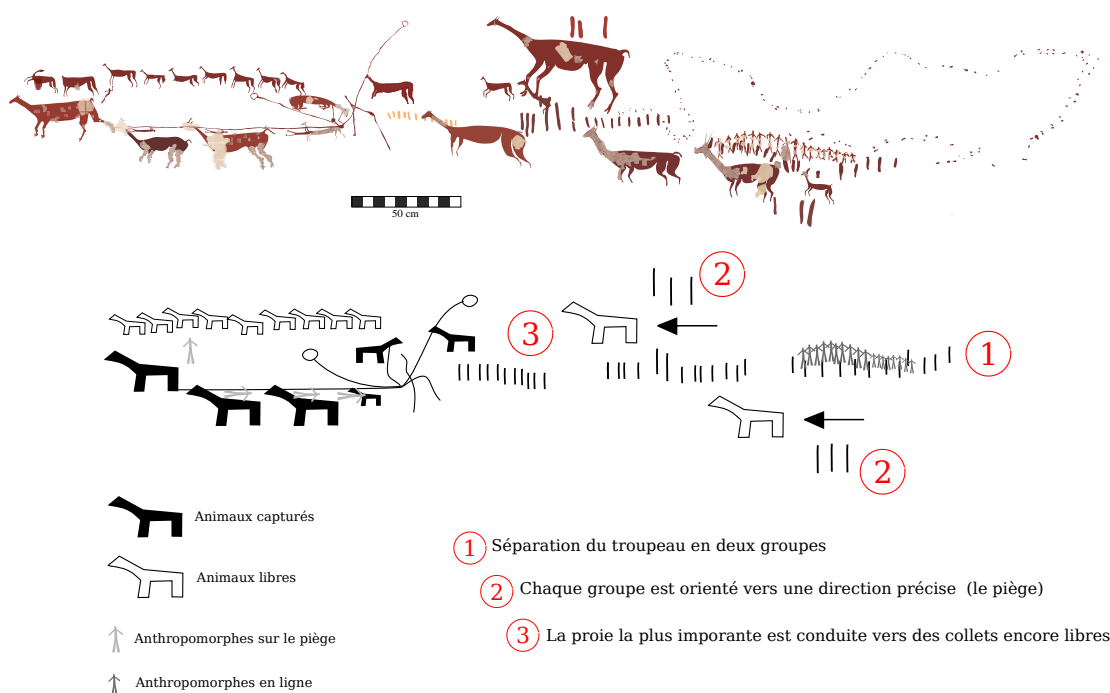


FIGURE 165 – Vilacaurani, GP, nouvelle proposition de lecture de la scène dite du *Chaccu*.

Nous pouvons lire un premier travail de battue à droite de la scène pour obliger le passage des camélidés dans une ou deux directions possibles. L'aménagement de ces passages oblige les camélidés à passer sur le piège à collet. La mise en place de ce système complexe, par les chasseurs, reflète une très bonne connaissance de l'environnement et des habitudes des camélidés. En effet, notons que la matérialisation des empreintes d'un camélidé de grande dimension dans le haut du panneau suggère une observation de sa tra-

jectoire et une possible redirection de cet animal vers le haut du piège qui comporte encore quelques collets vides. Cette scène a été élaborée en plusieurs étapes et les variations chromatiques et stylistiques révèlent de grandes différences dans le traitement de certaines figures. Nous savons, grâce aux superpositions chromatiques, que la scène avec les bâtonnets est plus ancienne et que la ligne d'anthropomorphes apparaît plus tardivement. La scène du collet montre également plusieurs niveaux de superposition. La multitude des styles et, notamment, de la représentation humaine nous montre une construction complexe où l'enchaînement des deux scènes peut avoir été conçu et complété en plusieurs temps. Cependant, l'analyse stylistique de la scène de collet nous indique que cette scène se situait au carrefour de plusieurs styles et peut-être dans un temps très court.

Cette lecture s'éloigne complètement de l'interprétation du *Chaccu* proposé par H. Niemeyer et montre l'utilisation de technique complexe de chasse indirecte où la battue sert à diriger des animaux vers un piège spécifique. Dans l'iconographie ethnographique une comparaison est possible avec une technique de chasse aux cerfs chez les peuples autochtones canadiens retranscrite par Samuel Champlain en 1615 (fig. 166). Dans cette illustration, les hommes orientent la trajectoire des cerfs en utilisant des objets bruyants ; un système de palissades conduit les animaux tout droit vers des collets. Un parallèle peut être fait avec la technique de la scène du grand panneau de Vilacaurani que nous venons de décrire.

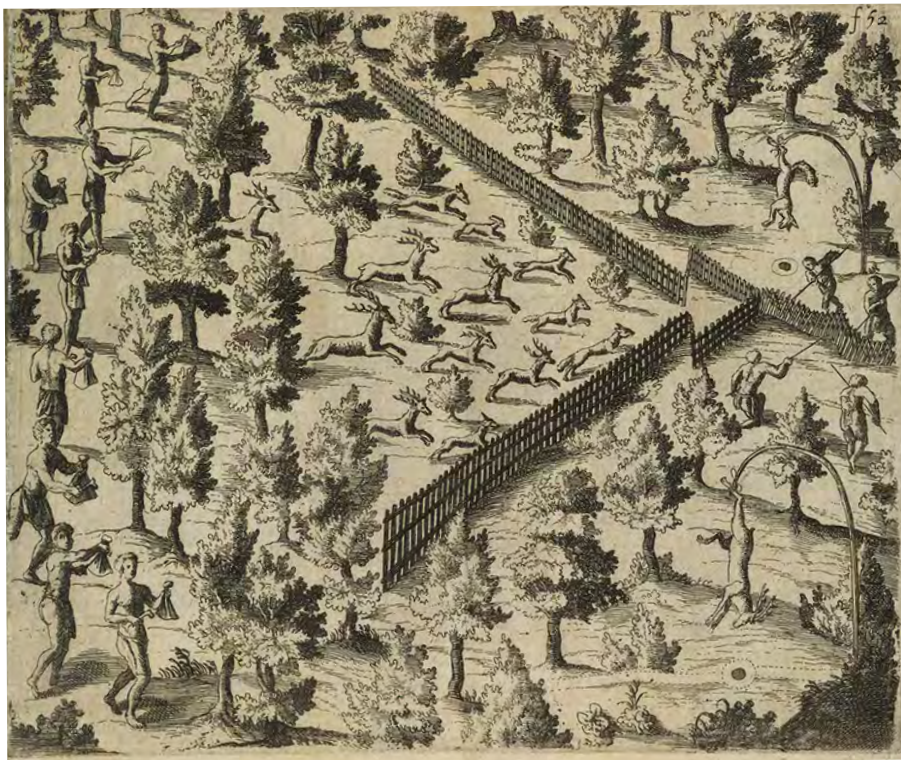


FIGURE 166 – Illustration de Samuel Champlain de la chasse aux cerfs chez les peuples autochtones canadiens.

La relecture de cette prétendue scène de *Chaccu* a permis une réinterprétation de

l'ensemble du centre du grand panneau de Vilacaurani. La difficulté de lire une scène classique de *Chaccu* m'a conduit à proposer d'autres fonctions à cette scène ; l'attitude des anthropomorphes et des animaux, ainsi que la position des bâtonnets, suggèrent un aiguillage du parcours des camélidés. L'élargissement du champ d'action de cette scène ouvre un pan complet de la compréhension de la scène principale de Vilacaurani. Cette battue est à rapprocher du piège de type collet qui nécessite de s'assurer du passage des animaux à un endroit précis, là où est le piège a été tendu. La possibilité de scène de *Chaccu* n'est pas exclue pour les autres sites où ont également été faites ces observations, comme à Tangani. Mais la redéfinition systématique des thématiques des scènes est actuellement nécessaire pour éviter de projeter des interprétations de pratiques incas sur les scènes d'art rupestre.

6.3.2 Le piège au collet à déclenchement horizontal

Le piège au collet est le terme choisi pour définir le système de piégeage repéré dans le grand panneau de Vilacaurani. En effet, la chasse au collet est une technique largement employée qui permet de piéger toutes sortes de gibier.

6.3.2.a Description

A l'aide d'un nœud coulant attaché à un support fixe, le chasseur installe ce dispositif sur le lieu de passage d'un animal qui, une fois pris, est immobilisé (par le cou ou par les pattes). S'il se débat, le nœud ne cesse de se serrer et la mort de l'animal est assurée. Plusieurs techniques de déclenchement du piège existe et ici c'est un déclenchement horizontal qui définit ce piège (Bahuchet et Pujol, 1975, p. 182). La représentation en vue aérienne du piège permet de comprendre la technique du collet. L'appareillage a pu être posé dans les buissons affectionnés par les camélidés. Lors du passage de la tête de l'animal, le collet se déclenche. Ce procédé permet de poser le piège à un endroit fréquemment utilisé par l'animal, sans nécessiter la présence de l'homme sauf si le chasseur veut garder sa proie vivante. La scène ci-dessous (fig. 167) nous montre plusieurs nœuds coulants reliés entre eux et disposés à différents endroits sur le panneau. Le matériau utilisé pour ce piège peut être du cordage, mais il est difficile de savoir quel type de support est utilisé pour ancrer le piège.

En général, ce type de dispositif est rattaché à des arbres, mais leur absence dans ce biotope exclut leur utilisation. Sur la partie droite de la scène nous pouvons repérer des masses arrondies qui représentent peut-être des pierres. La présence de nombreux hommes sur ce piège peut servir à pallier la faiblesse des parties fixes. La particularité de ce piège réside dans l'interconnexion des collets qui doit rendre sa maîtrise assez difficile. Mais le piège se compose de trois parties : une branche horizontale qui s'étend sur la gauche du panneau, une partie plus courte qui est légèrement inclinée au-dessus et une partie haute qui se dresse presque à la verticale sur le panneau. Seule la branche inférieure est

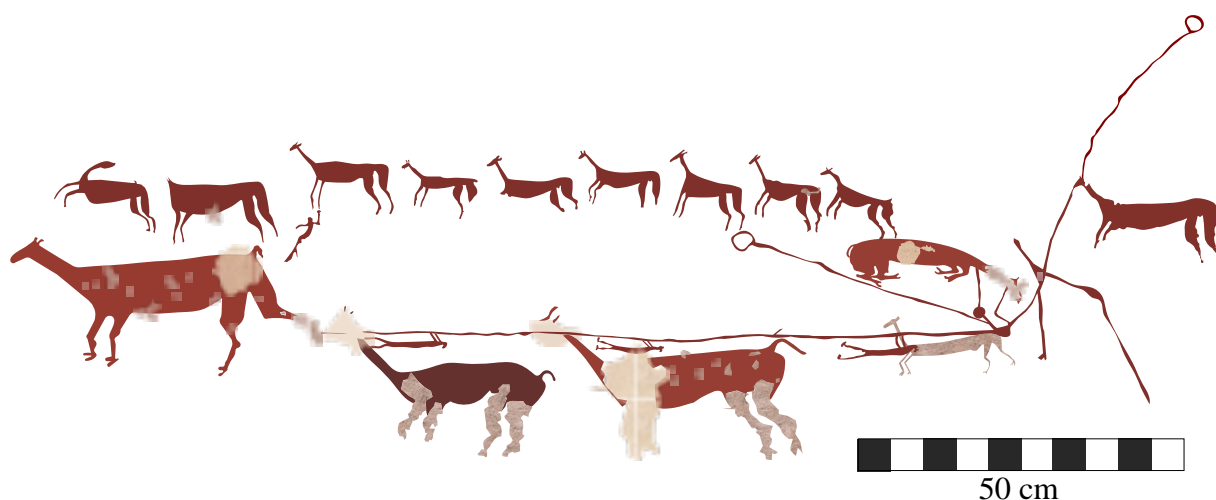


FIGURE 167 – Vilacaurani, GP, scène de piège au collet.

maintenue par trois anthropomorphes, où au moins quatre camélidés semblent piégés. Au premier plan les animaux sont robustes et assimilables à des guanacos, alors que l'effet de perspective de la file d'animaux qui s'enfuit dans la partie haute réduit la possibilité de déterminer l'espèce (fig. 167). Au-dessus un camélidé est pris, mais apparaît complètement immobilisé. Et dans la partie haute il est possible de voir le récent piégeage d'un camélidé. Sur la peinture, parfois un point est perceptible au centre du nœud ; cela peut représenter un appât pour attraper l'animal au cou. Les chasseurs, pour piéger les grands ongulés, utilisent le sel qui est une denrée difficile à trouver pour les animaux (Hansen-Catta, 2007). La plupart des animaux sont attrapés au niveau du cou hormis un camélidé qui est pris au niveau de la patte arrière. Cet événement semble perturber le dispositif du piège au collet et un anthropomorphe, placé juste derrière, tente d'abattre l'animal. Il est envisageable que cet animal pris à la patte bouleverse le piège et que la position des anthropomorphes le long de la branche horizontale est une tentative de retenir le dispositif emmené par le premier camélidé.

Trois anthropomorphes de très petite taille sont représentés allongés, parallèles à l'une des cordes qu'ils tiennent au bout de leurs mains, comme s'ils étaient en train de tirer sur la corde pour maintenir les prises. Un camélidé, affaissé, les pattes repliées, est d'ailleurs attaché par le cou, indiquant que l'opération menée collectivement a réussi.

Les anthropomorphes couchés sont représentés en perspective tordue, bras de profil et jambes de face, pour mettre l'accent sur les bras qui maintiennent la corde. Le traitement de l'image des camélidés n'est pas uniforme. Certains sont représentés de manière naturaliste avec les sabots, les cuisses et la ligne de ventre bien marquée, tandis que d'autres sont plus synthétiques comme les animaux de la file du haut, ce qui semble un effet recherché par l'artiste.

La représentation d'une scène de piégeage au collet est, sur le plan graphique, une œuvre très originale, unique dans notre corpus. Elle présente de nombreuses innovations comme l'utilisation de la perspective pour donner plus de réalisme à la scène et la posture

très particulière des anthropomorphes qui maîtrisent les camélidés piégés. Cette scène est véritablement narrative, dans ce sens qu'elle illustre un instant précis d'une action collective.

Il est intéressant de noter que cette scène semble avoir été exécutée en grande partie d'un seul jet (couleur R4), mais qu'elle a été construite autour d'un groupe d'anthropomorphes filiformes et de grands camélidés de couleur R2, qui existait antérieurement, comme l'indiquent les superpositions. Ceux-ci ont donc été incorporés dans la scène qui devient de fait une scène cumulative.

6.3.2.b De nouveaux pièges pour de nouveaux objectifs

La mise en place d'un système de collet pour la chasse aux camélidés amène de nouvelles interrogations. Plusieurs pistes interprétatives sont proposées, où le recours à des pièges sophistiqués trahit une connaissance particulière de la proie et un changement de traitement de la prise. Ce type de dispositif nécessite une connaissance importante des déplacements des troupeaux de camélidés. L'éthologie de cet animal nous montre qu'il est assez prévisible et que l'emplacement du piège peut se situer par exemple entre la zone de pâture et la zone de sommeil d'un troupeau. En effet, au cours de leur occupation d'un territoire donné, les animaux empruntent un corridor qui varie peu pour aller d'une zone à l'autre. Une fois le piège posé, il suffit de canaliser le troupeau avec le système de battue. Cette technique a pour avantage de ne plus suivre l'animal, mais de le faire venir au chasseur.

Le piège par collet permet aussi d'attraper des animaux vivants, un camélidé piégé est représenté gravé sur la partie droite de la scène. L'analyse artistique a révélé un possible lien entre la technique de la gravure et la signification de la figure. Ce camélidé peut figurer un animal tondu, la capture des camélidés servirait à leur immobilisation pour prélever leur laine. Cette possibilité peut être émise, mais le faible nombre d'animaux pris ne permet pas d'assurer cette interprétation. Ce dispositif permet de piéger des camélidés en pleine santé. Contrairement à la chasse directe qui oblige le chasseur à choisir une proie plus facile à abattre, ce système permet de capturer tout type d'animal, des mâles les plus vigoureux aux femelles les plus robustes. Cette technique de capture permet de prélever un groupe issu de la même harde, cela peut profiter à des « proto-éleveurs » qui tentent de mettre sous leur contrôle des animaux sauvages. Des camélidés originaires du même groupe social ont peut-être plus de chance de se reproduire en captivité. Si uniquement quelques animaux sont ensuite retenus, une autre hypothèse peut être faite. Les processus d'hybridation pour l'obtention de camélidés dédiés à certaines tâches comme le bât ou le trait nécessite des prélèvements dans la nature. Ce système permet une large sélection d'animaux en bonne santé pour assurer des croisements. Cette technique de capture sans distinction apporte un renouveau dans les prises. En un seul passage, six camélidés sont pris au piège ce qui augmente considérablement la rentabilité de cette pratique cynégétique. Pour l'amélioration des types de prise et pour l'accroissement des captures, le piège

au collet apparaît comme un progrès technique qui répond aux nouvelles problématiques socio-économiques liées à la chasse aux camélidés. Un regard plus symbolique peut enrichir la description de cette scène. En effet, dans certaines cultures, les nœuds symbolisent des liens (Eliade, 1980). L'arme comme moyen magique ne montre aucune figure divine, mais le système de cordage du piège composé de multiples liens peut révéler un nouveau liage qui s'établit entre l'homme et l'animal. Aucune donnée ethnographique ne permet d'étayer cette approche, mais cette interprétation ne peut pas être exclue.

D'autres illustrations de ce système de piège par collet peuvent être décelées à Toncolaca (fig. 168), mais H. Niemeyer ne semble pas interpréter ces éléments comme des pièges. Il les décrit comme des linéatures et écrit « *un perfecto círculo rojo 'sangre seca', premunido de punto central* » (Niemeyer, 1972, p. 64). La description correspond aux nœuds du grand panneau de Vilacaurani, mais l'interprétation est différente, car il s'agit de plusieurs collets individuels posés à différents endroits, et lorsque l'animal est pris par la patte, comme dans la partie supérieure du panneau, aucun anthropomorphe ne vient maintenir le dispositif. Ce cas de figure ressemble davantage à une chasse au collet conventionnelle où une fois le piège posé il est laissé sans surveillance puis, au cours d'une ronde, le chasseur vient prélever son gibier.



FIGURE 168 – Toncolaca 1, relevé de Jorge Bórquez Molina (Niemeyer, 1972, p. pl 8).

Le piège au collet du grand panneau de Vilacaurani est une mise en scène originale de l'usage de ce dispositif. Centralisé afin de piéger un plus grand nombre d'animaux à un moment précis, cette technique montre un niveau organisationnel important et une maîtrise intéressante des pièges pour concevoir différentes modalités d'utilisation. Plusieurs interprétations ont été proposées pour comprendre le sens de cette scène mais, dans tous les cas, cela confirme l'utilisation du piège par collet chez les populations des hautes terres, car d'autres exemples similaires montrent un savoir-faire technique.

6.3.3 Le piège au collet à déclenchement vertical

D'autres représentations montrent l'utilisation de différentes techniques de piégeage pouvant également être définies comme des collets. Les animaux sont encore piégés au niveau du cou, mais l'ancrage du dispositif change.

6.3.3.a Description

Le piège est posé plus en hauteur et l'orientation des cordes nous propose un système de déclenchement qui s'active vers le haut, donc de manière verticale. Aucun système d'appât n'est représenté. Sur le site d'Anocariri, un autre dispositif est représenté sur deux scènes au sein du même abri (fig. 169). Dans une première scène (fig. 169a), un système de cordage semble avoir été utilisé, mais il est dissimulé parmi d'autres éléments. Les liens constituant le piège, dont deux sont rattachés à la tête de deux camélidés, sont figurés en rouge, tandis que les lignes jaunes s'entremêlent au cordage. Nous avons déjà mentionné cet exemple d'emploi simultané de deux couleurs (§ 5.2.3).

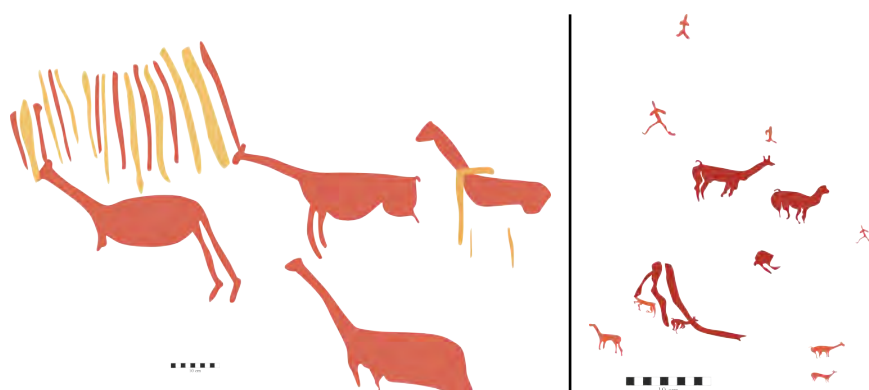


FIGURE 169 – Anocariri I, P I (à gauche) et P IV (à droite), scènes de piège au collet à déclenchement vertical.

Les chasseurs n'ont pas pu cacher les pièges au collet dans des herbages car le dispositif se déclenche par le haut. Il reste toutefois difficile de comprendre comment est ancré ce dispositif. L'ancrage le long d'escarpement rocheux comme sur le site d'Anocariri semble difficile mais dans les *quebradas*, un environnement plus humide, permet le développement d'arbres (García et Sepúlveda, 2011). La fixation de ce cordage entre les branches ou entre deux arbres serait idéale, ce système peut également fonctionner sur des arbustes assez hauts et résistants (fig. 170).

Les chasseurs créent une sorte de composition artisanale qui combine des collets et des tiges de végétation, et qu'ils placent sur le chemin des animaux. L'absence de la représentation de l'arbre peut s'expliquer par une convention graphique qui ne note jamais la présence des végétaux. Cette explication reste une supposition.

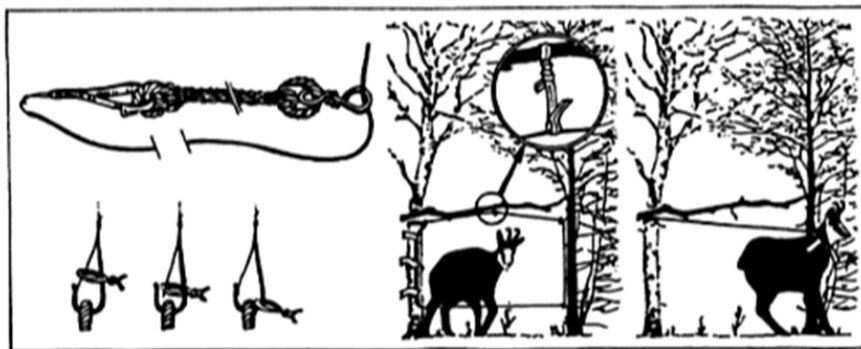


FIGURE 170 – Piège au collet placé entre deux arbres dans la réserve des Quatre-cantons (Alpes-Maritimes) (d'après Cordi, 1993).

6.3.3.b Une présence humaine peu indispensable

Les anthropomorphes sont absents de la scène de Anocariri-I, PI, mais la forte dégradation de ce panneau, notamment dans la partie droite, peut avoir morcelé la scène. Toutefois, cette absence peut être volontaire, car le piège ne nécessite pas la présence des hommes. Sur la deuxième scène (Anocariri-I, PIV) (fig. 169b), uniquement les collets sont représentés et deux camélidés semblent pris au cou. Les cordages apparaissent plus grossiers et ils sont de grande dimension par rapport aux camélidés. Cette scène montre, au niveau supérieur, la présence d'anthropomorphes qui tentent d'encercler des animaux et, peut-être, de les diriger vers le piège au collet. Tout comme pour le piège à déclenchement horizontal, une bonne connaissance des habitudes des camélidés est essentielle. Les motivations de ces pièges paraissent les mêmes que celles énumérées pour le piège précédent, mais la grande différence réside dans la technicité du piège. Les avantages de ce système par déclenchement vertical peuvent être un besoin moins important en hommes pour maintenir le piège. Mais il nous est encore difficile de connaître exactement la technologie de ce système qui semble avoir une utilisation intéressante dans un environnement légèrement boisé. Le site d'Anocariri est placé sur les flancs d'une montagne qui ne comporte aucune végétation arborée, mais les vallées adjacentes sont des emplacements propices à ce type de piège. Les chasseurs ont pu piéger les animaux en contrebas du site et utiliser cet endroit à d'autres fins que nous aborderons plus tard.

6.3.4 Le piège de type corral

Le terme de piège de type corral ou enclos-piège fait référence aux recherches sur les techniques de capture et de piège en écoéthologie (Dubray, 1993). Un système d'enclos en bois, en cordage ou en filet peut se refermer lors du passage d'un groupe ou lorsqu'un animal a été pris grâce à l'appât posé au centre du dispositif. Ce type de piège est utilisé en France pour la capture de sanglier vivant, afin de permettre leur réintroduction dans de nouveaux écosystèmes (Vassant *et al.*, 1993). Sur le site d'Incani II, deux représentations

semblent faire référence à cette technique (fig. 171). La première (fig. 171a), en particulier, montre la prise de quatre camélidés dont un seul est attaché au cou. C'est précisément cet élément qui nous permet de supposer que l'activation du corral s'est produite au moment où un des camélidés a pris l'appât. Cette technique s'appuie également sur les connaissances éthologiques des animaux car les camélidés vont paître en groupe et ce type de piège permet de capturer plusieurs animaux dont un seul sera attaché. Sur cette scène, les camélidés peuvent paraître jeunes car leurs pattes sont assez hautes et la musculature est peu définie. Cela peut rejoindre les observations des piégeurs français qui montrent que les animaux pris dans ce système sont souvent des jeunes, car les adultes se méfient plus de ces dispositifs. Mais il reste difficile de s'assurer de l'âge de ces animaux.



FIGURE 171 – Incani II, P I, deux scènes de piège de type corral.

La seconde représentation (fig. 171b) montre un système de piège matérialisé par une sorte de cordage qui est sur le point d'encercler un grand nombre de camélidés. Dans la partie supérieure, deux camélidés sont pris au niveau du cou par deux liens qui paraissent s'enrouler. L'agitation des animaux a pu créer cet enlacement ; ce lien n'est apparemment pas rattaché au système d'enclos mais les peintures ont pu être dégradées. Un anthropomorphe est présent dans la partie inférieure de la scène, il arme une lance et se tient à distance du troupeau. Son orientation et sa position derrière le troupeau indiquent qu'il sert à orienter la course des animaux vers ce possible corral. Cette représentation offre une lecture de la stratégie du piège moins nette que la précédente. Mais plusieurs éléments montrent une technique de piège assez complexe où l'on retrouve des animaux pris au cou, ainsi qu'un système à enclos qui ne s'est pas encore refermé. Ici l'homme utilise une caractéristique naturelle des camélidés qui consiste à fuir en groupe dans la même direction. Cet instinct de fuite est utilisé dans le cadre de piège de type corral qui consiste à pousser les animaux vers des pièges se refermant sur eux-mêmes. Cette technique permet de capturer un grand nombre d'animaux, de les avoir vivants et emprisonnés. Leur maîtrise reste difficile, car les animaux sauvages supportent mal l'enfermement, mais l'animal attaché peut être mis sous contrôle plus facilement. Ces enclos-pièges permettent de capturer des hardes de camélidés sans nécessiter forcément la présence humaine. Ici seul un animal sera pris en bride et les autres resteront libres, ce qui peut amoindrir les

séquelles physiques sur le groupe. Ces dispositifs conviennent généralement à des espaces ouverts comme c'est le cas dans le périmètre des sites Incani II.

Une autre interprétation est possible pour ce type de technique. Certaines scènes très dynamiques montrent l'immédiateté du piégeage mais parfois la capture ne semble pas l'objectif de l'artiste mais bien la captivité des animaux. Nous proposons de lire certaines illustrations comme des élevages en captivité. La figure (fig. 171a) illustre des animaux qui, pris au piège, sont sous le joug de l'homme qui ne les chasse pas immédiatement, mais semble les conserver pour un usage ultérieur. Les camélidés sont limités dans leurs mouvements et gardés vivants, ce système est un pas important dans la modification du caractère sauvage de ces animaux et ouvre la voie aux premières pratiques de confinement.

L'étude des techniques de capture des camélidés sur les représentations d'art rupestre de trois sites montre une situation intéressante. Sur l'ensemble de ces sites, des systèmes de capture des camélidés sont représentés. Ce thème récurrent donne une indication sur l'importance de cette pratique dans cette zone géographique. Plusieurs techniques sont représentées et chaque site représente son propre dispositif. Cette donnée est notable car cela peut signifier la présence de plusieurs groupes de chasseurs, sur un espace restreint, qui opèrent selon diverses méthodes où chaque technique correspond à des périodes différentes et un changement progressif des dispositifs répond à une réadaptation de l'engin face aux difficultés rencontrées. L'enjeu de ces pièges s'avère semblable, la prise d'animaux vivants, en plus grand nombre, appartenant à un même groupe social et les scènes de confinement apparaissent comme une conséquence logique de ces systèmes de capture.

6.4 Du confinement à la protection des animaux

Le confinement est une étape essentielle pour habituer un animal sauvage à la domestication. Cette phase est décrite par H. Yacobaccio et B. Vilá ainsi :

« *confinación o cautiverio. Éste constituye un mayor grado de protección y aislamiento y consiste en la existencia de una barrera física entre la población cautiva y la silvestre. [...] La elección de pareja en el apareamiento se ve disminuida por la intervención humana y hay pérdida de la capacidad de huida en los subordinados y un fuerte aumento del estrés poblacional.* » (Yacobaccio et Vilá, 2013, p. 232).

Dans cette définition, c'est avant tout le dispositif physique qui est décrit ainsi que les manipulations humaines (la reproduction) qui coupent définitivement l'animal de son état sauvage.

6.4.1 Les enclos

Les trois sites de notre étude présentent tous des figurations d'enclos particuliers qui ont pu jouer différents rôles dans les phases de domestication des camélidés, soit en tant qu'espace de confinement, soit comme lieu de manipulation des animaux.

6.4.1.a L'isolement

Pour garder en captivité des animaux sauvages, différentes mesures sont prises par les populations dont le statut de chasseurs commence à se transformer en proto-éleveur. Une représentation complexe sur le panneau II de Vilacaaurani met en scène des camélidés protégés et contenus derrière une ligne qui semble une clôture les séparant de nombreux pumas et de quelques tarucas (fig. 172). Les camélidés peuvent être considérés comme des animaux sauvages, car certains semblent attachés à la barrière ; la présence des humains anthropomorphes, à une certaine distance, marque la vigilance des hommes face à un animal encore imprévisible.

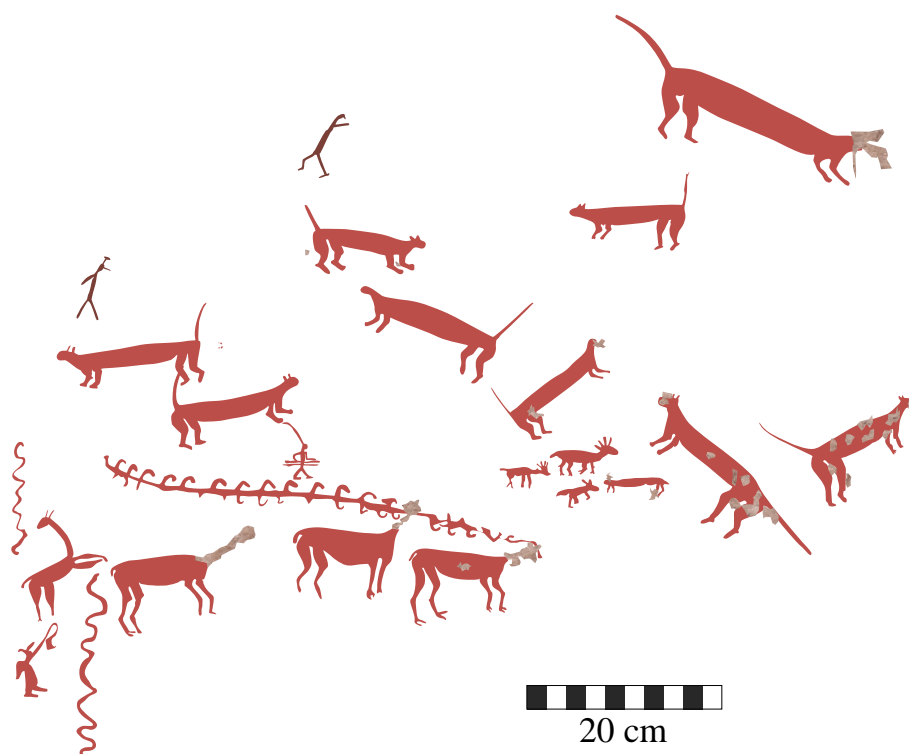


FIGURE 172 – Vilacaaurani, P II, scène de confinement dans un enclos protégé des menaces extérieures.

Cette scène rappelle les propos d'H. Yacobaccio et B. Vilá qui identifient le confinement comme une séparation entre la population captive et la population sauvage. Le monde sauvage est signifié par l'importante présence des pumas qui n'attaquent pas les camélidés mais qui rôdent dans un vaste espace et la représentation d'un petit groupe de tarucas, cervidés jamais domestiqués. La coupure entre ces deux univers est symbolisée par une sorte de barrière qui ressemble à une clôture qui semble hérissée de crochets. Un anthropomorphe armé se tient derrière cette clôture pour consolider la garde des camélidés. Ce système de protection nous montre comment la défense des animaux captifs est importante et nécessite des moyens matériels et humains conséquents. En bas, à gauche de la scène, un anthropomorphe semble brandir un genre de fouet pour contraindre les mouvements d'un camélidé qui se cabre. Cette représentation peut avoir plusieurs in-

interprétations possibles. L'anthropomorphe peut essayer de faire entrer cet animal dans l'enclos car des lignes sinueuses encadrent la scène comme pour représenter un passage. L'homme cherche à contraindre les mouvements de l'animal peut-être même pour une saillie, vu la position rapprochée d'un second camélidé et l'attitude dressée du premier. Cette interprétation s'inscrirait dans la suite de la définition d'H. Yacobaccio et B. Vilá qui attachent à la pratique du confinement, la pratique de l'accouplement imposée par les hommes. Ce procédé ne peut pas être certifié dans cette scène, mais nous observons bel et bien une protection étroite d'un groupe de camélidés. Une situation d'apprivoisement est envisageable, car les animaux semblent encore farouches à la présence de l'homme et la présence de la barrière près de l'anthropomorphe peut également servir à rassurer l'animal. La construction de cette scène semble indiquer par ailleurs la dimension symbolique de l'utilisation des différents registres ; le récit symbolique se calque parfaitement sur la description rationnelle des processus de domestication et l'entremêlement de ces deux genres montre l'étroit rapport qui existe entre la pensée conceptuelle et de nouvelles pratiques économiques. La figuration d'un groupe de camélidés séparés du monde sauvage grâce à une clôture et le contrôle étroit d'autres animaux par un anthropomorphe muni d'un fouet est une scène originale. Sa singularité réside dans la mise en scène symbolique du rôle de l'homme sur les camélidés, ainsi que sur la mise en lumière des principales préoccupations des proto-éleveurs qui consistent à confiner de manière sûre des animaux qui semblent récalcitrants.

6.4.1.b Le confinement

Différentes structures de type enclos sont représentées sur d'autres sites et des variations importantes dans l'agencement de ces enceintes sont à noter. Le site d'Anocariri II se caractérise par une large représentation d'enclos qui remplit l'ensemble de la paroi disponible au fond de l'abri. Cette scène découverte par C. Santoro et J. Chacama est décrite comme un possible enclos (Santoro, 1992). Dans un article de 1985, C. Santoro et P. Dauelsberg décrivent cette composition comme « *Escenas de camélidos en cautiverio amarrados del cuello y encerrados por una línea, la que podría interpretarse como corral.* » (Santoro et Dauelsberg, 1985, p. 81) (fig. 173). L'interprétation proposée est qu'il s'agit d'une représentation d'un élevage d'animaux qui sont attachés la nuit pour être plus facilement chargés au petit matin, les auteurs rappellent qu'une lecture symbolique est aussi possible où ce type de scène peut faire référence à un rituel pour la protection des élevages de camélidés.

Notre propre analyse de cette scène, notamment avec de nouveaux éléments qui sont apparus grâce à un relevé effectué avec le logiciel de traitement d'images *DStretch*®, nous amène à une lecture différente de cette scène (fig. 174). L'enclos est représenté à l'aide d'une ligne et de petits traits verticaux qui expriment les différents matériaux qui constituent cette enceinte. Les animaux sont tous attachés au niveau du cou par une probable corde. L'arrimage de cette corde se situe le long des traits verticaux qui

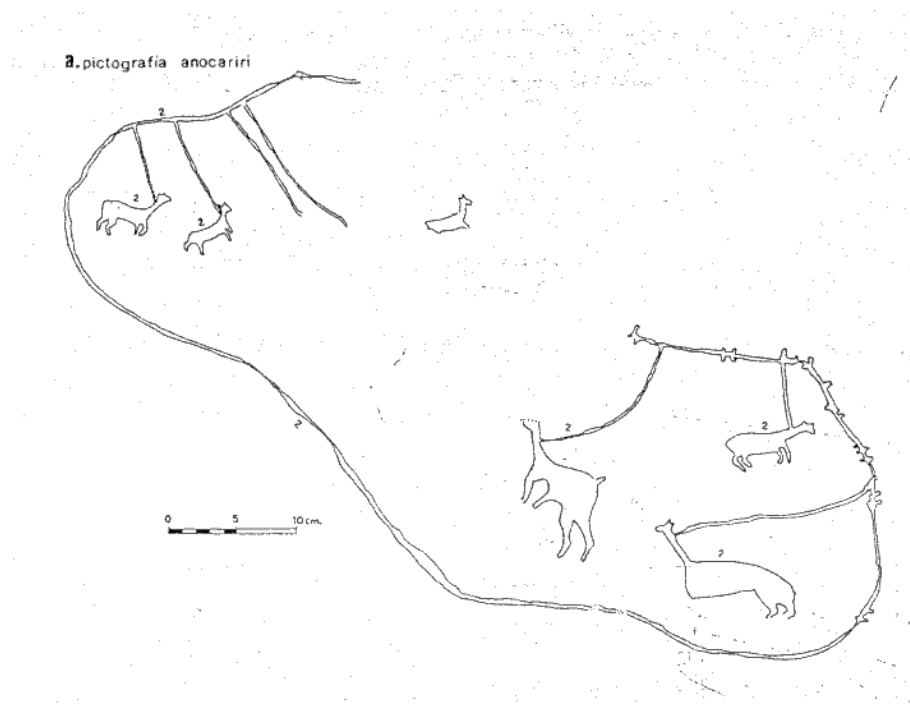


FIGURE 173 – Anocariri II, scène relevée par J. Chacama (Santoro et Dauelsberg, 1985, p. 81).



FIGURE 174 – Anocariri II, scène d’enclos où les camélidés sont solidement attachés (voir photo fig. 124).

doivent représenter un support plus robuste que la ligne. Nous proposons que ces points d’accrochage soient des murets et que la ligne continue soit en matériau périssable (bois ou cordage). Ainsi, la structure de l’enceinte apparaît provisoire. Le premier indice qui nous fait pencher pour un enclos de confinement est que l’ensemble des animaux est attaché et que leur attitude montre qu’ils sont agités. Tous tirent sur la corde et certains dans la partie gauche se cabrent. Ce comportement suggère que ces animaux ne sont pas habitués à la captivité et aux liens qui tentent de les assujettir. Chaque animal est fixé à des points distants comme pour lui laisser un espace vital ou éviter des conflits au sein du groupe afin qu’aucun animal ne se blesse ; ce système peut aussi éviter que les cordages ne s’emmêlent.

Quelques animaux sont parqués à l'extérieur de l'enclos. Ils sont rattachés à un petit muret ou à une sorte de pierre. Cet agencement peut révéler un manque de place au sein de la structure ou la volonté d'isoler certains éléments du troupeau. Si ces scènes sont en lien directe avec les méthodes de captures précédemment décrites, nous pouvons supposer que ce groupe de camélidés appartient au même groupe social. La structuration sociale du groupe et notamment les rapports de hiérarchie doivent être maîtrisés par les hommes qui séparent certains congénères pour éviter des problèmes. Dans le coin extérieur gauche, un camélidé renversé évoque clairement un animal mort. Cet élément, qui ne figurait pas dans le relevé original de J. Chacama, a toute son importance, car dans un contexte de proto-élevage, les premières phases de confinement sont marquées par la mortalité due à des infections liées aux bactéries qui se développent dans les enclos sales (Lavallée et Julien, 1980 ; Lavallée *et al.*, 1995 ; Lavallée, 2005). Le confinement d'une petite dizaine de camélidés peut rapidement contaminer tout le secteur.

La présence humaine n'est pas clairement spécifiée ; une figure de petite dimension située à droite de l'enclos ressemble à une représentation d'anthropomorphe avec une tête et des bras, mais la silhouette est très allongée. La petitesse de la figure peut être un effet de perspective qui révèle l'absence de l'homme dans cette technique de confinement, en laissant toute la place à l'ingéniosité de ce système de confinement qui soumet progressivement l'animal. Cette figure fantasmagorique peut, aussi, être une porte d'entrée pour une lecture symbolique de la scène. C. Santoro et P. Dauelsberg intègrent les travaux de L. Nuñez dans le désert d'Atacama à Puripica pour proposer leur interprétation symbolique de cette scène. Les travaux de L. Nuñez décrivent le contexte d'une société qui s'initie aux pratiques domesticatoires au cours de l'Archaique tardif dont l'art rupestre évoque de nouvelles coutumes rituelles axées sur la représentation d'animaux domestiques. (Nuñez, 1981 ; Nuñez *et al.*, 2006b ; Nuñez et Santoro, 2011). Pour les auteurs, à ce moment, les camélidés occupent un rôle significatif dans les stratégies de subsistance des chasseurs-collecteurs et leur image renvoie à leur importance symbolique. Il est intéressant de remarquer qu'à Anocariri la quasi absence de représentations humaines peut également s'inscrire dans cette logique, mais nous soulignons que, sur cette composition, l'intérêt n'est pas donné à l'animal, mais à l'enclos qui occupe toute la surface de la paroi. Le parallèle émis avec le style de Puripica s'inscrit plus dans la contemporanéité des découvertes que dans une réelle similitude. La scène d'Anocariri confirme l'importance accordée à la représentation des techniques de l'enclos. Sur ce site, la thématique est avant tout l'assujettissement de l'animal grâce au confinement et la part symbolique de cette scène s'inscrit dans la maîtrise de l'animal.

6.4.1.c Les manipulations

A Incani III, une autre scène d'enclos est représentée (fig. 175), la thématique reste la même, mais beaucoup d'éléments divergent des autres scènes précédemment décrites. La structure de l'enclos est constituée d'une continuité de points qui laissent la place sur le

bord gauche à trois formes allongées. La forme de l'enclos s'inscrit précisément dans un relief naturel qui accentue l'idée d'enfermement.

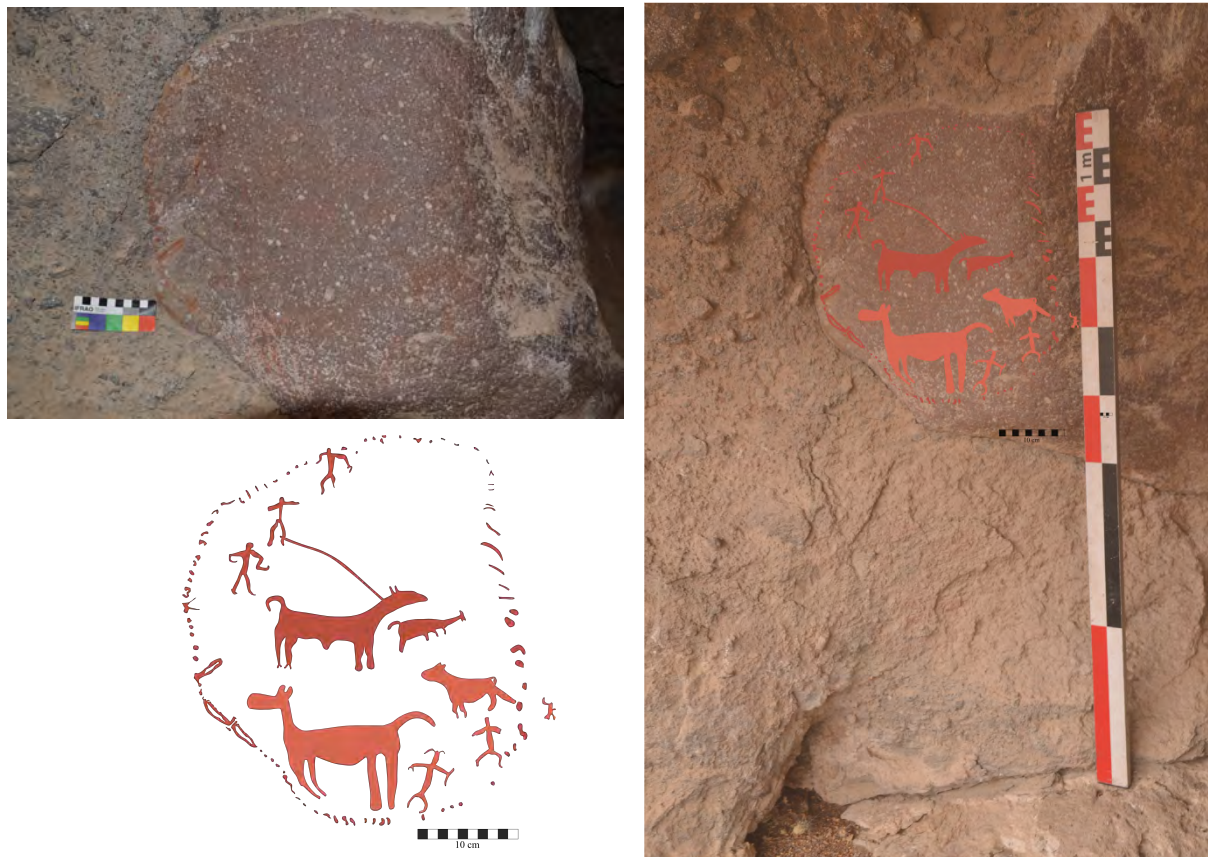


FIGURE 175 – Incani III, scène d'enclos qui s'insère dans le support.

Si nous faisons le parallèle avec les conventions graphiques d'Anocariri, nous pouvons dire que l'enclos est entièrement constitué d'un muret en pierre et qu'une ouverture est matérialisée par quelques barrières. Cette structure semble plus pérenne et le style général de cette scène est plus récent. Dans l'enceinte, quatre camélidés sont représentés entourés de cinq anthropomorphes. Au centre, un camélidé de grande dimension que nous pouvons rapprocher de la morphologie d'un guanaco, est attaché à une corde, la représentation de son sexe nous permet d'affirmer qu'il s'agit d'un mâle. En général, les parties génitales ne sont pas visibles sur le profil de l'animal, l'artiste a donc voulu insister sur ce caractère. Le dimorphisme sexuel est très rare dans l'art rupestre de la région et cette précision peut jouer un rôle dans l'interprétation de la scène. Trois anthropomorphes sont placés derrière lui, dont un semble tenir une sorte de crochet. Plusieurs lectures de cette représentation sont possibles, L'immobilisation ou du moins l'attachement du mâle permet de supposer que les hommes tentent de le contraindre à une tâche particulière. La présence d'autres animaux dans l'enclos et, notamment, d'un camélidé de plus petite dimension dans l'alignement du mâle peut suggérer une préparation à une saillie. Mais l'attitude du camélidé est figée et les anthropomorphes sont éloignés et ne semblent pas tenir l'animal pour le conduire à la femelle. Le camélidé positionné devant n'est pas encore en position de copu-

lation (position semi-assise avec les membres sous le corps) alors que c'est seulement à ce moment que le mâle est censé être en érection (Gay, 2011). L'élément le plus surprenant est la présence de différents objets dans les mains des anthropomorphes. Le plus proche de l'animal a une sorte de crochet, un peu plus haut un autre tient aussi un objet de forme courbe, en bas de la scène un autre semble tenir un bâton ou peut-être une arme. Toutes ces précautions peuvent révéler un autre type de pratique, la mise en place d'une castration peut être envisagée car cela requiert la présence de plusieurs personnes qui doivent faire face à une réaction brutale de l'animal. La castration est souvent utilisée pour éviter le tempérament agressif d'un mâle au sein d'un troupeau domestique. Aux environs d'un an, l'animal peut être amputé de ses testicules qui nécessitent un peu de chirurgie car ces dernières se situent sous la peau. La figuration d'éléments crochus dans les mains des anthropomorphes, similaires à des lames courbes, semble idéale pour ce type d'opération et peut renforcer cette interprétation. Il reste difficile de s'assurer du sens exact de cette scène, car nous sommes dans une phase préalable où l'action n'a pas encore lieu. Cette scène présente plusieurs indicateurs qui nous interrogent sur la fonction de cet enclos. Il est possible que cette structure ne soit pas liée à un système de confinement, mais bien à un élevage. La structure en dur et l'attitude calme des animaux nous montre une certaine habitude des camélidés à l'enfermement. La forte présence humaine autour des animaux ne provoque pas de réaction et le recours à la fixation du mâle peut expliquer des pratiques d'élevage telles que la reproduction ou la castration. Cette représentation est susceptible de nous montrer un stade final du confinement où les enclos servent aux pratiques d'élevage. Trois sites, présentant trois types d'enclos différents, sont révélateurs de la variété technique présente chez ces populations, ou au cours des différentes époques. A Vilacaurani, la scène est axée sur la protection du troupeau et sa gestion, avec une possible mise en captivité d'animaux sauvages qui ne sont pas attachés, mais isolés du monde sauvage. A Anocariri, une enceinte dans laquelle tous les animaux sont attachés révèle une captivité forcée sans la présence de l'homme. Enfin à Incani, dans un enclos permanent, la manipulation des animaux nous montre des pratiques liées davantage à l'élevage qu'à la captivité. Toutes ces scènes représentent des étapes importantes des différentes stratégies de domestication qui vont de la protection à l'aménagement de la vie du troupeau. Mais, des premiers temps de la domestication à nos jours, le rôle de l'éleveur sera toujours de protéger ses animaux grâce à des enceintes sophistiquées ou grâce à une surveillance directe.

6.4.2 La protection des animaux

En dehors des systèmes d'enclos, la surveillance et la protection des camélidés est un thème qui revient systématiquement sur le site d'Incani I. Trois scènes mettent en avant le travail des hommes qui observent les prédateurs ou qui défendent leurs troupeaux contre des attaques de pumas principalement. Le puma, le plus important prédateur de ce biotope, est la première menace pour les troupeaux et les animaux isolés.

Ces scènes qualifiées de « protection » expriment le rôle actif de l'homme dans la sauvegarde de ses animaux. Un premier stade de surveillance est celui que l'on trouve exprimé dans le grand panneau d'Incani I, qui présente un anthropomorphe protégeant deux camélidés en face d'un prédateur (fig. 176). Sur cette scène, un camélidé exprime sa peur, avec sa tête retournée, face à un prédateur qui ressemble à un puma avec sa longue queue et ses courtes pattes.

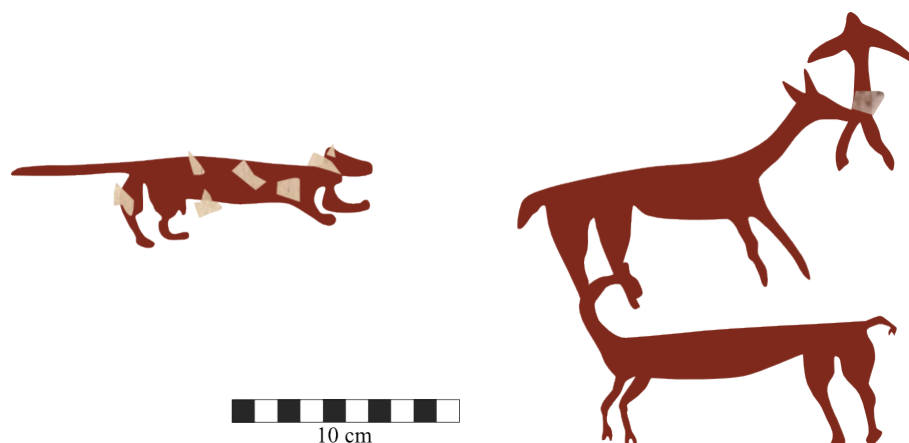


FIGURE 176 – Incani I, GP, scène de protection directe de deux camélidés par un anthropomorphe.

La position de sa queue suggère une attaque imminente. Un autre camélidé le dos tourné au félin ne semble pas avoir senti sa présence. L'anthropomorphe, devant les deux camélidés en position frontale, semble avoir vu le prédateur. Il ne possède aucun objet ou arme qui lui permettrait de faire fuir le puma, mais il se tient proche de ses animaux comme pour les protéger. La position de l'homme proche de son troupeau peut diminuer les risques d'attaque en effrayant l'animal par des gestes ou des cris. Avant l'agression, l'homme a encore la possibilité de réagir pour éviter l'assaut du carnivore.

Dans un autre secteur du même panneau d'Incani, on peut voir un ensemble de pumas, camélidés et anthropomorphes qui semblent constituer une scène, en dépit du fait que plusieurs pigments ont été utilisés (fig. 177a). En pigment jaune vif J2, le puma a déjà saisi l'arrière-train de sa victime (fig. 177b) et l'anthropomorphe tente d'intervenir pour libérer le camélidé. Dans cette scène, le puma, de grande taille, a bondi sur un camélidé et la position de sa queue confirme son mouvement de prédation. Le camélidé étant petit, il doit s'agir d'un jeune animal, à moins que la scène ne tende à exagérer l'importance et la dangerosité du carnivore en le représentant de manière disproportionnée.

L'attaque est typique d'une agression de puma qui s'agrippe à l'arrière-train pour immobiliser sa proie et la contraindre à se coucher. Un anthropomorphe tente de stopper la charge et lève un bras comme pour se grandir et peut-être pour jeter des pierres ou toutes sortes d'objets sur le prédateur. Cette scène montre le moment où l'homme tente de sauver un camélidé de l'attaque d'un puma. La protection des camélidés est une priorité pour l'homme qui tente de s'interposer à l'attaque de cet imposant puma.

Une autre technique pour éloigner les prédateurs a été représentée dans le même groupe de figures avec un pigment R4 qui d'ailleurs se superpose au pigment J2. L'anthropomorphe tient à la main un instrument de type lasso qui semble composé de cordages ou de lanières de cuir (fig. 177c). Le camélidé est surveillé par un autre anthropomorphe qui semble veiller à ce qu'il ne prenne pas peur.

Le puma paraît avoir une marque sur le dos, comme un résidu de lance, mais il peut s'agir d'autres stigmates résultant d'un coup porté par ce genre de lasso. La scène montre comment l'anthropomorphe réussit à isoler le puma et à protéger le camélidé. Dans ce cas de figure, deux anthropomorphes sont représentés avec chacun une mission précise. Tandis que l'un protège le camélidé, l'autre fait fuir le puma. Ces scènes de « protection » font partie des problèmes des éleveurs qui cherchent à mettre en sécurité leurs animaux. Dans ce contexte, le puma est un prédateur des troupeaux domestiques qu'il faut éliminer ou mettre en déroute.

En résumé, toutes les étapes de l'appropriation à la domestication des camélidés sont représentées sur les trois sites étudiés. Des techniques de confinement à la protection des animaux domestiques, les différents stades nous renseignent sur les stratégies mises en place par les occupants des hautes terres et sur le rôle actif de l'homme qui a mis en place des techniques de plus en plus perfectionnées. L'élevage est le résultat de ces mutations et un nouveau pacte se met en place entre l'homme et l'animal où la protection de ce dernier devient une priorité absolue.

6.5 Le pastoralisme

Un grand nombre de représentations concerne des pratiques basées sur le pastoralisme. Leur spécificité est la reproduction de scènes où un anthropomorphe accompagne un troupeau de camélidés ici clairement domestiqués. Les animaux sont conduits dans de nouvelles zones de pâture et l'attention est dorénavant portée sur le pasteur qui dirige le troupeau. Cette économie agricole, basée sur l'élevage extensif, se réfère à des périodes chronologiques plus récentes. Certaines scènes sont clairement situées au dernier niveau des superpositions chromatiques et nous permettent de suggérer que, sur certains panneaux, ces représentations de la vie socio-économiques des populations des hautes terres sont les dernières illustrées.

6.5.1 La pâture

Les scènes de pâture exposent la conduite des troupeaux pour assurer une nourriture permanente pour les animaux. Cette technique peut être utilisée pour répondre à plusieurs éléments qui découlent de la domestication et de la sédentarisation des populations. L'homme doit assurer une alimentation constante pour son troupeau, selon l'emplacement

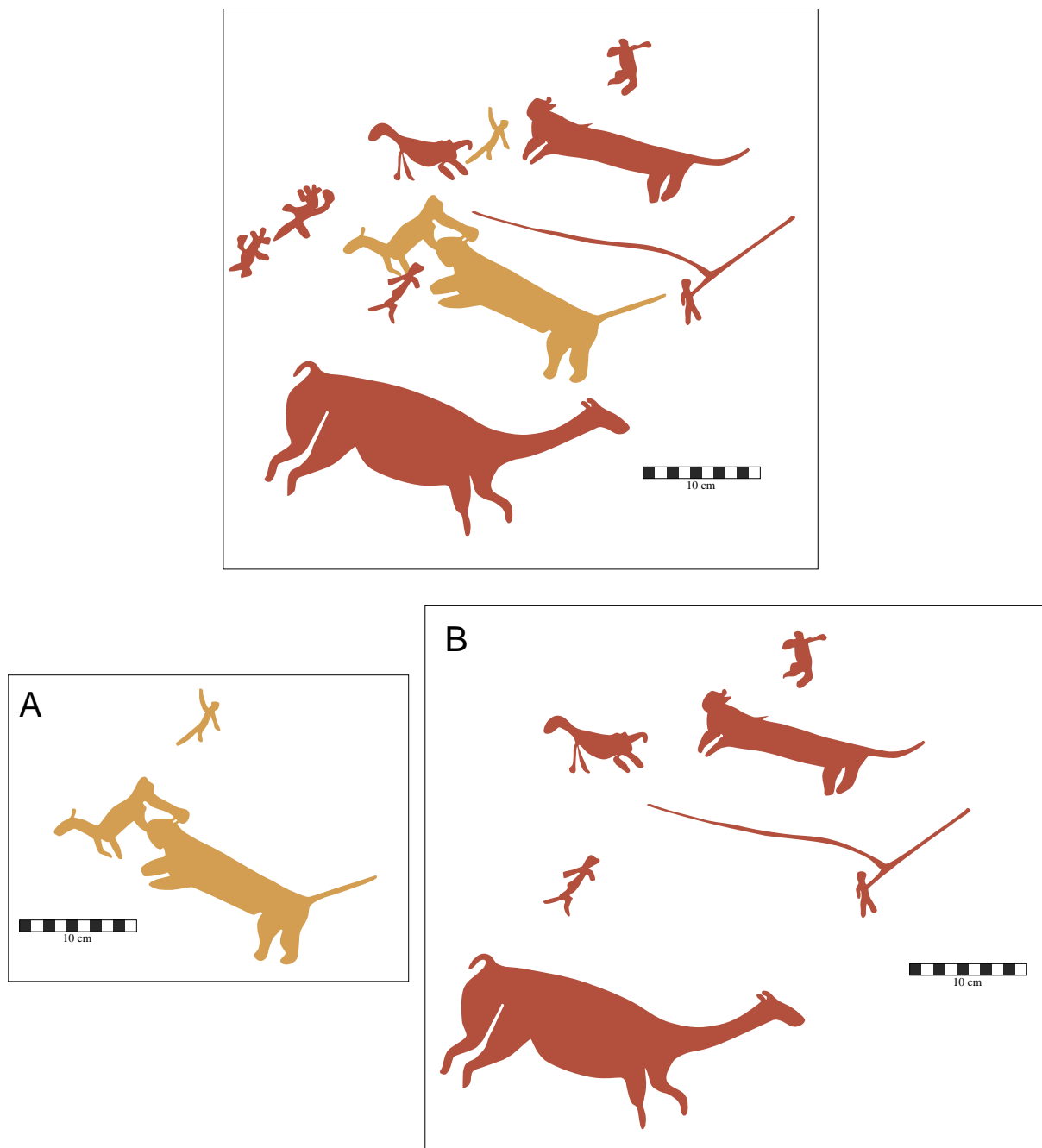


FIGURE 177 – Incani, GP. A) ensemble de pumas, camélidés et anthropomorphes ; B) isolement d’une scène d’attaque d’un camélidé par un puma et opposition d’un anthropomorphe (couleur J2) ; C) isolement d’une scène de protection d’un camélidé par un anthropomorphe (couleur R4).

des villages et les saisons, le déplacement des troupeaux est une réponse à la raréfaction des ressources. Dans les Andes, l’espace de pâture est particulièrement intéressant dans la partie supérieure du piémont et dans l’Altiplano. La confiance entre l’homme et les camélidés est totale et le niveau de domestication des animaux permet de les laisser sans attache où l’homme peut assurer son rôle de guide.

6.5.1.a Des scènes-types

Certaines conventions graphiques existent pour représenter des scènes pastorales. Le positionnement du pasteur ainsi que l'allure des animaux sont autant de paramètres qui définissent ce type de scène. Les représentations les plus parlantes montrent des troupeaux d'animaux (entre 3 et 6) qui se déplacent sous la conduite d'un berger qui est souvent placé derrière les animaux (figs 178 et 179) ou plus rarement devant ceux-ci (fig. 180). Dans quelques cas, on observe la représentation d'un berger avec un seul animal (fig. 179). La relation homme/animal semble plus apaisée. L'homme se tient à plus grande distance des animaux ; il ne les menace et n'a pas de geste agressif envers eux. Les camélidés sont dépeints avec moins de détails anatomiques, les ventres sont moins rebondis et l'attitude est plus stéréotypée. Parfois, un animal est attaché par une corde, ce qui ne laisse aucun doute sur le caractère domestique de l'animal.

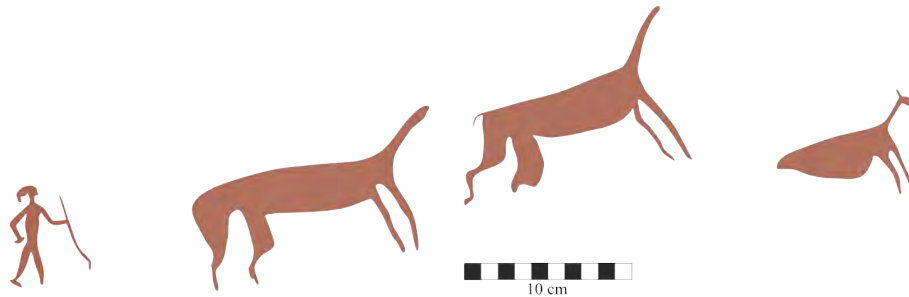


FIGURE 178 – Vilcaurani, GP scène pastorale où le troupeau est sous la conduite du berger.

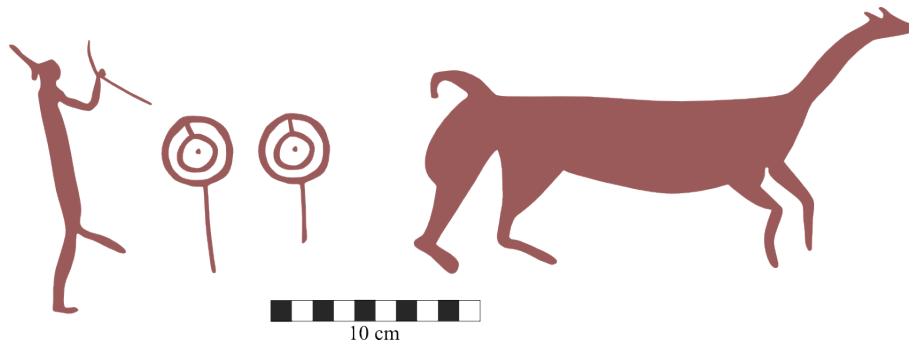


FIGURE 179 – Vilcaurani, PII pasteur avec un seul animal.

Ce type d'image peut être une figure allégorique signifiant un troupeau ou un moment particulier du déplacement d'animaux isolés. Ces scènes ont une cohérence graphique liée à l'image du pasteur ; plusieurs attributs sont présents sur toutes les peintures qui proviennent de différents sites et panneaux.

6.5.1.b Les attributs du pasteur

Le pasteur se caractérise par un corps souvent assez détaillé, et pourvu d'habits ou de coiffe qui lui confèrent un attachement culturel particulier. La coiffe devient en effet dès

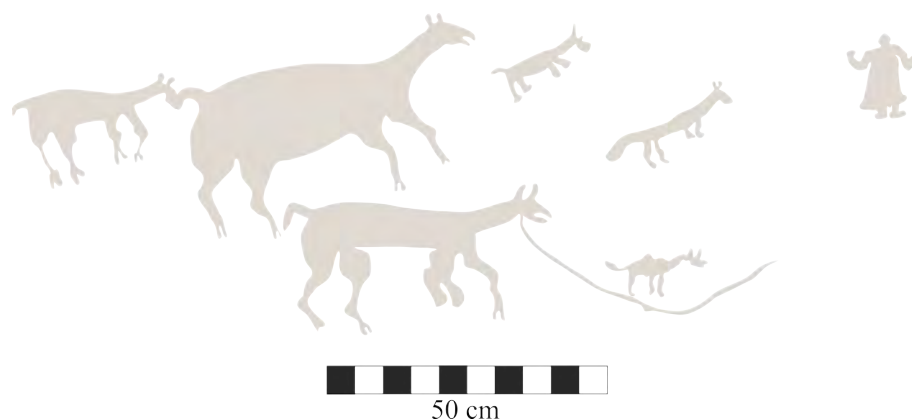


FIGURE 180 – Incani, GP, Scène pastorale avec le berger conduisant son troupeau (couleur blanche).

le formatif, un élément de parure incontournable des civilisations des hautes terres. Des turbans aux coiffes, ces ornements apparaissent autour de 1000 BP dans le désert d'Atacama (Berenguer, 1999) et ne cesseront de signaler une certaine appartenance culturelle. Les figures anthropomorphiques de notre corpus ne nous permettent pas de reconnaître des coiffes spécifiques à des régions ou à des époques, mais cette « mode » s'affirme chez les populations aux activités pastorales.

Le bâton fait aussi partie de la parure ou de l'équipement du pasteur. La majorité des scènes pastorales montre un homme portant verticalement un bâton plus ou moins long. Cet outil permet de diriger la trajectoire du troupeau et de faire rentrer dans le rang les animaux disséminés. Sur ces scènes, la coiffe et le bâton forment la panoplie du berger qui offre, alors, une image d'Épinal de cette activité. L'attitude dynamique du pasteur est clairement notifiée grâce aux gestes du bras, mais aussi dans une figuration simple du déplacement. Montrés de profil, les anthropomorphes ont les jambes entrouvertes et suivent calmement les animaux qui se meuvent. L'attitude paisible du berger est montrée notamment dans la figure 180 où l'anthropomorphe guide les animaux avec les bras semi-levés. Cette scène semble montrer une image plus symbolique de l'activité pastorale notamment à travers le choix de la couleur blanche.

Nous remarquons une certaine proximité entre l'homme et l'animal, notamment, dans la (fig. 181). Cette scène de petite taille montre un jeune camélidé face à un berger ressemblant à un enfant qui semble jouer avec lui.

Les scènes pastorales offrent un témoignage important de la nouvelle interaction entre l'homme et l'animal, où la domestication complète des camélidés donne de nouvelles obligations aux hommes, qui reproduisent artificiellement certaines migrations annuelles pour nourrir les troupeaux. L'image du pasteur prend de l'importance et se fige à travers des attributs significatifs de sa fonction.

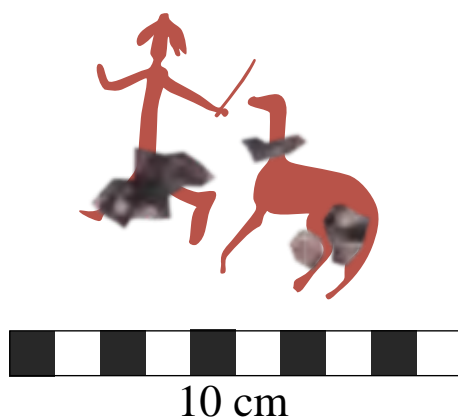


FIGURE 181 – Incani GP, pasteur avec un seul animal.

6.5.2 Le contrôle de la reproduction du troupeau

Un autre pan de l'activité de pasteur réside dans la surveillance de la bonne reproduction du troupeau. Si de possibles scènes de saillie ont été relevées précédemment, les scènes de naissances sont rarement représentées en présence d'anthropomorphes. Une scène retient particulièrement notre attention. Un groupe de camélidés, parmi lesquels des jeunes entourés de leur mères, est approché de très près par un anthropomorphe qui se tient directement sous le ventre d'un animal. Un troupeau dense de camélidés est peint sur la partie inférieure gauche du grand panneau de Vilacaurani (fig. 182) ; (c.f. figure 102 pour une vue d'ensemble). Ce troupeau est particulier, car il se compose de jeunes animaux facilement reconnaissables grâce à leur attitude frêle ou en train de téter.



FIGURE 182 – Vilacaurani GP, possible scène de surveillance des naissances.

Un groupe compact de juvéniles accompagnés de leurs mères se trouve sur la partie gauche de la scène. A l'arrière, un anthropomorphe se tient sous le ventre d'un dernier camélidé dont les mamelles sont clairement dessinées (fig. 182). La proximité de l'anthro-

pomorphe avec ce troupeau de jeunes et de leur mères renforce l'idée que ces animaux sont domestiqués. Le dernier animal de la série n'a pas de petit dans son entourage direct, il est de taille moyenne légèrement plus petit que les camélidés identifiés comme des mères. Cette scène nous intéresse, car c'est le seul cas où un anthropomorphe se tient dans une position aussi rapprochée, voire intime avec un camélidé (fig. 183).



FIGURE 183 – Vilacaurani GP, détail de la figure située à l'arrière du troupeau.

Le premier réflexe, pour un européen, est d'y voir une scène de traite où l'homme profite de la période des naissances pour récupérer une partie du lait des femelles. Cette interprétation semble corroborée par la présence d'un petit récipient à gauche de l'anthropomorphe. Mais l'extraction du lait de camélidés n'a pas cours dans les Andes et aucun élément archéologique n'atteste l'existence de telles pratiques. Certains chercheurs précisent la difficulté à récupérer ce lait à cause de la petitesse des mamelles (Prud'hon *et al.*, 1993). Cette première interprétation n'est donc pas retenue, mais cette représentation peut faire écho à d'autres pratiques utilisées au sein des communautés pastorales. En effet, cette action de palper les mamelles d'une femelle camélidé peut suggérer d'autres coutumes relatives, notamment, à la surveillance des naissances. Cette possibilité évoquée par D. Olivera (communication personnelle), consiste pour les pasteurs à vérifier régulièrement l'apparition de lait dans les tétines d'une femelle, afin de connaître approximativement le moment de la mise bas. Si le lait est présent l'éleveur sait que le petit peut sortir dans moins de 24 h environ. Cette nouvelle lecture semble fonctionner, car cette femelle plus petite, donc probablement plus jeune, doit être surveillée de près, car ce sera probablement sa première parturition. Cette technique permet de surveiller de près les naissances du troupeau et nous montre une nouvelle scène de la vie des éleveurs de camélidés.

Le pastoralisme, stade ultime des techniques de domestication, est très présent sur les sites de Vilacaurani et d'Incani. Nécessitant de larges terrains de pâture, les éleveurs

parcourent de grandes distances pour assurer le fourrage de leurs bêtes. Mais leurs activités comportent aussi une surveillance étroite de leur troupeau, notamment, lors de la période des naissances. Les représentations de ces pratiques montrent un tournant dans la figuration de l'image de l'homme, qui caractérise cette fonction avec des attributs spécifiques. Ces scènes possèdent les caractéristiques emblématiques de la représentation du pastoralisme.

L'étude des scènes mettant en relation les hommes et les animaux nous permettent de signaler un grand nombre de pratiques que nous pouvons qualifier de socio-économiques. Les rapports de l'homme aux camélidés se basent, en effet, sur un rapport de production dont l'ensemble des transformations est présent dans les scènes d'art rupestre. Des scènes de chasse directe aux scènes pastorales, les principaux stades évolutifs sont en relation avec la domestication des camélidés. Les nouvelles méthodes pour l'organisation des ressources sont représentées. Ces données sont précieuses pour aborder, à partir de nouvelles sources, les processus de domestications et surtout les techniques et les stratégies mises en place pour atteindre une économie de production. Les principales mutations socio-économiques visibles dans l'analyse de ces scènes sont l'élaboration des pièges, l'isolement ou le confinement des animaux et la protection et la surveillance des animaux. Il est important de noter que l'apparition de nouvelles pratiques, comme le pastoralisme, ne signe pas l'abandon de la chasse qui est toujours pratiquée dans des contextes socio-économiques agropastoraux.

6.6 La chronostylistique des scènes

Comme nous l'avons fait pour les représentations individuelles d'anthropomorphes et de camélidés, il est intéressant de replacer les différentes scènes que nous venons de reconnaître dans l'ordre d'apparition des différents pigments (fig. 184).

Les exemples rassemblés dans cette figure sont trop peu nombreux pour que l'on puisse en tirer des enseignements généraux, mais si nous avons multiplié les cas, le tableau aurait très peu changé. Il semble donc que cette vue ne trahisse pas trop la réalité. Avec prudence, nous pouvons donc essayer de tirer quelques conclusions :

1. les représentations de troupeaux de camélidés sont présentes dès les premiers stades (pigments R1, R2, R3) et très tôt accompagnées de minuscules anthropomorphes que l'on peut identifier comme des chasseurs. Les animaux sont dynamiques et plutôt traités de façon naturaliste, tandis que les anthropomorphes sont statiques et schématiques.
2. La place de l'homme s'accroît, d'abord en taille, puis en nombre avec des représentations de chasse collective (pigments R4 et J2). La scène de piégeage au collet de Vilacaurani (R4) représente sans doute un moment-clef de la vie sociale, car il s'agit de capturer des animaux vivants en vue de leur domestication.

3. Le rapport de l'homme à l'animal bascule de celui du chasseur à celui d'éleveur, même s'il ne s'agit apparemment pas d'une transformation brutale. En effet, les premières scènes que l'on peut reconnaître comme des « scènes pastorales » sont réalisées dans le pigment R3, alors que les scènes de chasse se poursuivent dans les pigments R4 et J2.


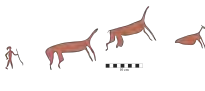
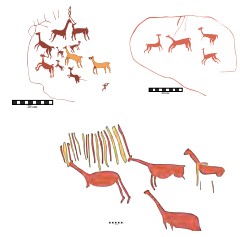
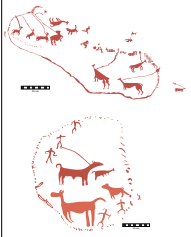



Chasse directe	Pièges	Confinement	Protection	Scènes pastorales
BL				
R6				
J2				
R4				
R3				
R2				
R1				

FIGURE 184 – Classement des différents types de scènes en fonction de la stratigraphie des pigments (cf. matrice de Harris de la fig. 116).

4. La famille des pigments R4 montre une grande diversité de scènes, car tous les types de relations socio-économiques entre l'homme et l'animal allant de la chasse directe, au piégeage, au confinement et enfin au pastoralisme sont représentées dans ces teintes. Il s'agit de la couleur qui articule cette transition.
5. Sous toutes réserves, il semble que, dans les derniers stades, les scènes pastorales, réalistes ou symboliques, deviennent très largement majoritaires (pigments R6 et B1). Pourtant, il serait prématuré d'en tirer de conclusions lourdes de conséquences quant au passage d'une économie de prédation à une économie de production, car les données fournies par l'art rupestre sont très insuffisantes pour cela.

6. Il faut noter la persistance des scènes de chasse directe après l'apparition des premières scènes de pastoralisme ce qui témoigne de la continuité de cette pratique. Ces scènes sont différenciables des scènes de chasse directe plus anciennes grâce aux nouvelles couleurs utilisées et à la stylistique de la figure humaine.

Sur le plan graphique, il est notable que la représentation humaine acquiert peu à peu plus de dynamisme et de précision avec l'apparition de traits personnalisés comme les ornements de tête, alors que, au contraire, les représentations de camélidés perdent leur dynamisme initial pour devenir plus stéréotypées, plus figées et plus conventionnelles.

Conclusion

L'analyse des scènes nous renvoie à la complexité et au dynamisme de cet art rupestre. La richesse de ces données nous permet de proposer une lecture poussée des activités des populations qui décrivent assez directement leurs pratiques. L'intérêt de ce travail a été de pouvoir distinguer plusieurs types d'activités cynégétiques comme la chasse directe qui comporte de nombreuses techniques qui peuvent renvoyer à des univers socio-économiques différents. Notre étude a montré l'importance de la représentation des pièges sur ces trois sites et la précision des représentations nous permet de proposer le dispositif de déclenchement. Principalement de type collet, nous pouvons voir comment ce type de capture se retrouve sur l'ensemble des sites. Également présentes, les scènes de confinement apparaissent comme en réponse aux scènes de capture où la manipulation des camélidés se généralise.

Les scènes sont porteuses de sens lorsque nous arrivons à dégager l'orientation du discours, les éléments clés de la mise en scène qui sont révélateurs de l'importance de ces activités pour ces populations. De la précision du tir à la protection des animaux, ces situations évoquent des gestes caractéristiques des activités, mais également de l'évolution de leur rapport à l'animal. Nous voyons par exemple que la chasse à l'approche et la chasse à l'affut sont traitées de manière très différente. L'action entre l'abattage de l'animal ou le moment du tir du chasseur renvoie à deux réalités où les enjeux de la chasse ne sont plus les mêmes. La différenciation de ces deux types de chasses au niveau de la technique cynégétique et du traitement scénique permet de faire référence à deux univers socio-économique et culturel bien distincts dans le temps.

La recontextualisation des scènes grâce à la stratigraphie des manifestations sur la paroi nous donne une véritable chronologie des changements des pratiques socio-économiques. La présence de scènes de type « intermédiaire » entre la chasse et le pastoralisme (piège, capture, confinement) est un témoignage fort de pratiques transitoires. En associant les analyses plastiques aux correspondances colorimétriques et stylistiques entre les scènes, il nous est possible d'utiliser également les scènes qui ne font pas partie du système de superposition directe. En intégrant l'ensemble des scènes étudiées, nous proposons une vi-

sion générale de la chronologie des scènes et des diverses pratiques qui ont probablement eu cours dans cette partie des Andes.

Chapitre 7

Analyses contextuelles

L'analyse plastique et thématique offre une vision très rapprochée de cet art qu'il faut alors replacer dans une perspective plus large. Grâce à des données plus précises et décrites de manière systématique, la remise en contexte peut prendre en compte les représentations artistiques comme nouvelles sources d'informations. Plusieurs procédés méthodologiques peuvent être utilisés pour donner un cadre chronologique à ces œuvres. L'analyse des superpositions nous offre la possibilité de comprendre la succession dans le temps de certaines pratiques, dans un schéma temporel éclairé par les recherches dans les pays voisins. L'ancrage géographique de ces sites se fera à l'aide d'un système de localisation tel que le GPS. Grâce à des analyses spatiales, la question de l'utilisation de ces sites pour des activités précises comme la chasse ou le pastoralisme peut être mise en lien avec l'identification de telles pratiques sur les parois. L'examen de la territorialité et de l'emplacement des sites sera enrichi de la comparaison stylistique entre les sites. L'approche de l'univers symbolique est, quant à elle, directement liée aux réalisations artistiques. De la composition des panneaux à la réalisation des scènes complexes, l'analyse du caractère allégorique de certaines œuvres tentera de mettre en évidence les mécanismes et les procédés artistiques qui permettent de balancer entre la représentation du monde réel et l'univers symbolique.

7.1 Ancrage temporel

L'absence de données archéologiques stratigraphiques en lien direct avec les peintures nous empêche de rapprocher ces œuvres de périodes culturelles précises. L'examen des superpositions de différents pigments nous a seulement permis de proposer l'ébauche d'une chronologie relative des activités représentées sur les parois. En effet, la séquence chromatique des scènes est parfois difficile à appréhender en raison de réfections et de compléments accumulés à différentes périodes en utilisant différents pigments. Croisées avec les données archéologiques du piémont andin, certaines scènes peuvent être placées, tout du moins sommairement, dans ces tranches chronologiques. Cette méthode, très relative, nous permet uniquement de situer les représentations les plus emblématiques et d'offrir une base pour la discussion de la chronologie de ces données. L'occupation saisonnière

des abris est attestée dans de nombreux sites voisins ; l'identification d'une installation au cours d'un cycle annuel précis est une donnée importante pour permettre la comparaison.

7.1.1 Le temps court : saisonnalité des occupations et thèmes saisonniers

Une constante dans l'analyse des sites préhistoriques de la région d'Arica-Parinacota est le caractère saisonnier des occupations. Aucun site d'habitat prolongé n'a été découvert dans ce secteur, contrairement aux régions voisines avec les recherches à Asana (Aldenderfer, 1990 ; Aldenderfer, 1998) et à Tulán (Nuñez, 1981 ; Nuñez *et al.*, 2005 ; Nuñez *et al.*, 2006b). Dans la vallée d'Azapa, les résultats de M. Sepúlveda sur la saisonnalité de l'installation humaine, basée sur une étude palynologique, montre que le site de Tangani était occupé entre mars et mai (Sepúlveda *et al.*, 2013a, p. 36). Dans la vallée adjacente de Lluta, nous pouvons nous interroger sur les indices de saisonnalité exprimés par les manifestations artistiques. Mais bien entendu, la présence dans l'art rupestre de thèmes saisonniers ne signifie pas qu'ils ont été créés exactement au cours de la saison concernée. Ils signifient seulement que les artistes avaient observé de telles scènes et qu'ils ont souhaité les reproduire dans leurs peintures. Malgré cette réserve, il est intéressant de faire l'inventaire de thèmes saisonniers afin de voir dans quelle mesure ils coïncident avec les périodes d'occupation des sites.

7.1.1.a Des scènes de naissance

Sur le grand panneau de Vilacaurani, plusieurs représentations peuvent être interprétées comme des scènes de mise bas (fig. 185). Dans un premier niveau d'analyse, ces scènes peuvent refléter des événements que les hommes ont observés dans leur environnement immédiat. La naissance des camélidés est une donnée éthologique solide qui nous permet de connaître précisément le mois des mises bas. Pour le guanaco, c'est au cours du mois de mars que les naissances se produisent (Wheeler *et al.*, 1992 ; Puig et Videla, 2000). Ces données correspondent aux observations faites sur le site de Tangani.

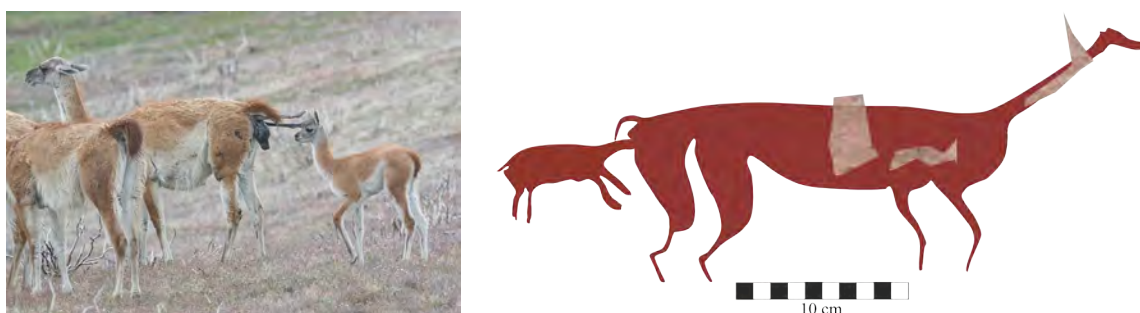


FIGURE 185 – Mise bas de guanaco et relevé à Vilacaurani GP d'une possible scène de mise bas.

Cependant, ces scènes pourraient avoir une signification allégorique, car certains choix dans la représentation de la naissance (la tête en dernier) semblent témoigner d'une symbolique particulière. Ces informations relatives à des mises bas doivent donc être prises avec précaution, même si elles vont dans le sens des observations de M. Sepúlveda sur le site de Tangani.

7.1.1.b Des scènes de jeu

Dans la même approche, les scènes de jeu se réfèrent à une période spécifique de l'année. Dès le mois qui suit les naissances, les jeunes interagissent régulièrement et reproduisent instinctivement des scènes de lutte qui sont fondamentales pour leur construction sociale (fig. 186). Ces manifestations n'ont pas échappé aux artistes de Vilacaurani et d'Incani où quatre scènes de ce type ont pu être identifiées (fig. 187).



FIGURE 186 – Scène de jeu de jeunes guanacos simulant une lutte.

Ces éléments nous donnent une indication saisonnière, car les jeunes camélidés jouent d'avril à juin. Dès le mois de juillet, la nourriture se raréfiant, ils n'ont plus le temps de s'amuser et consacrent tout leur temps à la recherche de nourriture. Ces scènes éthologiques n'ont pu être observées qu'entre les mois d'avril et juin. Elles sont donc des marqueurs saisonniers ayant une valeur symbolique, même si elles ne permettent d'en déduire qu'elles ont été réalisées au cours de cette période.

7.1.2 le temps long : superpositions et chronologie relative

Les grands panneaux de Vilacaurani et d'Incani présentent incontestablement une certaine profondeur chronologique qui se manifeste par l'emploi de pigments différents au cours du temps, selon une séquence bien ordonnée (§ 5). En ce qui concerne les scènes à caractère socio-économique, nous avons vu qu'elles se succédaient selon un ordre qui était conforme à celui des pigments et qu'il était possible d'élaborer une véritable chronostylistique en combinant thématique, style et technique picturale (§ 6.6). La situation est cependant

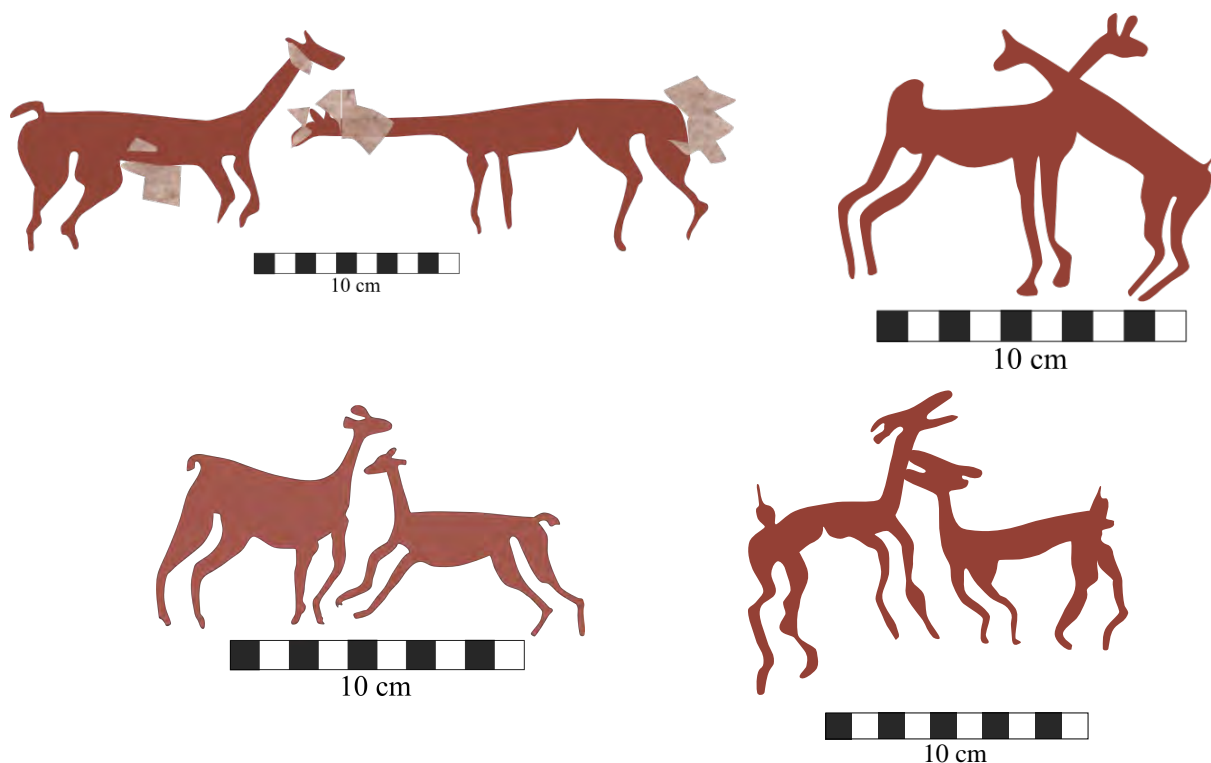


FIGURE 187 – Possibles scènes de jeu à Incani I GP, Incani II P1, Vilacaurani P3 et GP. Les camélidés les plus graciles peuvent faire penser à de jeunes animaux tandis que certaines scènes peuvent réellement faire référence à des scènes de lutte (§ 7.3.2).

compliquée par le fait que des ajouts ou des modifications ont pu être faites à des moments différents en utilisant des pigments différents, ce que nous avons appelé scènes cumulatives (§ 5.5.3).

7.1.2.a Superposition directe

Dans notre corpus, il n'y a pas beaucoup d'exemples de superpositions de scènes représentant des interactions homme/animal de types différents. Seuls deux cas ont été recensés. Sur le grand panneau de Vilacaurani, une scène de chasse indirecte par piégeage de couleur R4 est superposée à une scène de chasse directe de couleur J2 (fig. 188). Malheureusement, dans ce cas particulier, la superposition de couleurs ne permet pas d'envisager un laps de temps entre les deux interventions, car nous avons observé de nombreux exemples attestant que les pigments J2 et R4 ont été utilisés simultanément, et parfois dans des ordres différents. A Vilacaurani, R4 est sur J2 et à Incani, c'est l'inverse. Toutefois, le fait que la chasse indirecte collective succède à la chasse directe individuelle paraît cohérent si l'on admet que le piégeage apparaît après la chasse directe.

Le second exemple est celui d'une scène de chasse superposée à une scène que l'on peut qualifier d'élevage (fig. 189). Cette observation est très importante, car elle nous montre la persistance des pratiques cynégétiques dans des contextes socio-économiques agro-pastoraux.

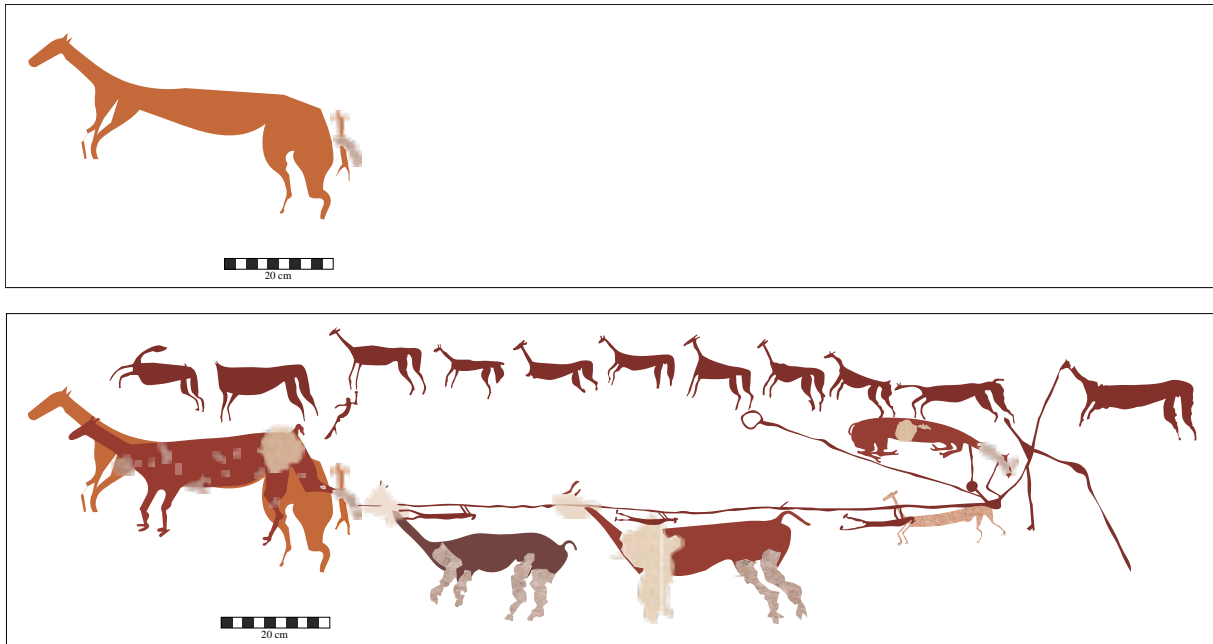


FIGURE 188 – Vilcaurani GP. Superposition d’une scène de chasse indirecte R4 sur une scène de chasse directe J2.

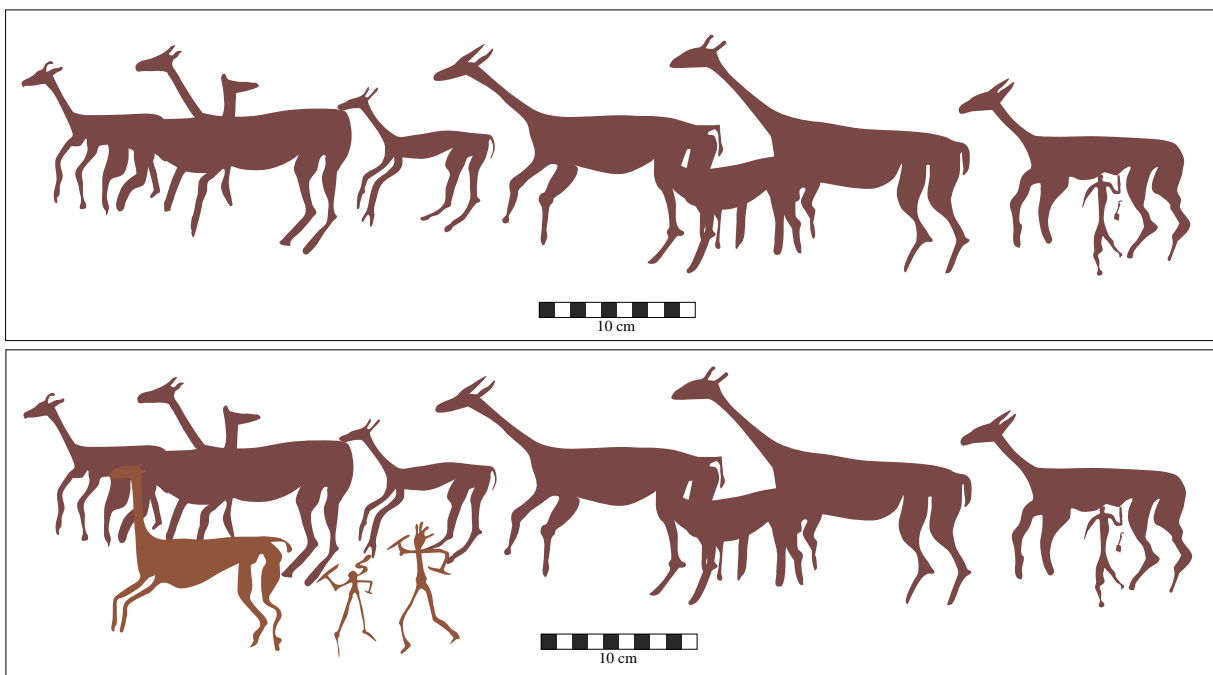


FIGURE 189 – Vilcaurani GP superposition d’une scène de chasse (couleur J2) sur une scène d’élevage (couleur R3).

La chasse directe constitue sur de longues périodes une pratique majeure, soit pour la consommation de viande provenant d’animaux non domestiques soit pour la renommée ou l’attrait de cette pratique. Nous pouvons donc dire que ces scènes ne constituent pas un marqueur chronologique fiable, sauf si des études stylistiques et colorimétriques permettent de différencier des périodes de réalisation. Dans ce cas particulier, de nombreux

critères stylistiques et l'utilisation des couleurs R3 et J2 plaident en faveur d'un contexte relativement récent (§ 5.4).

7.1.2.b Chronologie des scènes de caractère socio-économique

Nous avons établi au chapitre précédent (§ 6.6) les grandes lignes de la chronostratigraphie des pigments, en examinant l'évolution des scènes classées en quatre catégories : chasse directe, techniques de piégeage, techniques de confinement et scènes pastorales (cf. figure 184). Si nous reprenons ce schéma pour chaque site, nous pouvons constater que les observations faites à Incani et à Vilacaurani sont identiques à un détail près, déjà maintes fois signalé, le fait qu'à Vilacaurani, R4 est sur J2, alors qu'à Incani, J2 est au-dessus de R4, ce qui montre que ces deux pigments ont probablement été utilisés simultanément, comme le prouve d'ailleurs un panneau de Anocariri où les deux couleurs sont associées (fig. 117).

7.1.2.b.1 *Vilacaurani, Grand panneau*

A Vilacaurani, le niveau le plus ancien R1 ne présente pas d'interaction homme/animal. Seules les scènes représentées en rouge R2 et R3 comportent des indices d'interaction, mais il n'y a pas de relation directe entre les hommes et les animaux ; l'interaction est seulement suggérée à partir d'objets comme les barrières et la représentation d'anthropomorphes en file qui peuvent participer à une chasse collective en s'aidant de ces barrières. Le niveau suivant, dominé par la couleur rouge clair (R4) expose une scène de piège, une scène de protection d'un camélidé face à un puma. Ce niveau livre des scènes variées où la chasse est présente au même niveau que des scènes de protection des camélidés comme à Incani. A ce stade, on trouve des scènes de chasses collectives et de chasse par piégeage, en même temps que des scènes de protection des camélidés comme à Incani. Une scène de chasse directe de couleur J2 est très probablement contemporaine.

7.1.2.b.2 *Incani I, Grand panneau*

A Incani, les couleurs R1 et R2 sont absentes. Les phases les plus anciennes (R3 et R4) montrent principalement des scènes de chasse où les anthropomorphes se situent derrière les camélidés. Dans la phase des rouges clairs (R4), nous avons signalé une scène où un anthropomorphe met en déroute un puma pour défendre un camélidé. Les dernières scènes représentées sur ce panneau font référence à des pratiques pastorales. Les superpositions des scènes d'Incani nous indiquent également qu'au sein d'une même période chromatique plusieurs types de scènes cohabitent comme pour les rouges clairs (R4) où des scènes de chasse sont dans le même registre que les scènes de protection des camélidés face aux pumas. La succession des scènes nous renvoie l'image d'une continuité des pratiques socio-économiques représentées.

La succession des scènes à caractère socio-économique les plus évidentes présente beaucoup de ressemblances entre les panneaux principaux d'Incani et de Vilacaurani. Dans les

deux cas, les scènes de chasse coexistent avec des scènes de protection des camélidés face à des pumas. Cette information est intéressante, car cela suggère que les scènes de chasse ne peuvent pas uniquement être rapprochées de pratiques de sociétés de chasseurs-collecteurs. Malheureusement, aucune scène de confinement ne fait partie de ces panneaux et il reste difficile de placer ces pratiques dans une chronologie relative. Nous remarquons aussi qu'il existe des phases de réalisation très fécondes où le nombre de figures et de scènes se multiplient. Le rouge clair (R4) semble caractériser une telle période, même si ce sont plusieurs années, des dizaines d'années ou même des siècles, qui s'écoulent entre chaque réalisation. Nous observons que les thématiques les plus variées, qui font référence à des pratiques socio-économiques, se situent dans cette phase. Peut-être cette période de productivité artistique particulièrement développée est-elle liée à un contexte culturel et socio-économique en mutation ?

7.1.3 Regard sur les pratiques socio-économiques dans le contexte du piémont andin

H. Niemeyer, à l'issue des fouilles et de l'étude des principales scènes, avait abouti à situer l'installation humaine de ces sites à des époques très récentes. Sa lecture d'une scène comme étant un *Chaccu* a beaucoup œuvré pour rapprocher cet art des temps incas. Aujourd'hui, les nombreux travaux menés à proximité de ces lieux remettent en cause ces interprétations, mais la chronologie de cette région est toujours sujette à nombreuses difficultés. Entre le hiatus archéologique repéré par C. Santoro à l'archaïque moyen et l'absence de données directes sur la domestication, le rapprochement de nos scènes doit s'inscrire dans un registre plus large qui concerne l'ensemble des Andes.

7.1.3.a La chasse spécialisée

L'identification de la chasse spécialisée fut une étape essentielle dans l'archéologie andine (Wheeler Pires-Ferreira *et al.*, 1977 ; Lavallée et Julien, 1980 ; Lavallée, 1988). Ce changement dans les comportements des chasseurs qui réduisent leur activité à la prise de camélidés est un signe de profondes transformations dans la sphère socio-économique. De plus, la minutie des fouilles menées par D. Lavallée à Telarmachay permet de dater précisément ce phénomène. Le spectre faunique du site commence à représenter, en majorité, des restes de camélidés autour de 7000 B.P. Dans un rayon plus proche, une spécialisation de la chasse aux camélidés n'est pas apparue clairement parce que les sites ne sont visités que de manière sporadique (Sepúlveda *et al.*, 2013a). Quelques indices, au sein des représentations rupestres nous permettent de suggérer un contexte de chasse spécialisée aux camélidés et probablement aux guanacos. Il existe quelques représentations de tarucas, cervidés des Andes longtemps appréciés par les chasseurs, mais ces scènes ne montrent pas d'action directe de l'homme sur ces animaux. Les scènes de chasse représentent, à plus de 95%, les camélidés comme proies et 5% concernent les pumas. Les représentations les plus

anciennes témoignent un intérêt particulier des artistes pour des scènes de chasse directe où l'objectif est l'abattage rapide de l'animal. La mise en scène des chasses collectives montre également une sorte de spécialisation pour la chasse aux camélidés. Ce type de représentations dénote un investissement humain et technique important pour la prise de plus en plus spécifique de camélidés de grandes dimensions et très massifs. Même s'il est encore impossible d'offrir un contexte précis pour ces scènes, nous pouvons suggérer que cet art, qui offre en grande majorité des scènes de chasse aux camélidés et aucune aux tarucas, ne provient pas de contexte antérieur à l'archaïque récent où la chasse était diversifiée. Les choix plastiques de la représentation des camélidés insistent sur l'importante corpulence des animaux qui présente des critères physiques poussées avec une musculature des cuisses très poussée (fig. 156). Cet élément peut servir d'indice pour repérer une spécialisation de la chasse aux guanacos dans cette partie du piémont andin.

7.1.3.b Apprivoisement et domestication

La longue séquence de Telarmachay a également permis aux chercheurs de travailler sur les premiers éléments de domestication. A travers les indices d'une forte mortalité de néonataux, les datations en lien avec ce phénomène s'échelonnent entre 6000 et 5500 BP. Dans la *puna* argentine, les travaux de H. Yacobaccio positionnent cet événement autour de 4500 BP et l'apparition d'enclos dès 4000 BP. Aujourd'hui, la région de Telarmachay reste le plus ancien centre de domestication et de nombreuses recherches tentent de démontrer qu'il n'est pas l'unique. L'analyse des scènes dites de capture et de confinement nous rapproche des thématiques liées à la domestication. La modification des techniques cynégétiques pour attraper l'animal vivant marque un tournant dans les stratégies alimentaires des populations. De nombreux systèmes de pièges sont détaillés sur les parois dont l'objectif reste toujours le même, capturer en vie les camélidés. En parallèle, nous retrouvons d'autres représentations de camélidés en confinement, attachés et sous la protection des hommes. La démonstration de scènes de piège, ainsi que de scènes de captivité des camélidés, est un indicateur de technique d'apprivoisement d'animaux extraits directement du milieu sauvage. Assurément, ces représentations de chasse indirecte et de confinement s'inscrivent dans un contexte socio-économique spécifique. Une récente communication de R. Hostnig et M. Strecker (IFRAO, Cáceres, Espagne, sept. 2015), au sujet de ces scènes de piégeage (également présentes au sud du Pérou et à l'ouest de la Bolivie) mesure l'intérêt de ces représentations. Ils montrent également qu'il est possible de faire des corrélations entre ce type de représentation et un contexte chronologique : « *aunque es posible que en parte hayan sido producidas más recientemente en el Formativo Temprano inicial* » (Hostnig et Strecker, 2015, p. 21). Nous proposons une apparition, au plus tôt, entre 5500 et 4500 BP au cours de l'Archaïque récent pour ce type de scènes. Mais nous pouvons également envisager une chronologie plus tardive de ces manifestations. En effet, si cette pratique est importée de régions voisines comme une extension vers de nouveaux secteurs favorables à cette technique, ou adoptée plus tard par les populations autoch-

tones, nous pouvons imaginer une implantation beaucoup plus tardive. Cette éventualité nous semble possible, car dans notre corpus les scènes font preuve d'une certaine maturité technologique qui ne semble pas correspondre aux premiers balbutiements de ces pratiques, notamment avec la description des pièges à collets verticaux ou horizontaux.

7.1.3.c Elevage et pastoralisme

Les données sur les sociétés pastorales sont abondantes dans les régions voisines et nous montrent une généralisation de l'élevage et du pastoralisme. Dans le désert d'Atacama, les recherches de L. Núñez sur le site de Puripica et Tulán sont emblématiques de cette culture. Il a su associer le contexte archéologique de ces sites avec les profonds changements artistiques qui ont affecté les sites d'art rupestre voisins. L'apparition de camélidés domestiques sur les parois et l'établissement de nouveaux modes de vie sont caractéristiques de cette période (4580-3860 BP). C'est sur le plan de la vie spirituelle des populations anciennes que les archéologues notent les plus importants changements avec, notamment, l'édification d'un centre cérémoniel (Nuñez et Santoro, 1988 ; Nuñez *et al.*, 2005 ; Nuñez *et al.*, 2006b ; Nuñez et Santoro, 2011). Au Pérou, les travaux de L. Kuznar sur le site d'Asana identifient le premier niveau où apparaissent les pratiques pastorales autour de 4500 BP. Malgré la distance entre ces sites, les dates sont assez proches et coïncident avec une adaptation rapide des hommes à la pratique de l'élevage. Les scènes qui dépeignent ces pratiques sont principalement axées sur la protection face aux pumas et sur la conduite des troupeaux en pâture. Dans les sociétés agropastorales, les pumas sont vus comme des nuisibles. La protection des troupeaux est accompagnée de la chasse aux carnivores, pratique qui va devenir importante, voire auréolée d'un certain prestige.

Précédemment, nous avons évoqué la présence de scènes de protection de camélidés dans les mêmes niveaux que de nombreuses scènes de chasse. Cette donnée peut nous permettre d'appuyer l'idée qu'un grand nombre de peintures s'inscrit dans un contexte de société pastorale qui pratique encore beaucoup la chasse. Tout comme la chronologie de l'appriivoisement, il est difficile de connaître l'arrivée de ces pratiques dans la vallée du Lluta. Nous pouvons suggérer qu'elle a eu lieu au plus tôt autour de 4500 et 3500 BP au cours du Formatif. Les scènes dans des contextes pastoraux présentent des animaux aux caractéristiques plastiques particulières. Certains camélidés continue de montrer une musculature importante (fig. 179) ce qui peut suggérer la présence d'animaux de type lama qui, élevé pour leur viande, conserve une certaine dysmorphie.

Le rapprochement de scènes avec des données archéologiques est un exercice difficile mais nécessaire en cas d'absence de contexte chrono-culturel. Cela nous permet de saisir les dates les plus hautes pour l'apparition ou l'importation d'innovation socio-économique dans la vallée de Lluta et de suggérer de possibles transferts de techniques dans une région qui manque encore cruellement de site archéologique majeur.

La chronologie relative de ces manifestations artistiques nous offre des repères de l'occupation de ces lieux sur le temps court et sur le temps long. Si nous admettons que les artistes ont réalisé certaines scènes en lien direct avec leur environnement immédiat, cela indiquerait leur présence au cours des mois de mars à juin. L'examen des superpositions nous permet de proposer une chronologie relative des pratiques qui montre plusieurs éléments intéressants. Au cours de certaines phases, une production artistique très importante va de pair avec une grande variété des thématiques. Certaines phases présentent à la fois des scènes de chasse et de protection des animaux, ce qui donne à penser que certaines scènes de chasse ne doivent pas être attribuées à des sociétés de chasseurs-collecteurs, mais bien à des sociétés pastorales. La mise en perspective des principales thématiques de ces scènes avec le contexte archéologique andin permet de proposer un cadre chronologique général où les scènes spécifiques peuvent être rapprochées d'événements préhistoriques précis. Nous faisons ces propositions avec prudence, car aucun élément ne nous permet d'assoir le cadre chronologique de cet art.

7.2 Ancrage spatial

Les recherches menées par F. Criado en archéologie du paysage et l'importance prise par les analyses spatiales en archéologie nous suggèrent de traiter l'information géographique comme une base de réflexion sur l'anthropisation de l'environnement directe non seulement du point de vue économique, mais également symbolique. Les travaux d'I. Munoz et de L. Briones (Muños et Briones, 1996) dans la région d'Arica-Parinacota ont permis de faire le lien entre les géoglyphes (large représentation réalisée à partir d'entassements de pierre sur les flancs de colline) et les routes de trafic de caravanes, tout en suggérant que les peintures du secteur de Putre doivent s'inscrire dans un lieu favorable à la chasse. Cette idée revient fréquemment (Niemeyer, 1972 ; Santoro, 1989 ; Nuñez et Santoro, 2011), mais aucune donnée tangible n'est encore disponible. L'étude des représentations nous montre, non seulement des activités de chasse, mais aussi de nombreuses scènes de pastoralisme. L'hypothèse de lieux favorables à la chasse et au pastoralisme doit alors être traitée.

7.2.1 L'analyse spatiale

Une des premières recherches menée conjointement avec M. Sepúlveda et T. Saintenoy lors du congrès international du SIARB, 2012 (Sepúlveda *et al.*, 2015) consista à réfléchir sur les paramètres de localisation des sites d'art rupestre de la région d'Arica-Parinacota, l'idée n'étant pas seulement de rapprocher les scènes picturales de la réalité du terrain, mais aussi de chercher une certaine unité de ces sites d'art rupestre (fig. 190). À partir d'un modèle numérique d'élévation ASTER GDEM V2 et des données ethnoécologiques, une modélisation des hautes terres (fig. 190) a permis de mettre en évidence les différents étages écologiques. Le piémont, où se concentrent la *prepuna* (entre 2500 et 3200 m) et

la *puna* (entre 3200 et 3800 m) signalés en marron clair et foncé, représente une bande de faible largeur où se concentrent les principaux sites d'art rupestre de la région. Cette zone est un important lieu de concentration de la faune et de la flore de la région. Dans ce travail, seules les données des trois sites étudiés sont reprises afin de mieux rapprocher les représentations artistiques des éléments géographiques.

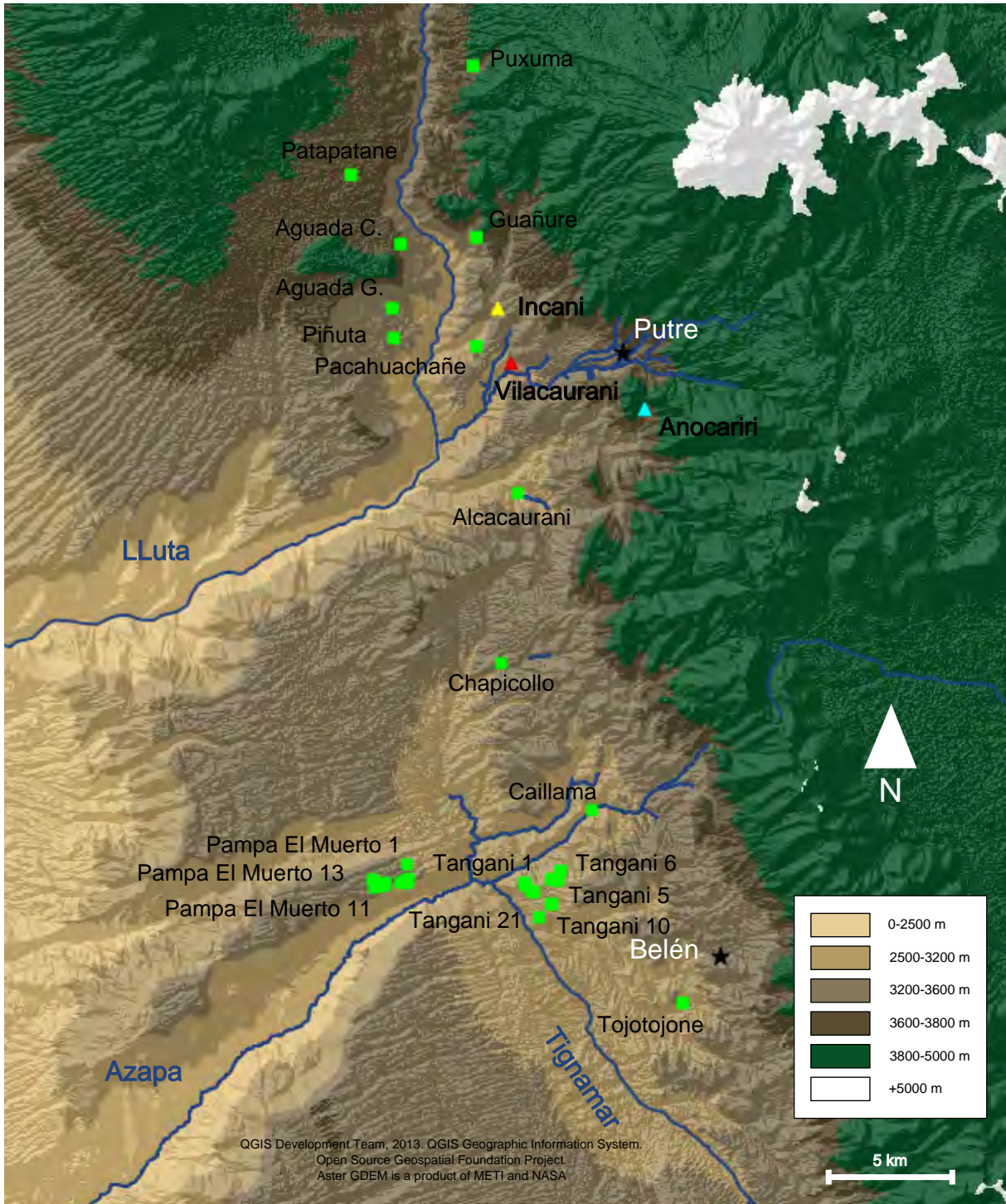


FIGURE 190 – M.N.T. du piémont de la région d'Arica-Parinacota et de ses nombreux sites d'art rupestre (ASTER GDEM V2).

7.2.1.a Lieux d'activités cynégétiques

Plusieurs hypothèses ont été présentées pour comprendre l'occupation de ces lieux et l'attractivité pour des activités cynégétiques a été, à première vue, la plus évidente. Le lien entre les scènes de chasse (directe ou indirecte, individuelle ou collective) et un espace propice à ces pratiques semble évident. Dans la vallée du Lluta, les trois sites étudiés dans ce travail se trouvent à la confluence des principales *quebradas* qui viennent alimenter le fleuve Lluta (fig. 191).

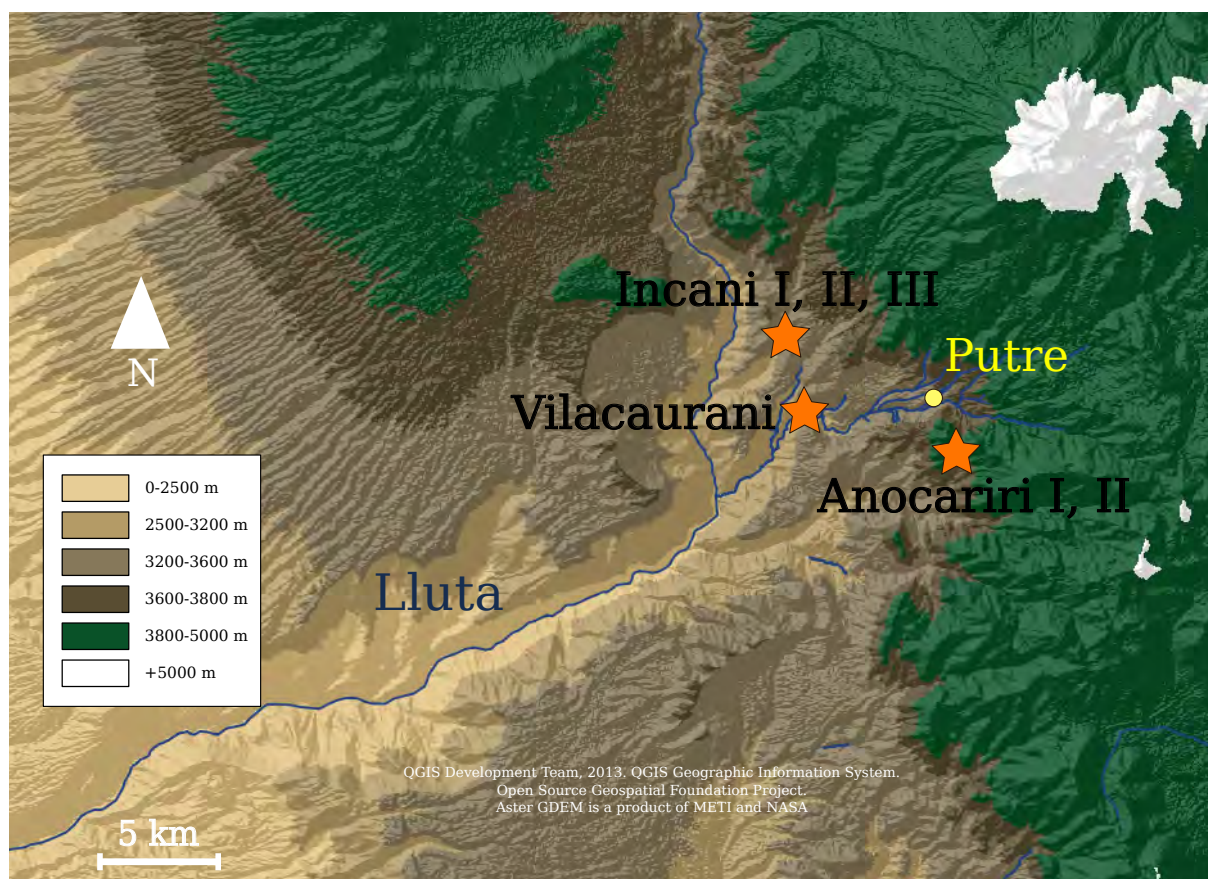


FIGURE 191 – Emplacement topographique des sites d'Incani, de Vilacaurani et d'Anocariri (ASTER GDEM is a product of METI and NASA).

Les principales analyses pour identifier ces sites comme des repères de chasse se sont appuyées sur deux postulats qui consistent à imaginer que ces lieux possèdent une bonne visibilité et qu'à partir d'eux les déplacements devaient être aisés, afin de rejoindre rapidement le gibier. Les données de l'emprise visuelle sont limitées à 5 km autour du site et représentent dans ce tableau le pourcentage de surface visible sur le milieu (fig. 192). Ce pourcentage est acquis grâce à l'addition des pixels visibles à partir du site multiplié par leur surface dans le MNT ramené à la surface totale.

A partir du site d'Anocariri, l'emprise visuelle est assez importante, car l'abri est situé sur les flancs d'un sommet montagneux. Cependant, il n'y a aucune scène de chasse directe à Anocariri, mais uniquement des représentations de chasse par piégeage. Cet intéressant

Site	% de surface visible sur le paysage environnant
Anocariri	9
Vilacaurani	6
Incani	1

FIGURE 192 – Tableau de l’emprise visuelle en pourcentage (T. Saintenoy, in Sepúlveda *et al.*, sous presse).

champ de vision peut servir à observer les déplacements de troupeaux pour poser les pièges aux points de passage les plus fréquentés. Seul ce site présente un pourcentage d’emprise visuelle intéressant. A Vilacaurani, le panorama est plus réduit, alors que ce site présente de nombreuses scènes de chasse, et il en est de même pour Incani qui offre une vision très réduite de son environnement. Cela donne à penser que l’emplacement des sites d’art rupestre n’est pas conditionné en premier lieu par leur position stratégique comme point d’observation, mais par d’autres considérations d’habitabilité. Dans le cas d’Anocariri, le point de vue est attractif, mais ne permet pas de suggérer uniquement un site de chasse au vu des œuvres représentées. Dans le cas de Vilacaurani et d’Incani, la faible emprise visuelle permet d’envisager de nombreux déplacements journaliers de la part des chasseurs qui peuvent parcourir d’importantes distances et posséder d’autres postes d’observation.

Les données relatives aux déplacements sont calculées pour un trajet d’une heure ou de deux heures autour du site. L’étendue des déplacements possibles à partir des sites nous donne une idée du champ d’action des chasseurs. A Anocariri, les déplacements autour de ce site sont vastes, puisqu’ils se situent en amont des grandes dépressions liées aux affluents du Lluta. Les sites d’Incani et de Vilacaurani sont fortement conditionnés par la présence des *quebradas* qui empêche une progression vers le sud (fig. 193). Les aires de chasse peuvent se situer à l’arrière des sites. Il faut également envisager que le relief et, notamment les *quebradas*, ont pu être utilisés pour la chasse et le piégeage des animaux. Ces sites placés le long d’importants corridors naturels peuvent recéler d’autres paramètres pour la chasse qui ne sont pas encore identifiables dans les analyses spatiales. Cependant, cette lecture du temps de parcours est couplée aux données environnementales pour appréhender ce champ d’action dans un contexte écologique. Nous observons qu’à partir de ces sites il est possible d’intervenir sur trois milieux écologiques et de profiter de l’effet de lisière précédemment décrit (§ 1.1.2).

L’identification de caractéristiques topographiques en lien avec des activités de chasse ne révèle pas de point commun entre les sites. Seul le champ d’action autour des sites nous montre que tous permettent l’exploitation de plusieurs étages écologiques. Les analyses spatiales montrent un lien possible entre les représentations cynégétiques et l’environnement écologique des sites.

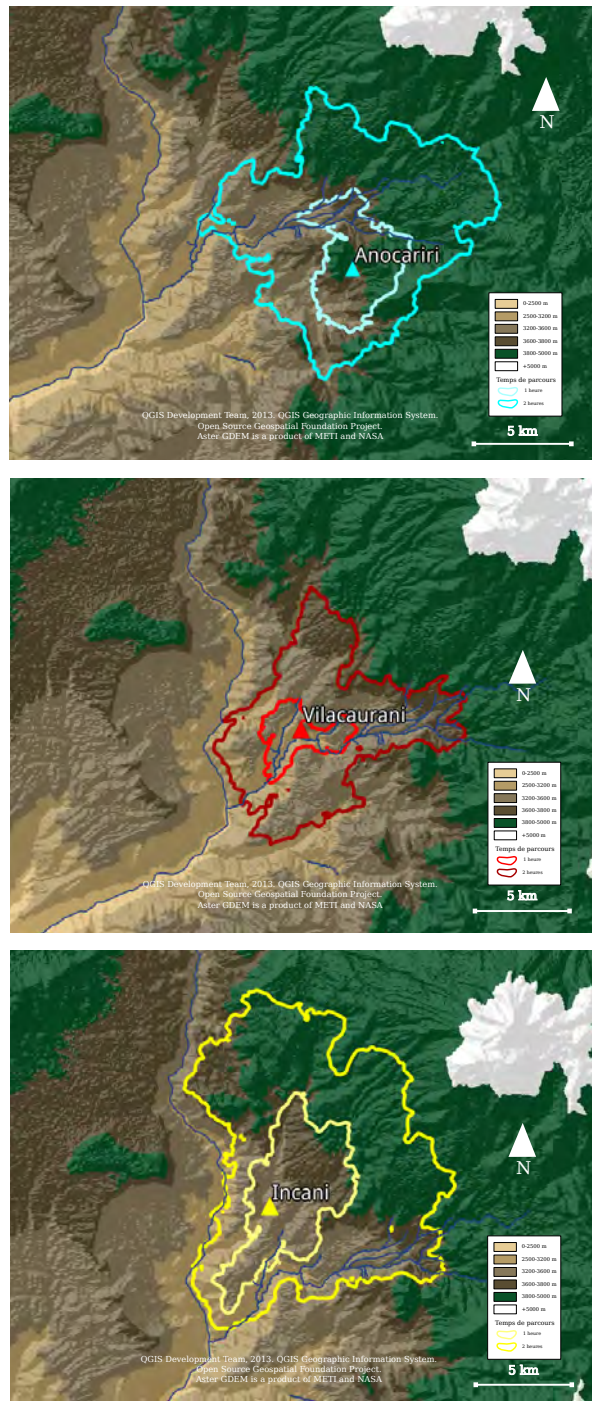


FIGURE 193 – Modélisation des aires parcourables en une heure et en deux heures à partir du site d’Anocariri, de Vilacaurani et d’Incani (ASTER GDEM is a product of METI and NASA).

7.2.1.b Lieux d’activités pastorales

La seconde activité la plus représentée dans l’art rupestre de ces sites est le pastoralisme. Comme pour les activités cynégétiques, ces lieux peuvent présenter des prédispositions pour le pâturage des bêtes. La donnée la plus importante pour cette activité est la présence de surface fourragère et la possibilité de se déplacer aisément autour des sites. Une

première carte de la modélisation du dénivelé (fig. 194) nous montre des surfaces planes où les troupeaux peuvent paître facilement. Les zones les plus vertes sont favorables à la pâture, car elles représentent des endroits à faible pente, tandis que les couleurs marron reproduisent des endroits fortement encaissés où la pâture est quasiment impossible. Cette carte nous montre que le site d’Incani se trouve à proximité de belles surfaces planes, tandis que ceux d’Anocariri et de Vilacaurani se situent dans un environnement plus chaotique. Ici encore, il n’y a pas cohérence géographique entre ces sites, la topographie met en évidence des localisations très différentes.

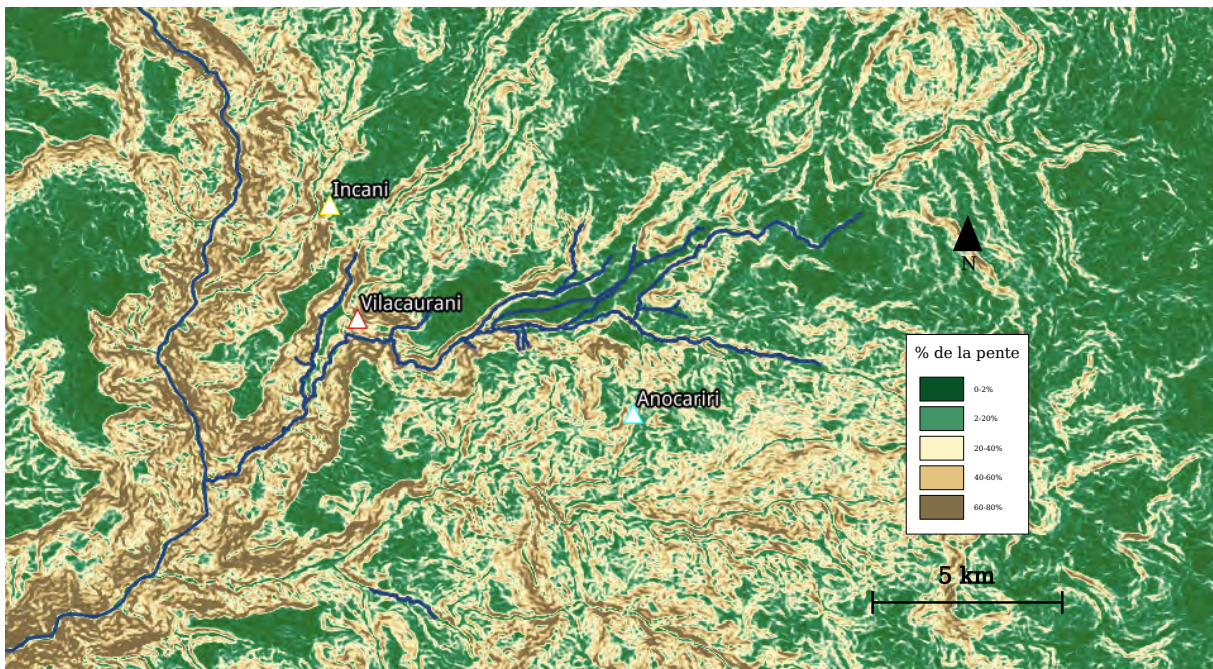


FIGURE 194 – Modélisation de la pente autour de sites (ASTER GDEM is a product of METI and NASA).

Comme pour les précédentes analyses, nous utilisons les temps de déplacement selon la topographie avec la délimitation des étagements écologiques pour comprendre les zones de pâture possible autour de ces sites. A Incani, Vilacaurani et Anocariri, nous observons que les déplacements pour un homme ou pour un troupeau permettent de profiter des mêmes zones écologiques que celles identifiées pour la chasse. Jouissant de la *prepuna* de la *puna* et parfois de l’Altiplano, ces sites sont également des emplacements stratégiques pour les activités de pâture (fig. 195).

Lorsque nous regardons la zone de confluence de ces parcours, nous voyons se dessiner une large zone qui correspond en partie à la commune de Putre (fig. 196). Cette ville, voisine des sites d’art rupestre, peut avoir un rôle spécifique pour les périodes plus récentes où le pastoralisme peut être complémentaire d’activités agricoles. Pour comprendre le lien entre cette localité et les sites d’art, une analyse du temps de parcours entre Putre et ces sites nous montre qu’il faut entre 1h et 1h30 pour rejoindre les abris ornés (fig. 196).

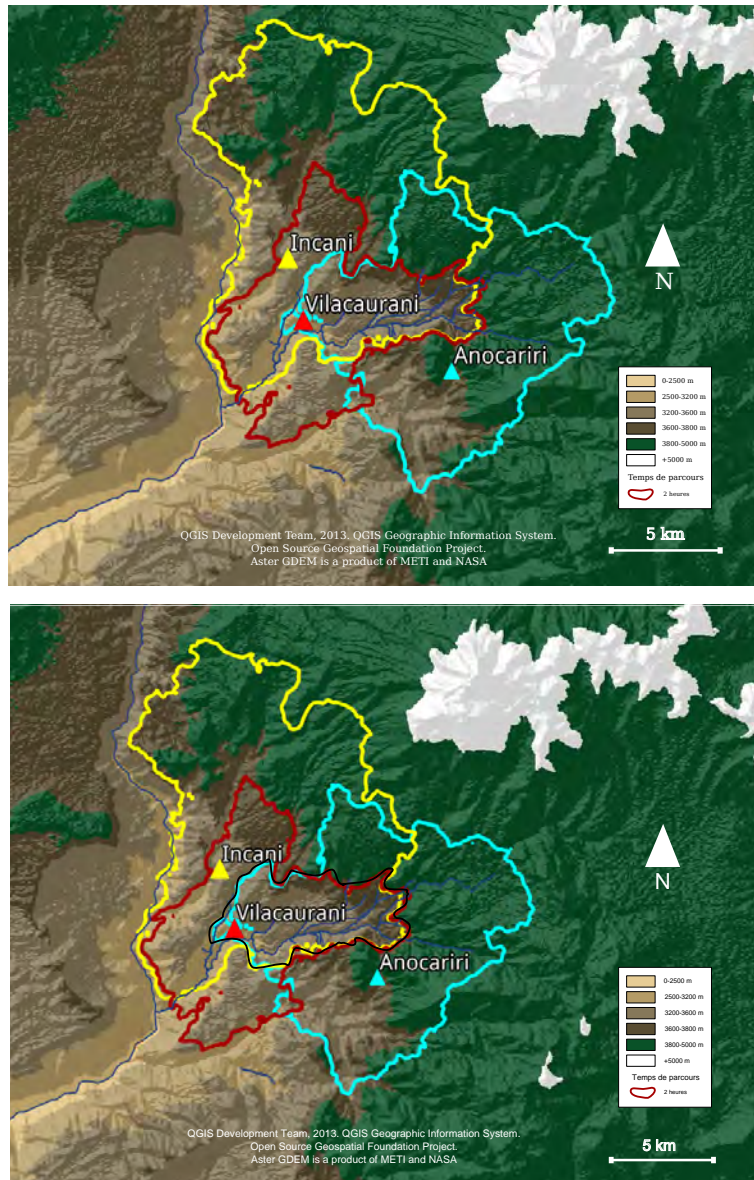


FIGURE 195 – a) Carte des surfaces parcourables en deux heures de temps autour des trois sites et zone de confluence des aires de parcours, b) en noir la zone de convergence des surfaces parcourables des trois sites, (ASTER GDEM is a product of METI and NASA).

Lors du développement agricole de la région, ces sites ont pu jouer un rôle intéressant pour les activités pastorales, car ils sont relativement proches et offrent de grandes étendues pour laisser paître le bétail en dehors des terres agricoles. Cette analyse nous montre le possible rôle de Putre dans l'organisation territoriale du pastoralisme.

La situation écologique du piémont joue un rôle fondamental dans l'emplacement des sites. La richesse de la faune et de la flore a pu permettre l'installation de populations de chasseurs et de pasteurs qui profitent de différents étages écologiques accessibles à partir de ces sites. Ces analyses géographiques nous montrent comment les écosystèmes pour la chasse et pour le pastoralisme sont similaires dans le piémont.

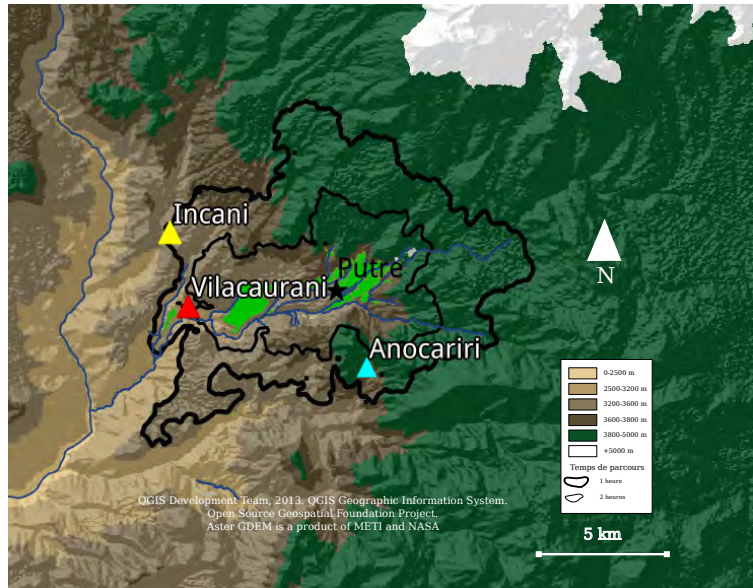


FIGURE 196 – Configuration des sites d’art par rapport à la localité de Putre (ASTER GDEM is a product of METI and NASA).

7.2.2 Approche culturelle et sociale de l’emplacement des sites ?

L’image que nous avons des sites nous influence pour trouver une relation directe entre les scènes représentées et les conditions environnementales à proximité de ces lieux. Pourtant, d’autres caractéristiques doivent entrer en ligne de compte comme la dimension sociale ou culturelle de ces sites. Ces sites peuvent symboliser des limites territoriales ou refléter des lieux symboliques pour les populations anciennes. Même s’il est difficile d’aborder de telles questions en analyse spatiale, il est important de considérer ces suggestions.

7.2.2.a Des marqueurs territoriaux

Les recherches de F. Criado (Criado, 1993 ; Criado, 1999) initient l’idée d’établir et de calculer le lien entre l’emplacement des sites d’art rupestre et la notion de territoire. Certains contextes archéologiques plus riches permettent de traiter ces informations, mais l’absence de données archéologiques dans notre zone d’étude nous oblige à rester dans la spéculation. S’il existe des territoires spécifiques, les styles artistiques et les thématiques sur les parois devraient varier indubitablement. Pourtant nous observons, en général, un style assez semblable dans les trois sites. Nous notons seulement que, dans le cadre général de la succession des couleurs qui semble un critère commun, certaines couleurs sont absentes de certains sites, ce qui peut s’interpréter comme la non-fréquentation du site pendant un certain laps de temps. Aucune marque de superposition ne montre une volonté de faire disparaître les manifestations antérieures, comme pour se réapproprié un espace. Contrairement au sud du désert d’Atacama, nous ne sommes pas en mesure de distinguer des aires stylistiques clairement différentes dans un espace précis (Gallardo, 1996 ; Gallardo, 2001). Nous avons signalé qu’il existait d’importantes ressemblances

stylistiques entre les sites, à la fois en ce qui concerne la figure humaine et animale et la thématique des scènes (fig. 197) et nous avons également mis en évidence une évolution temporelle qui semble se dérouler en phase dans les trois sites.

Les différents savoir-faire stylistiques, thématiques et techniques semblent avoir circulé sans contrainte entre les trois sites aux différents stades de la mise en place de l'art rupestre, ce qui implique l'existence d'un seul secteur homogène occupé par des groupes échangeant librement et non pas plusieurs territoires indépendants. Compte de la distance assez réduite entre les sites, cette situation s'explique aisément.

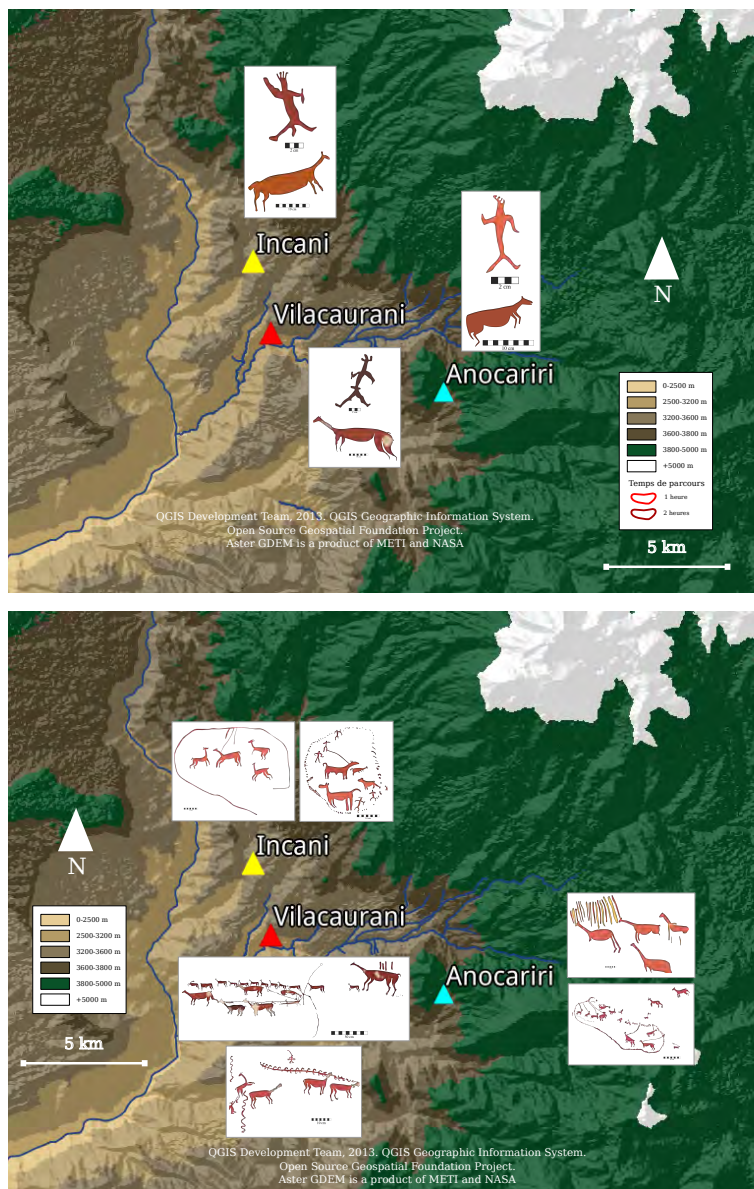


FIGURE 197 – Carte des ressemblances stylistiques au niveau des figures et des scènes entre les trois sites.

7.2.2.b Des lieux symboliques

L'intérêt des travaux de F. Criado a été de placer le paysage au cœur des perspectives archéologiques et de comprendre cet espace également à travers sa valeur symbolique. L'idée que les hommes se font de leur environnement est en connexion avec leur univers culturel et symbolique (Bonnemaison, 1991). Cette conception du monde et du paysage par les populations anciennes est un défi important qui ne peut pas être mis de côté. L'idée d'emplacement symbolique des sites d'art rupestre a été testée avec M. Sepúlveda et T. Saintenoy dans le piémont de la région d'Arica-Parinacota à travers l'analyse de l'indice de proéminence. Le calcul de la proéminence est élaboré à partir de la soustraction de l'altitude maximale du site par l'altitude moyenne de son environnement direct (environ 300 m) divisé par un écart-type (Sepúlveda *et al.*, 2015). Cet indice nous donne une idée de l'impact de ces sites dans le paysage et peut nous permettre de considérer un lieu comme un géosymbole (Bonnemaison, 1981). J. Bonnemaison propose de définir un géosymbole comme un lieu « chargé d'affectivité et de significations : dans son expression la plus forte, il devient territoire-sanctuaire, c'est-à-dire un espace de communion avec un ensemble de signes et de valeurs. » (Bonnemaison, 1981, p. 257).

Le tableau de la figure 198 montre, à partir du calcul des surfaces environnantes, la place de nos trois sites dans leur milieu. La valeur négative pour le site de Vilacaurani signifie que ce site est encaissé.

Site	Indice de Proéminence
Anocariri	0,1
Vilacaurani	-0,2
Incani	0,2

FIGURE 198 – Tableau de l'indice de proéminence des sites.

Notons qu'aucun site ne présente d'indice de proéminence intéressant, ce qui signifie que la construction culturelle de ces sites ne passe pas par la définition de points de repère dans le paysage. Au contraire, ces lieux apparaissent discrets et suggèrent que leur valeur symbolique dans le territoire passe par d'autres critères. Puisque ce n'est pas leur position proéminente dans le paysage qui distingue ces sites, sur quelle base peut-on envisager de les considérer quand même comme des « géosymboles » pour reprendre le terme de Bonnemaison ? Il est possible que ce soit justement l'art rupestre qu'ils renferment qui les rende remarquables. Les interventions pariétales qui se sont renouvelées pendant de longues périodes sur les mêmes espaces graphiques aboutissent à une densification des représentations et à de véritables palimpsestes qui nous incitent à considérer les sites de Vilacaurani et d'Incani comme des lieux à haute signification symbolique. Sur ces parois, les artistes ont accumulé des représentations du monde animal et humain afin de conserver une trace pérenne de leur vie quotidienne, de leurs pratiques, de leur culture et sans doute aussi de leurs croyances, dans un espace dédié. La préparation technique,

logistique pour la réalisation de ces peintures sont autant d'indice d'un investissement social et culturel important. La superposition des figures témoigne d'actes sans cesse renouvelés, probablement avec les mêmes motivations parmi lesquelles on peut penser que la volonté de marquer son passage dans un lieu symbolique jouait un rôle important, consciemment ou inconsciemment.

Nous manquons encore de nombreuses données pour traiter la valeur symbolique de la localisation de ces sites. Ces analyses doivent prendre en considération l'étude des expressions artistiques pour mieux définir l'espace de ces populations. L'unité stylistique qui ressort de nos trois sites nous invite à considérer une certaine unité spatiale entre ces sites qui est appuyée par la faible distance qui les sépare. Mais la dimension clairement symbolique de ces lieux apparaît dans l'empilement des phases artistiques à Vilacaurani et Incani. Cet enchevêtrement accentue le caractère emblématique de ces espaces et permet de montrer une certaine cohérence dans l'utilisation de ces lieux dans le temps et dans l'espace.

Les analyses spatiales de ces trois sites nous aident à comprendre les véritables points communs qui s'établissent entre ces sites et qui ne sont pas liés à leur emplacement précis, mais plutôt à leur localisation à la limite de plusieurs étages écologiques. Ce biotope favorise les pratiques cynégétiques ou pastorales, lesquelles partagent le même milieu écologique dans le sud des Andes centrales. Il est important de noter le probable rôle de Putre comme point de ralliement des zones de pâture dans des contextes de sociétés agro-pastorales. Il est apparu plus difficile de fixer la dimension sociale et symbolique de ces sites d'art rupestre, même s'il ne semble pas exister de différenciation territoriale entre eux. La profondeur symbolique des sites n'est pas liée à leur emplacement, mais à leur usage répété à des époques différentes comme si la mémoire de ces lieux ne s'était pas perdue au cours du temps.

Les trois sites que nous avons étudiés, distants de quelques kilomètres, ne nous permettent pas d'appréhender l'importance de la position des sites d'art rupestre à une échelle plus vaste. Des travaux portant sur la question du choix des emplacements des sites d'art rupestre sont en cours dans la région d'Arica-Parinacota (Sepúlveda *et al.*, 2015).

7.3 Ancrage symbolique

Nous avons abordé la dimension symbolique de ces sites à travers leur géographie où c'est l'utilisation qui est faite des lieux qui humanise les espaces (Bonnemaison, 1981, p. 261). Ce sont les parois qui portent le message symbolique qui se délaie dans de multiples figures ou des mises en scènes élaborées. La lecture socio-économique des pratiques représentées sur ces panneaux n'enlève pas la profondeur allégorique de certaines représentations mais, sans référence ethnographique, ces profondeurs deviennent abyssales. A travers quelques éléments, nous pouvons essayer d'approcher le symbolisme de ces œuvres qui prend la

forme d'images ou de mythes. Pour Mauss : « *Le mythe traduit une réalité existante, et ainsi on peut expliquer comment il commande l'expérience elle-même, comment il l'informe, comment de lui procèdent la morale, les rites, l'économie elle-même.* » (Mauss, 1908, p. 15).

L'analyse de certaines scènes permet d'identifier un récit figuré dont le sens reste inconnu. A travers les constructions des panneaux, des scènes ou des figures transparaissent des indices de cette dimension symbolique dont nous ne pouvons que survoler la richesse.

7.3.1 Des panneaux aux figures

Des métaphores symboliques sont présentes à toutes les étapes de la réalisation des œuvres. De la composition des panneaux aux choix des superpositions et des images, nous pouvons mettre en évidence plusieurs éléments qui invoquent cette dimension. Nous avons précédemment évoqué l'organisation de certains panneaux qui suggère des choix précis dans leur élaboration, parce que leurs positions sont évocatrices. Par exemple, la construction des panneaux de Vilacaurani et d'Incani montre qu'une place privilégiée a été réservée aux pumas. Toujours situés dans les parties hautes des panneaux et représentés en groupe, lorsqu'ils ne sont pas chassés individuellement, leur emplacement révèle une composition que l'on peut considérer comme allégorique (fig. 199).

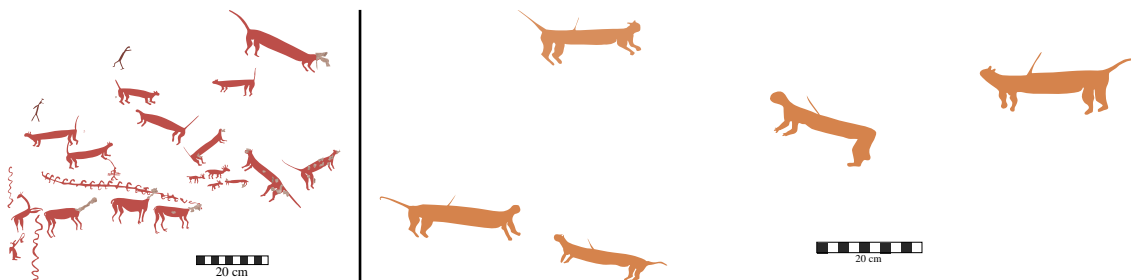


FIGURE 199 – Vilacaurani P II (à gauche) et GP (à droite). Scènes composées de groupes de pumas.

C'est la construction du panneau II de Vilacaurani qui nous donne des éléments d'informations sur cette disposition particulière. Le puma apparaît comme le prédateur dominant de la région et son agencement en surplomb appuie symboliquement ce caractère. De plus, les données éthologiques nous renseignent sur les mœurs de cet animal qui vit en solitaire sur un territoire délimité. Ces représentations en groupe ne sont nullement un reflet de la réalité, mais peuvent signifier métaphoriquement l'importance ou la fréquence des attaques de puma, notamment, pour des sociétés pastorales qui ont le souci de protéger leur bétail. Quelle que soit l'interprétation qu'on puisse en donner, il est certain que les représentations de pumas ont une valeur symbolique forte. La situation récurrente et significative de cet animal dans les panneaux doit retenir notre attention.

Certaines superpositions peuvent être révélatrices d'une dimension symbolique et la constitution d'un palimpseste peut elle-même être significative. Les artistes semblent par-

fois jouer avec l'empilement des figures pour suggérer une action délibérée. Sur le grand panneau d'Incani, la figure d'un grand camélidé est à moitié recouverte par une nouvelle entité graphique (fig. 200). Seule la partie avant de l'animal est reprise et le traçage sur la figure est minutieusement effectué et une seconde figure est entremêlée à cette nouvelle composition.

A Vilacaurani, une représentation de camélidé se superpose sur une ancienne réalisation (fig. 201). Ici l'exécution est plus lâche, mais le même souci de recouvrir la précédente illustration est évident. Nous ne connaissons pas les objectifs de telles entreprises, mais l'inscription de nouvelles images, de couleurs différentes, sur des figures déjà existantes, devait avoir une signification précise, par exemple un animal domestique sur un animal sauvage.

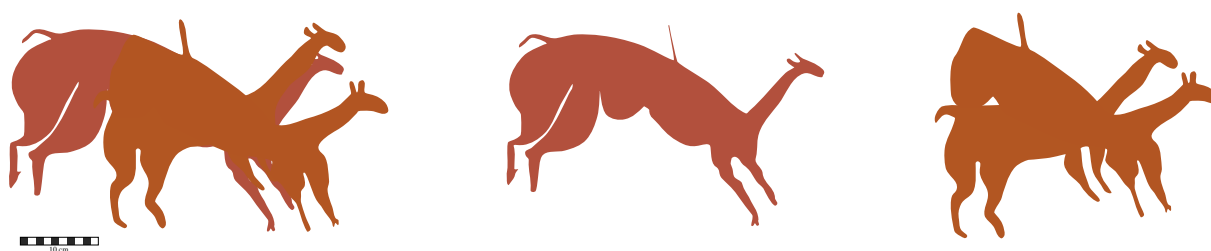


FIGURE 200 – Incani GP. Figure de camélidé de couleur R4 partiellement recouverte par deux nouvelles représentations de couleur J3.

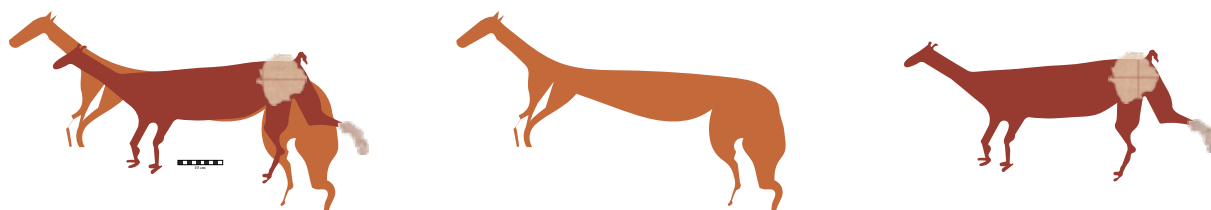


FIGURE 201 – Vilacaurani GP. Figure d'un camélidé de couleur J2 partiellement recouverte par un camélidé de couleur R4.

Sur le panneau II de Vilacaurani, une image fortement symbolique est conçue à travers la superposition de deux figures (fig. 202). Le sens symbolique est donné avec la combinaison d'une figure chimérique (un anthropomorphe avec des bras en forme d'ailes) et l'image d'un camélidé dont le corps est pris dans un cercle. Le sens nous échappe, mais ici encore la superposition de figures de deux couleurs différentes confère un sens symbolique renforcé par l'image fantasmagorique de l'anthropomorphe.

Dans la conception d'assemblages de figures de couleurs différentes, la symbolique se manifeste à travers l'association d'images qui évoque une personnification des objets.

Une représentation, particulièrement fabuleuse, apparaît sur les sites de Vilacaurani et d'Incani. Le lama bicéphale ou la représentation d'un camélidé à deux têtes est une figure que nous retrouvons quatre fois dans ce corpus (fig. 203). Tous de couleur rouge clair, de taille moyenne, ils apparaissent dans la partie basse des panneaux et sont relativement discrets.



FIGURE 202 – Vilacaurani PII superposition de deux images qui confère un sens hautement symbolique à cette composition.

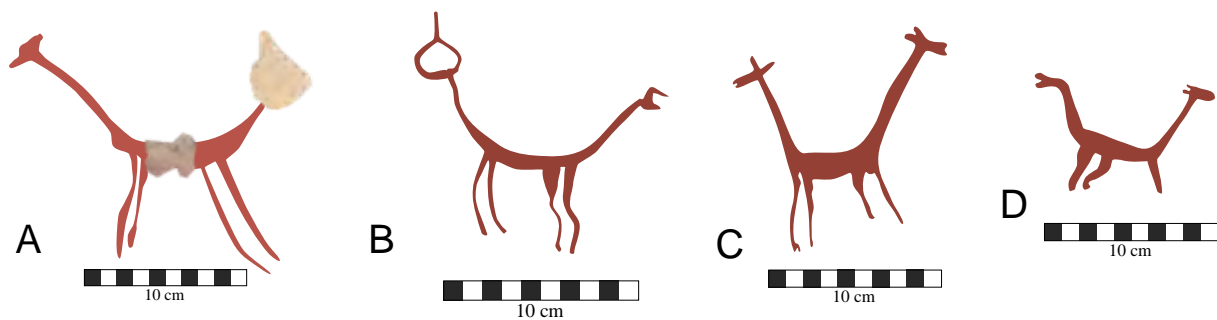


FIGURE 203 – Figures de lamas bicéphales sur les sites Vilacaurani (A), Incani I (B, C) et Incani II (D).

La répétition de cette figure hors du commun est un indice de la part symbolique de cette représentation. Mais cette interprétation est influencée par les recherches menées par J. Berenguer dans la région de l'Alto Loa dans le désert d'Atacama où ce type de figure est présent (fig. 204). Dans cette région, ces lamas bicéphales sont représentés en gravure ou en peinture et sont le socle d'un personnage à la tête rayonnante, portant divers attributs dans les mains caractéristiques du style de la Isla (Berenguer, 1999 ; Berenguer, 2004 ; Aguayo, 2008). Cette scène répétée une douzaine de fois dans le secteur décrit, selon l'archéologue, le caractère mythique du personnage « *señor de los camélidos* » (Berenguer, 1999, p. 30).

Cependant, nous ne pouvons pas faire de rapprochement direct avec ces données car il n'existe aucune représentation de personnage associé à ces lamas sur les deux sites étudiés. Il semble que nous ayons uniquement une partie de ce récit mythique ou les prémices d'une figure qui, ultérieurement, jouera un rôle important dans la vie symbolique des populations. Ces représentations s'opposent fortement à la figure naturaliste des camélidés des périodes les plus anciennes. La transformation anatomique de cet animal et son traitement artistique révèlent un degré avancé d'élaboration mythique et nous prouve la présence constante d'une dimension symbolique. A travers la figure du puma ou des camélidés, plusieurs dispositifs nous montrent l'ampleur du registre symbolique dans ces manifestations.



FIGURE 204 – Représentation de lama bicéphale sur le site de l'alto Loa (Berenguer, 2004).

7.3.2 Les scènes éthologiques

Nous avons déjà examiné certaines scènes dites « éthologiques » qui sont des marqueurs saisonniers, essentiellement printaniers (§ 7.1) . Il est possible que l'une des fonctions de ces représentations soit justement de célébrer cette période de l'année qui devait probablement coïncider avec le retour des groupes sur les sites rupestres. Si c'est le cas, la simultanéité de la présence des artistes avec la période des naissances ou des premiers mois des camélidés devait avoir un caractère symbolique particulièrement fort.

Les représentations des naissances, sur le site de Vilacaurani, comportent, toutes, la sortie du petit la tête en dernier (fig. 205). Nous savons qu'en général les camélidés naissent la tête et les pattes avant en premier. Mais les travaux de P. Gay nous montrent qu'il existe trois position dites normales lors de la présentation du fœtus : « *présentation antérieure en position dorso-sacrée, avec les membres antérieurs au-dessus de la tête, présentation postérieure en position dorso-sacrée* » (fig. 206), (Gay, 2011). La dernière position se produit plus rarement, mais c'est la seule qui a été retenue par les artistes.



FIGURE 205 – Vilacaurani GP. Trois scènes de naissance.

La symbolique de la reproduction a pu jouer un rôle important les sociétés préhistoriques, mais nous notons que c'est le caractère exceptionnel de la mise bas par la croupe qui est figuré. Ces naissances étaient-elle des signes auxquels un caractère mythique était

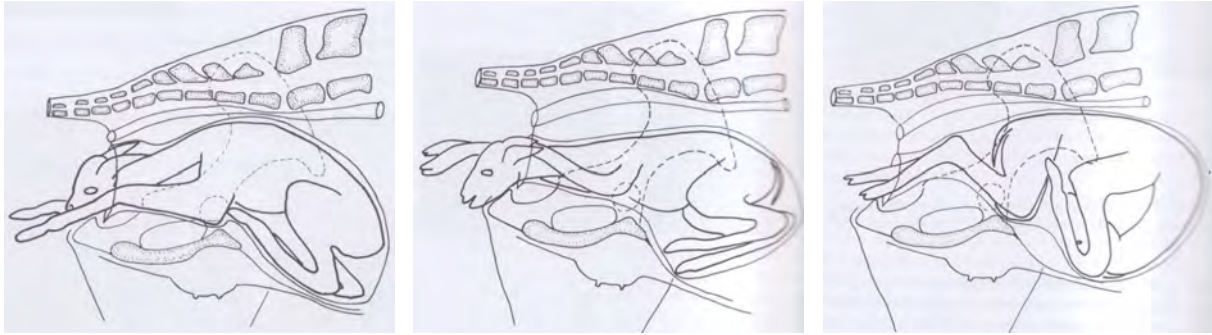


FIGURE 206 – Différentes présentations du fœtus lors de la mise bas (Gay, 2011, p. 28)

accordé en raison de leur rareté ? Notre analyse se heurte encore une fois aux limites de l'interprétation, mais l'éthologie des camélidés était bien connue des artistes qui ont choisi de figurer un moment-clé de la vie de cet animal.

D'autres scènes plus fréquentes dans la vie des camélidés sont représentées. Les affrontements sont un thème courant sur ces sites, qu'il s'agisse de jeunes animaux ou d'adultes, la répétition de cette thématique atteste d'une connotation plus abstraite (fig. 207).

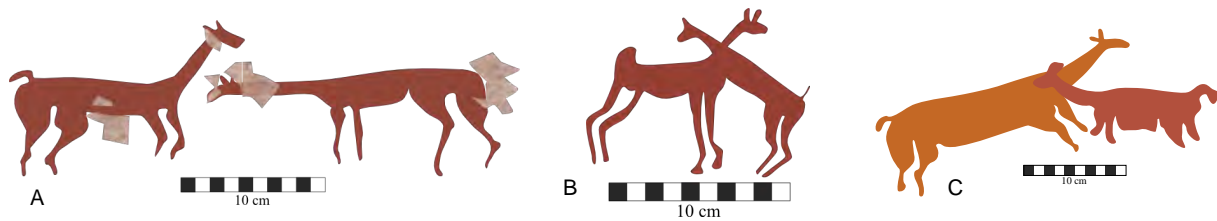


FIGURE 207 – Différentes scènes d'affrontement de camélidés sur les sites d'Incani et de Vilacaurani.

Ces scènes représentent de jeunes animaux ou, tout au plus, de jeunes adultes qui jouent et reproduisent les affrontements caractéristiques des luttes pour la prise de pouvoir sur un harem. Ces scènes ont sans doute une forte connotation sociale. Ici, le caractère symbolique ne repose pas sur le choix d'un moment rare, mais au contraire sur la répétition. Le jeu forme les prémices et l'apprentissage de la sociabilité qui peut être un élément comportemental chez l'animal, intéressant pour les populations anciennes. Cette démonstration de la sociabilité peut rapprocher l'homme de l'animal qui se retrouve dans ces comportements. Cette piste interprétative met en avant le fait que la capacité à échanger, à interagir de ces animaux interpelle les artistes. Une autre lecture de ces scènes est envisageable ; les scènes d'affrontement nous rappellent le caractère hautement territorial des camélidés qui doivent se battre pour conquérir non seulement un harem, mais aussi une zone de pâtures (§ 3.1). Certaines scènes nous montrent plutôt des adultes (fig. 207) dont la lutte illustre les tensions territoriales entre les animaux. Ces tensions peuvent-elles faire écho aux préoccupations des populations des hautes terres qui prennent conscience de la notion de territoire à travers les signes comportementaux des camélidés ? Comme le souligne T. Lenssen-Erz, il existe certaines analogies entre le territoire des springboks et celui des chasseurs : « *On peut donc penser que les peintres exprimaient une concep-*

tion analogue à celle de leur propre territorialité en dessinant un springbok territorial » (Lenssen-Erz, 1996, p. 465). L'observation attentive des animaux et leur proximité aux troupeaux, à travers la pratique de la chasse spécialisée, amènent les populations à intégrer les spécificités comportementales et, notamment, la notion de territoire qui s'exprime fortement chez les camélidés. Le transfert du concept de territoire peut prendre une dimension nouvelle lorsque les populations s'installent plus durablement dans une région et veulent revendiquer un secteur. Les scènes d'affrontement ont un caractère symbolique fort où la part sociale et territoriale des animaux est mise en exergue.

7.3.3 La mise en scène de la relation homme/animal

L'analyse de notre corpus nous a montré l'importance de la dimension symbolique qui a été accordée à la relation homme/animal. Dans une transcription graphique comme dans un récit mythique, cette dimension symbolique prend systématiquement le pas sur la réalité et cela transparait dans l'art rupestre par deux éléments : la disproportion entre l'homme et l'animal et une mise en scène spatiale particulière des protagonistes. Dans les scènes de chasse directe des niveaux les plus anciens, une tendance à représenter l'animal, de manière démesurée face à un homme de taille réduite, permet de repérer un message symbolique (fig. 208). Ce type de représentation également connu dans des contextes des derniers chasseurs-collecteurs du Proche-Orient à Çatal Hüyük (Cauvin, 1997), offre une mise en abîme de la relation des hommes avec les animaux sauvages. Dans les deux cas, ces scènes montrent une construction mentale symbolique qui place le camélidé sauvage comme figure prédominante.

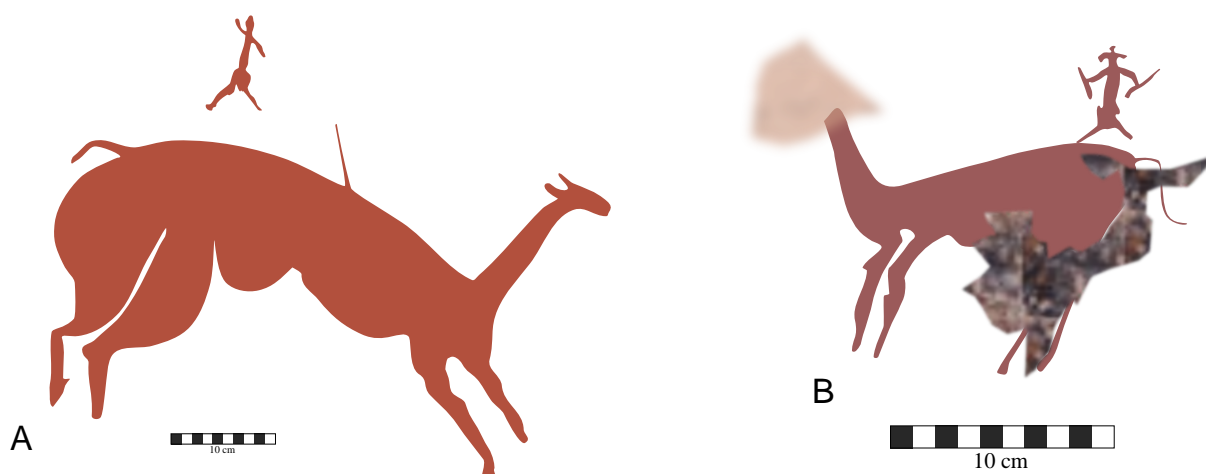


FIGURE 208 – Représentations disproportionnées où l'animal domine en taille l'homme. Vilacaurani PII et Incani I GP.

Nous observons que ce rapport s'inverse dans les œuvres plus tardives et que l'homme domine par sa taille l'animal. Ce sont les scènes pastorales qui illustrent ce renversement de proportion et nous montrent un nouveau schéma mental de la représentation animale

et humaine (fig. 209). Dans un contexte de sociétés pastorales, l'homme dépasse l'animal domestique et les scènes de maîtrise de l'animal transmettent aussi ce message.

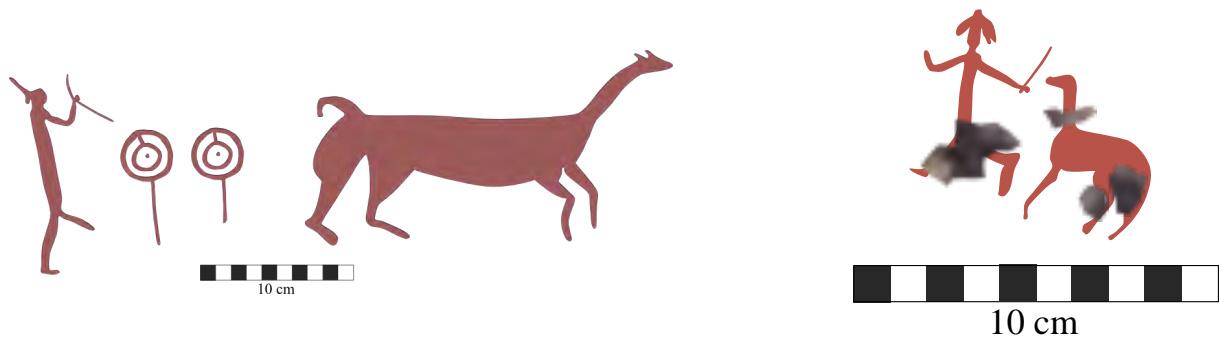


FIGURE 209 – Représentations où l'homme domine en taille le camélidé. Vilacaurani PII.

Le rapport de proportion, entre l'homme et l'animal dans les scènes, véhicule un modèle symbolique qui se transforme au cours du temps. De sa place de dominé par l'animal sauvage, l'homme prend la place de dominant face à l'animal domestique.

La complexité narrative concerne les scènes où d'importants moyens humains et techniques sont mis en place pour la capture des camélidés. Les données ethnographiques nous enseignent l'importance des pièges dans l'univers symbolique de certaines cultures (Eliade, 1980). Les nœuds et les liens peuvent figurer un pouvoir magique et les nombreuses scènes de capture des animaux, avec ou sans l'homme, nous interpellent sur la part de réel et d'irréel dans ces représentations. La scène emblématique du site de Vilacaurani, déjà mentionnée à plusieurs reprises, nous interroge sur la part symbolique d'un tel dispositif (fig. 210). Représentant plusieurs collets, dont cinq ont fonctionné et deux restent libres, ce piège nous pose la question de la possible réalisation d'un tel guet-apens. Les hommes qui tirent les cordes pour maintenir les animaux pris ne sont que trois et d'autres camélidés foncent sur ce piège.



FIGURE 210 – Vilacaurani GP. Scène de capture à partir de collets.

La force motrice de ces animaux l'emporte largement sur les hommes qui, pourtant, semblent maintenir le piège et les animaux. C'est sur ce point que l'interprétation de cette scène peut prendre un aspect symbolique. La capture de nombreux animaux au sein d'un même piège et au cours d'une même prise indique probablement le caractère métaphorique

de la scène. Cette lecture est renforcée par une mise en scène subtile avec une mise en perspective d'une file de camélidés qui a échappé aux collets et l'approche d'un camélidé de grande taille. Ce dernier est la plus imposante figure référencée sur ce panneau. Nous avons pu proposer une nouvelle lecture de l'articulation de cette chasse indirecte (§ 6.2), qui est construite en plusieurs étapes avec la collaboration de personnages qui permettent le rabattage du gibier vers ce piège. La restitution d'une possible pratique cynégétique semble enjolivée là où les prises sont nombreuses et l'organisation du piège optimale. Le recours à une scénographie complexe et à des images symboliques fortes offre une représentation idéalisée de chasse indirecte.

Les chercheurs qui ont étudié l'art rupestre de ces sites ont tous formulé des hypothèses sur le sens de ces œuvres. L'idée d'une finalité magique revient le plus souvent (Niemeyer, 1972 ; Santoro, 1989 ; Santoro et Dauelsberg, 1985) lorsque les scènes de chasse sont analysées à travers le filtre de la magie propitiatoire où la réussite à la chasse est l'objectif principal des chasseurs. Pour les pasteurs, ce serait une magie agissant sur les pumas afin de les inciter à ne pas troubler les animaux domestiques (Niemeyer, 1972). Il est intéressant de souligner que ce sont les mêmes scènes qui nous ont interpellés et qui, pour nous, sont porteuses de sens symboliques. Nous nous garderons de proposer une interprétation autour de la magie de la chasse, préférant souligner le traitement artistique qui nous permet d'approcher l'univers symbolique de ces œuvres. Du jeu des proportions à la complexité scénique de la capture, plusieurs procédés ont été utilisés, qui permettent d'appréhender l'aspect métaphorique de ces images.

Conclusion

La contextualisation de l'art pariétal des trois sites de notre corpus, dans le temps et dans l'espace, permet de souligner des points fondamentaux pour notre recherche. L'ancrage temporel de ces réalisations a mis en évidence qu'il est possible d'envisager une importante production d'œuvres au cours de périodes transitionnelles où la capture et la protection des animaux suggèrent des sociétés pastorales qui pratiquent encore fortement la chasse. Un grand nombre de scènes de chasse peut ainsi être attribué à des contextes pastoraux dans lesquels les pratiques cynégétiques jouent encore un rôle important.

Les analyses spatiales offrent également de nouvelles perspectives, car elles ont permis de mettre en évidence le fait que la localisation des sites dépendait fortement de l'environnement. Placés à la jonction de trois étages écologiques, ces derniers permettent la pratique de la chasse et du pastoralisme au cœur d'une faune et d'une végétation denses. Il ressort également que la localité de Putre a pu jouer un rôle important dans la permanence de l'utilisation de ces sites pour les époques plus récentes, car ces trois sites se situent dans le champ d'action de cette bourgade. Il apparaît que ces trois sites présentent une certaine cohérence géographique et qu'aucune rivalité territoriale n'est décelable dans cet art.

L'ancrage symbolique est une donnée plus complexe à démontrer, car il fait entrer plusieurs paramètres en ligne de compte. Nous avons pris nos distances par rapport aux interprétations de nos prédécesseurs, préférant traiter cette question au niveau des mécanismes, même si les tentatives interprétatives ne sont pas absentes de notre discours. Il existe une construction symbolique que nous percevons aisément au niveau des panneaux et des scènes. De l'emplacement des figures aux disproportions des représentations, de nombreux éléments trahissent la dimension symbolique de cet art. L'homme met en scène sa conception du monde, mais il le fait selon ses propres critères que nous avons bien du mal à déchiffrer. De l'importance de l'animal sauvage à la domination de l'homme sur l'animal domestique, sa vision évolue au fur et à mesure qu'il maîtrise son environnement.

Notre méthodologie appliquée à l'analyse des trois sites d'art rupestre de la région d'Arica-Parinacota (extrême nord du Chili) offre la possibilité de mettre en évidence plusieurs périodes chrono-chromatiques, chrono-stylistiques et chrono-thématiques. L'importance de ces résultats est confirmée par les correspondances des résultats entre ces différents registres d'analyses, ainsi que par la conformité de nos conclusions entre les deux principaux sites étudiés, Vilacaurani et Incani. Sites majeurs du bassin du Lluta, ces abris nous ont permis de définir les principales phases d'occupation de ces sites qui peuvent non seulement être mises en relation avec des moments artistiques précis, mais aussi avec des pratiques socio-économiques explicites et différenciées.

La décomposition des panneaux nous a permis de proposer une lecture stratigraphique des œuvres et de mettre en évidence l'existence d'une chronologie des occupations. De la chasse directe principalement exécutée dans des teintes rouge foncé ou jaune orangé aux scènes pastorales dont la diversité colorimétrique suggère une plus grande liberté dans le choix des pigments, toutes les phases qui peuvent faire référence aux pratiques socio-économiques de la transition (capture, confinement des animaux) prennent forme également dans une phase de transition artistique avec une redéfinition des critères colorimétriques et artistiques. L'analyse des figures permet d'approcher la dimension formelle de ces expressions qui, prises de manière individuelle, trahissent le bagage culturel et mental des artistes. La découverte de la stabilité de l'image des camélidés au sein de divers contextes socio-économiques s'oppose aux modèles proposés antérieurement pour différencier l'art des chasseurs et l'art des pasteurs. Mais cette information nous amène à nous interroger sur l'unité de l'univers symbolique des hommes qui maintiennent une image permanente de cet animal. Au contraire, c'est au niveau de la représentation humaine que les données sont les plus intéressantes, car elle s'oppose à l'invariabilité de l'image animale. Cette analyse s'est principalement attachée à la définition des scènes dont l'interaction homme/animal est restée au cœur de nos propos. Notre travail s'est attaché à traiter ces deux figures de manière conjointe afin de percevoir le lien qui unit ces deux entités autant dans la représentation de la sphère socio-économique que dans la dimension symbolique. Les choix de la scénographie offre une multitude de données

sur la relation homme/animal, mais aussi sur les objectifs des artistes et des populations lorsqu'ils choisissent de mettre l'accent sur certaines techniques, certains gestes dans la mise en scène de leurs activités.

L'ancrage symbolique de cet art commence dès la construction des panneaux et se distille dans les moindres procédés artistiques jusqu'à l'élaboration des scènes. Seulement une infime partie du registre métaphorique a pu être relevée ici, mais notre analyse suggère que les artistes maîtrisaient les données éthologiques des animaux représentés et jouaient avec les codes comportementaux de certains d'entre eux pour créer un récit mythologique (puma en groupe, naissance originale des camélidés, ...). Le caractère social et territorial des camélidés est valorisé, mais c'est avant tout la relation de l'homme à l'animal qui est la plus porteuse de sens. Le rôle dominant du camélidé est renversé lorsque ce même animal est domestiqué. La complexité du registre symbolique apparaît dans les scènes de piégeage où le réel côtoie l'imaginaire pour offrir un vison fantasmée de la capture des camélidés. Moment charnière dans le contrôle de l'animal, la capture atteint alors une dimension allégorique forte.

Troisième partie

Contexte culturel d'une transition socio-économique

« Il est néanmoins une chose dont conviennent tous ceux qui étudient la domestication, c'est que ses effets ont été ressentis aussi bien par les êtres domestiqués que par les domesticateurs, et que le succès d'une domestication a chaque fois transformé la compréhension que les hommes avaient d'eux-mêmes (qui ils sont et ce qu'ils sont), aussi bien que des animaux dont ils étaient devenus les maîtres. » (Mintz, 1999, p. 25).

Le regard de l'anthropologue sur les effets de la domestication qui conjugue la culture matérielle avec le processus culturel, nous amène à inscrire nos résultats dans une démarche scientifique mais aussi humaniste. Percevoir les changements de l'image des camélidés, des hommes, des mises en scènes entre ces deux protagonistes nous offre la possibilité de penser à la construction mentale, au système de représentation de l'homme dans son milieu. A travers nos résultats nous chercherons à dégager les indices du développement culturel, social et psychologique qui font émerger en même temps que la domestication animale une nouvelle définition de l'Homme. La métaphore de la place de l'homme dans son environnement prend forme avec la mise en scène de sa relation avec l'animal où l'art nous montre les aspects les plus enfouis du processus psychologique et symbolique d'une telle réalisation. A travers les expressions artistiques, les artistes distillent des informations directement liées au psychisme des populations qui fonctionnent en parallèle de leurs contextes socio-économique et symbolique. Identifier les principales phases chrono-culturelles qu'ont traversées ces populations n'est intéressant que si nous pouvons également comprendre les mécanismes des transitions qui s'effectuent lors des périodes charnières.

Inscrire ces observations, collectées au cours de l'étude de trois sites d'art rupestre, dans un dispositif plus large nous permet d'observer ces résultats à une nouvelle échelle et de mieux appréhender les mécanismes structuraux qui accompagnent la domestication de deux types de camélidés andins (guanaco et vigogne). Le passage de pratiques de chasseurs vers celles de pasteurs est, dans les Andes, un phénomène présent dans différentes régions dont il nous reste à comprendre les possibles scénarii. L'importance d'une telle étude réside alors dans l'identification des changements de paradigme à l'échelle de la région des Andes où la domestication des camélidés peut être pensée comme un phénomène dynamique répondant à de nombreuses influences.

Dans cette double démarche consistant à intégrer nos données à une échelle plus vaste et à repérer des structures élémentaires pour appréhender le changement du rapport de l'homme à l'animal lors du processus de domestication, nous avons cherché des points de comparaisons possibles avec le processus de domestication des bovinés dans le pourtour méditerranéen. La forte valeur symbolique de cet animal qui orne les parois de nombreux abris du Paléolithique au Néolithique et la bonne connaissance du processus de domestication de cet animal au Proche-Orient nous ont servi de base pour appréhender les systèmes de diffusion de l'animal domestiqué en parallèle de son traitement dans l'art rupestre. Cette réflexion est enrichie par des questionnements sur les possibles parallèles

entre les contextes socio-économiques des populations et les choix plastiques de représentation de l'animal.

De l'analyse la plus fine de la figuration humaine à la réflexion générale sur les choix artistiques en lien avec les systèmes économiques des populations dans le monde, la synthèse de nos résultats s'attache à faire le lien entre le processus de la domestication et l'expressivité de l'art rupestre. En nous rapprochant d'une démarche structurelle, nous offrons de nouvelles perspectives pour penser la relation homme/animal où les données matérielles font place progressivement aux données culturelles. La question de la transition s'inscrit dans un jeu de perspective où le domaine le plus profond du psychisme humain est rattaché aux grandes lignes des transformations sociétales.

Chapitre 8

Représentation de la place de l'homme dans son milieu

Si la production d'art rupestre laisse échapper son message premier, sa spécificité nous offre un certain regard de l'homme sur son milieu et sur lui-même. C'est plus précisément l'idée de sa propre place qui transparaît dans les choix stylistiques et thématiques de cet art. Les représentations artistiques révèlent l'image structurée, idéalisée des hommes qui se construisent socialement et économiquement à travers leur rapport aux camélidés. Comme catalyseur de la relation à l'animal, l'art reflète les différentes phases qui permettent de comprendre l'évolution du rapport de l'homme à son milieu mais aussi l'élaboration de sa propre représentation mentale. En constante mutation, la perception de la place de l'homme dans son environnement est une véritable recherche identitaire qui passe par de nombreux chemins dont l'art nous révèle les principaux. Les camélidés semblent jouer un rôle fondamental dans la constitution psychologique de l'homme. Même s'il est difficile de juger d'une identification, il est évident qu'il existe un écho dans la construction formelle de l'image du camélidé et l'image de l'homme sur les parois. Cette projection évolue rapidement dans le temps et l'affirmation de l'image de l'homme ira de pair avec sa maîtrise de plus en plus grande sur l'animal.

Les phases de transition sont particulièrement intéressantes car elles nous montrent parfois un renversement des valeurs au sein même d'une certaine stabilité artistique. L'approche hautement scénographique de cet art met le point sur un autre aspect des bases identitaires de ces populations. La représentation des techniques et des pratiques socio-économiques de ces populations nous permet de penser que ces hommes se caractérisent principalement à travers leurs activités. L'image des hommes est aussi en lien direct avec ces types de représentation car certaines pratiques nous montrent une cohérence dans la représentation de l'image de l'homme alors que d'autres affichent une absence totale de l'homme, notamment lors de la représentation de pièges. Dans ce cas, l'action de l'homme se manifeste à travers les mécanismes de capture. Cette diminution partielle de la figuration humaine est une donnée importante pour comprendre la transition identitaire entre les chasseurs-collecteurs et les sociétés pastorales. La mise en place de nouvelles tech-

niques pour la domestication des camélidés crée une reconsidération identitaire forte qui nécessite également une phase de transition dans la construction de l'image de l'homme.

8.1 La construction de l'image de l'homme

La figuration humaine est la plus changeante dans les trois sites de notre corpus. De simples « hommes-bâtons » (Mostny et Niemeyer, 1983) aux grands anthropomorphes coiffés ou habillés, l'image de l'homme passe par de nombreux stades. Cette situation est très différente de celle des camélidés dont la figuration apparaît plus stable. Et c'est précisément en opposition à la figure des camélidés que se forge au fur et à mesure l'image de l'homme. La connexion entre ces entités graphiques est perceptible à travers le renversement progressif des valeurs. Quelques éléments, de nature plastique et symbolique, vont quitter l'image des camélidés pour rejoindre les attributs de l'image humaine et la narration va se concentrer plus précisément sur la figure humaine.

8.1.1 Différences entre l'image de l'animal et de l'homme dans le traitement artistique

Dans les chapitres précédents, nous avons analysé le traitement artistique des hommes et des camélidés afin de mettre en exergue les principales mutations en lien avec la chronologie relative des couleurs. Les principaux résultats ont été de montrer la stabilité générale de la figure des camélidés qui, à travers le temps, ne montre que des changements attribuables à des libertés artistiques. Combinées aux différents contextes socio-économiques, ces différences fondamentales trahissent un message sur un monde immuable et mouvant à la fois. C'est en croisant le traitement de ces deux figures que nous pouvons aborder les mécanismes mentaux de la construction identitaire chez les populations des hautes terres.

8.1.1.a Stabilité de l'image animale

Contrairement à certains modèles chrono-stylistiques élaborés au Pérou (Guffroy, 1999 ; Klarich et Aldenderfer, 2001), l'image des camélidés ne se modernise pas vers un schématisation excessif, mais continue de préserver des caractéristiques naturalistes même dans des contextes d'activités pastorales (fig. 211).

Cette tendance témoigne de la force de l'image animale qui, malgré les profonds changements socio-économiques, conserve des caractéristiques stylistiques et symboliques fortes, mais nous montre aussi un regard de l'homme sur son monde environnant qui exprime une stabilité de l'univers physique en général qui ne semble pas basculer vers un autre monde lors de la domestication. Cette idée renverse les schémas préétablis d'un schisme entre le monde sauvage et le monde domestique, paradigme souligné par les travaux de P. Descola (Descola, 2004 ; Descola, 2005). La conception des populations, actrices de l'appropriation et de la domestication des camélidés, se base sur une continuité ou du

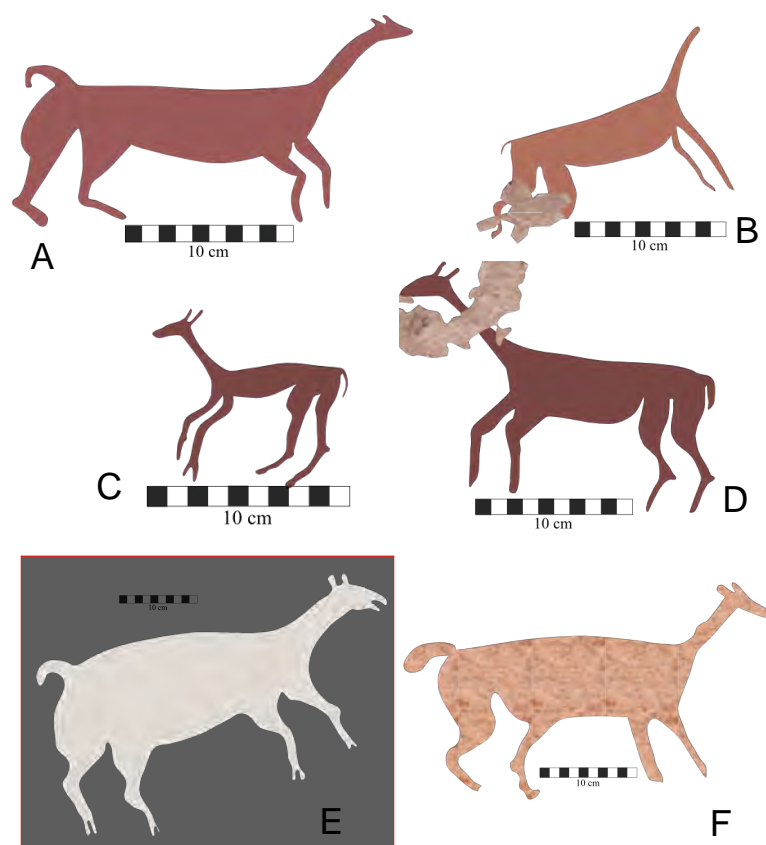


FIGURE 211 – Camélidés en contexte de scènes pastorales.

moins sur la permanence de leur appréhension au monde et une perception stable des camélidés leur apporte cette unité.

8.1.1.b Variation de la figure humaine

La complexification de l'image de l'homme se retrouve dans l'ensemble des Andes (Guffroy, 1999 ; Gallardo, 1996 ; Klarich et Aldenderfer, 2001 ; Sepúlveda *et al.*, 2010 ; Sepúlveda *et al.*, 2015). Cette entité graphique se transforme profondément et de nombreux marqueurs socio-culturels apparaissent au cours du temps. Dans le but de se distinguer des autres (dans le temps ou dans l'espace) ou de se conformer à une nouvelle image mentale, les mutations affectent le style des entités et se manifestent à travers la multiplication des attributs associés aux figures (fig. 212).

L'arrivée de nouvelles pratiques socio-économiques, telles que la capture, le confinement et la domestication en général, entraîne une refonte de l'image de l'homme. Les transformations touchent non pas la représentation du monde physique mais la projection mentale de leur propre image. Nouvel acteur dans son environnement, l'homme signale cette nouvelle conception à travers une affirmation d'attributs spécifiques tels que les armes et les coiffes qui le distinguent non pas nécessairement de son voisin mais bien de son rôle spécifique sur la nature. Si la nature reste immuable, lui se transforme. L'emprise

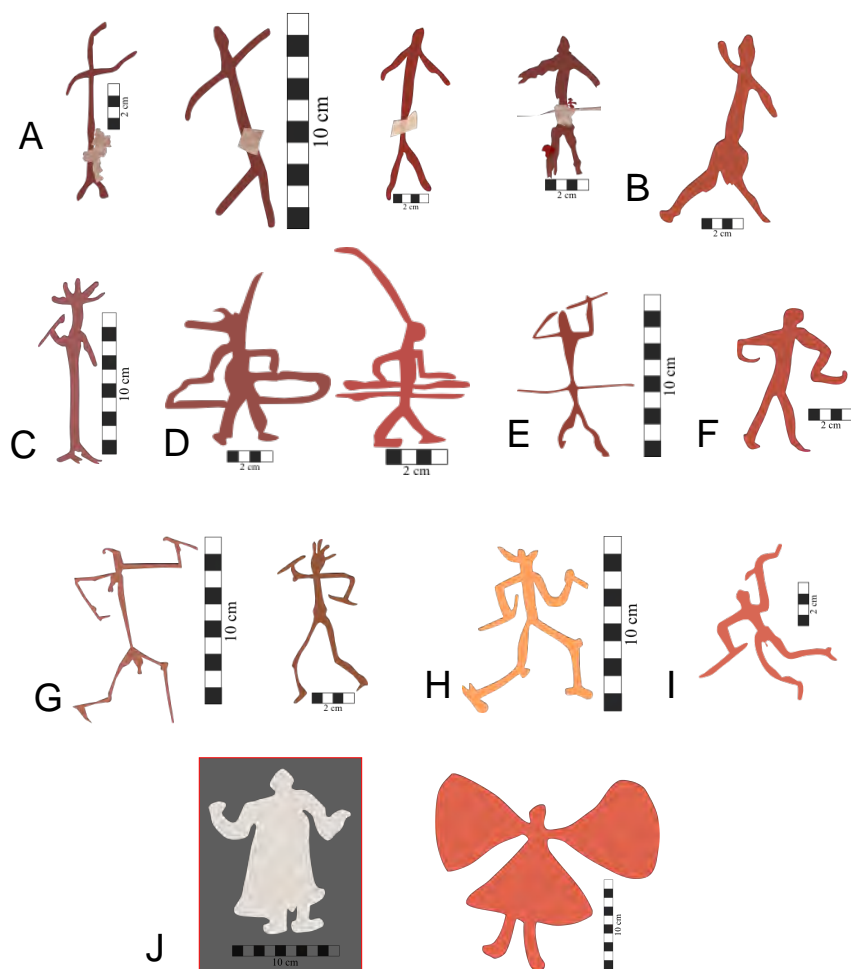


FIGURE 212 – Représentation de la figure humaine de différents styles.

de l'homme sur son environnement transparait également dans la grandeur croissante accordée à la figure humaine qui, dans les stades les plus récents, dépasse 10 cm de large.

8.1.2 Effet de miroir entre l'image de l'homme et de l'animal

Au-delà de la différence de traitement entre les figures, nous avons observé, dans l'analyse des scènes, qu'il existait comme un effet de miroir entre la figuration humaine et animale. Cet effet indique l'interconnexion de la construction de l'image des protagonistes qui, non plus sur le plan formel, mais sur le plan structurel nous montre comme un renversement des valeurs propres à chaque figure. Sur les données plastiques ou narratives, les scènes illustrent non seulement des activités de la vie socio-économique, mais également les mutations symboliques lors de la mise en parallèle de ces deux figures.

8.1.2.a Inversion des valeurs plastiques

Sur le plan plastique, nous avons noté (§ 7.3.3) que la disproportion entre l'homme et l'animal dans les représentation cynégétiques se renverse lors des scènes pastorales met-

tant en avant, sur le plan symbolique, la domination de l'homme sur l'animal. Une autre inversion des caractéristiques artistiques de ces figures concerne l'animation. Le dynamisme des camélidés dans les périodes les plus anciennes s'oppose à la rigidité de la figure humaine. Dans les phases plus récentes, la figure humaine accapare l'animation, cette dernière disparaissant progressivement de la figure animale (fig. 213).

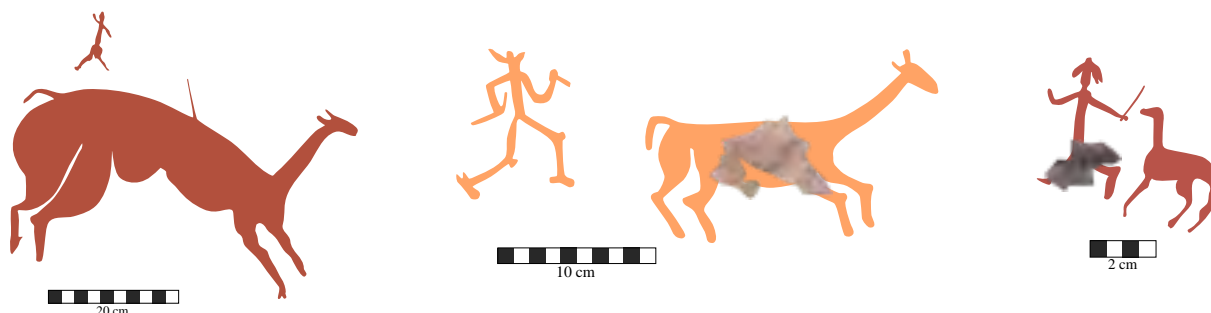


FIGURE 213 – Inversion de l'animation qui passe des camélidés aux hommes sur les sites d'Incani I pour la scène de droite et sur le panneau II de Vilacaauraani pour les scènes suivantes.

Cette inversion du rapport de l'animation des deux protagonistes nous suggère que l'image de l'homme se construit en même temps que se modifie celle des camélidés. Le modèle structurel de la figuration humaine est en connexion directe avec celui de l'animal. La stabilité stylistique de l'image animale souffre de quelques modifications au niveau structurel qui semblent accompagner directement la modification de l'image humaine. Il ne s'agit pas seulement de représenter un rapport de dominé/dominant, mais plutôt du besoin d'un point d'appui qui se forge autour de la figure animale lorsque la perception mentale de l'homme change.

8.1.2.b Inversion du mode narratif

Sur le plan narratif, le chapitre 6 illustre les mutations scéniques montrant le transfert progressif du rôle principal accordé dans un premier temps aux camélidés puis aux anthropomorphes. Le discours narratif est recentré autour de la figure humaine qui devient acteur principal de son environnement. A travers plusieurs procédés, la nouvelle place de l'homme dans le système scénique se construit en parallèle de la diminution de la place prise par les camélidés. Les procédés utilisés pour notifier ce changement sont la diminution du nombre de camélidés sauvages dans les représentations et parallèlement l'augmentation du nombre d'anthropomorphes puis l'importance des camélidés dorénavant domestiques (fig. 214).

Nous pouvons ajouter à ces procédés les changements de proportion et d'animation précédemment vus qui, au niveau du système narratif, marquent profondément ce renversement des valeurs. L'intervention massive des hommes dans le discours artistique s'établit sur la perte progressive de l'importance des camélidés. Ici, nous pouvons noter que la nouvelle place de l'homme se forme au détriment de l'image de l'animal mais surtout sur leur

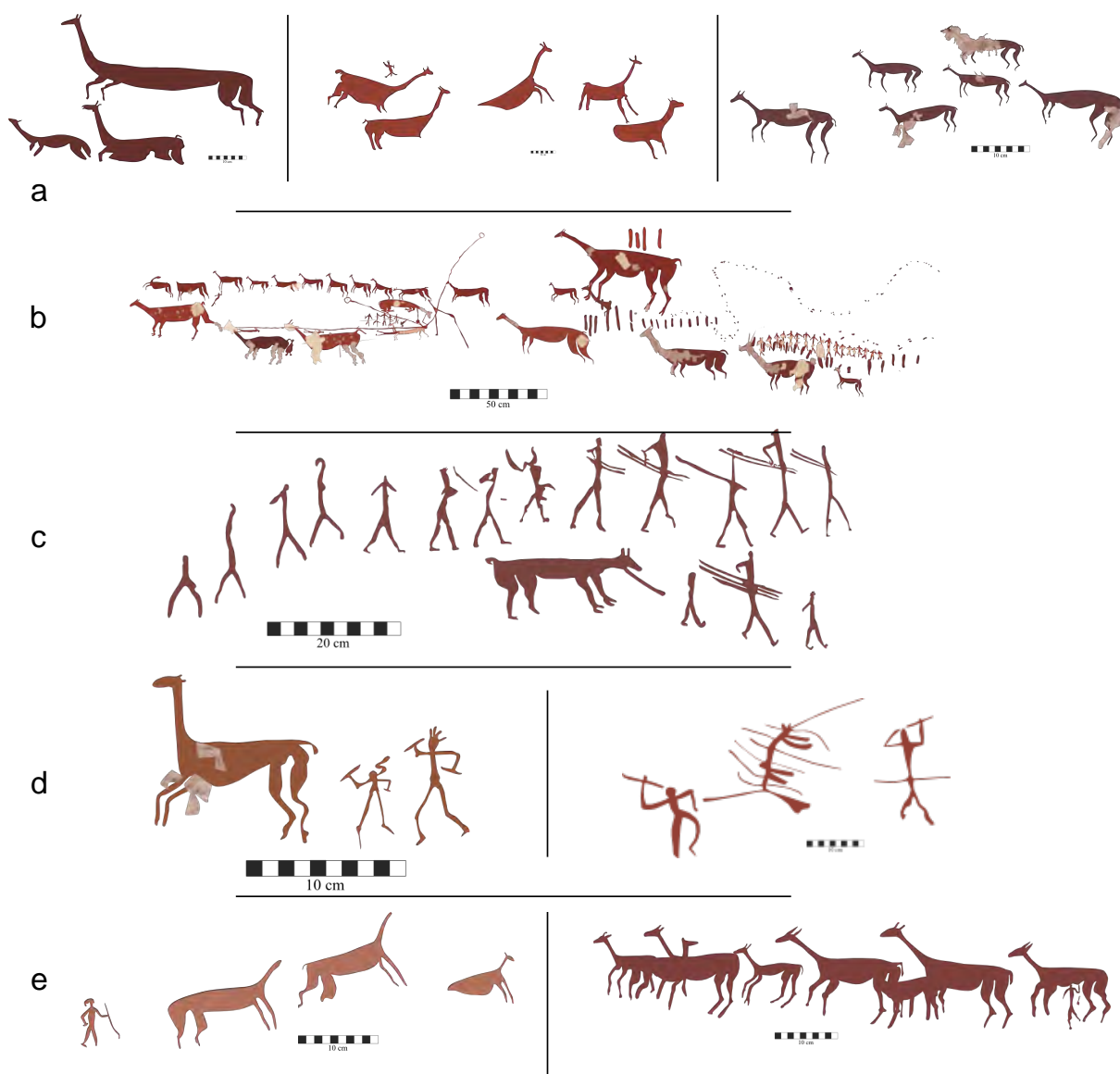


FIGURE 214 – Représentation du changement de rapport de nombre entre les hommes et les camélidés dans les scènes, a) troupeaux de camélidés sauvages, b) présence d'un troupeau de camélidés sauvages et de chasseurs, c) nombreux chasseurs et un camélidé, d) groupe de chasseurs et un camélidé chassé, e) troupeau de camélidés domestiques avec un berger.

rapport commun. C'est à travers la relation homme/animal et la mise en place d'un processus de socialisation que l'homme affirme sa personnalité, son identité. S'arrogant la place principale dans le système narratif, les artistes reformulent leur vision du monde dorénavant anthropocentrée mais où les camélidés continuent de jouer un rôle essentiel car ils justifient la nouvelle place de l'homme.

Le glissement progressif de la position de l'homme dans le discours narratif signale une construction intellectuelle des populations anciennes qui ne cessent de se confronter à leur relation avec l'animal comme un miroir de leur propre perception. Le renversement des schémas de représentations entre la figure de l'homme et de l'animal au niveau structurel

témoigne du besoin constant de ces personnes de s'édifier en lien avec le monde physique et plus précisément avec le monde animal.

La construction de l'image humaine s'ancre directement à travers la perception des camélidés. Situé à la base du système symbolique des artistes, cet animal devient le support de la fondation mentale de l'image de l'homme. Elaboré via un effet de miroir, l'image de l'homme se révèle par le biais de sa relation sociale avec les camélidés. La stabilité de la représentation de cet animal souligne les valeurs fortes associées à leurs représentations mentales qui servent de support à l'identité des groupes. La symbolique de cet animal intègre petit à petit le rôle de l'homme qui interagit de plus en plus directement sur l'animal. Ce rapprochement concret ne cesse d'être mis en scène dans l'art où l'action de plus en plus étroite avec l'animal transforme l'univers symbolique des hommes. L'importance prise par la figure humaine traduit la nouvelle nature de la relation entre l'homme et l'animal qui engendre une refonte de la perception de l'homme dans son milieu. La construction identitaire de ces populations repose sur la socialisation avec l'animal.

8.2 Pratique et identité

L'étude des représentations artistiques des sites d'Incani, d'Anocariri et de Vilacaurani nous montre l'importance de la représentation des pratiques socio-économiques et culturelles, mais ces choix artistiques semblent dévoiler une situation plus complexe. Nous nous demandons si la construction identitaire de ces groupes ne se fonde pas également sur leurs activités. Le traitement de la figuration humaine pour chacune de ces pratiques révèle des situations différentes selon la stabilité ou la nouveauté des techniques employées. L'image du chasseur et du pasteur présentent des caractéristiques immuables qui fondent une image parfois stéréotypée de ces pratiques, tandis que l'image des piégeurs ou des hommes pratiquant le confinement est instable et parfois complètement absente. La nouveauté de ces pratiques a-t-elle une incidence sur la définition de l'image des hommes qui parfois substituent à leur action la seule représentation de pièges ?

8.2.1 Pratique stable, figuration humaine homogène

La chasse et le pastoralisme sont les deux pratiques au sein de cet art qui présentent un code stylistique très normé de la figure humaine. Le rapport entre les pratiques socio-économiques et la figuration stable de l'image humaine renvoie à l'idée que la permanence d'une technique, vécue comme durable et où le rapport à l'animal est immuable, présente une figuration homogène et des caractéristiques propres. Pour atteindre cette stabilité, ces pratiques ont traversé les générations et se sont perfectionnées au niveau technique, et ces caractéristiques sont soigneusement choisies dans les représentations.

8.2.1.a La chasse

La chasse directe représentée sur ces parois est l'héritière d'une longue tradition de chasseurs-collecteurs qui ont parcouru le piémont andin. Cette technique d'abattage direct d'un animal non domestique est porteuse d'éléments identitaires forts, car il s'agit de la persistance de pratiques socio-économiques et culturelles anciennes qui ont pu (dans cette région aussi) se transmettre de génération en génération (Hansen-Catta, 2007). Les représentations les plus anciennes montrent une constance dans la représentation humaine qui se caractérise par des anthropomorphes filiformes. Il est intéressant de noter la transformation stylistique des anthropomorphes exerçant cette même activité mais à des époques plus récentes (fig. 215).

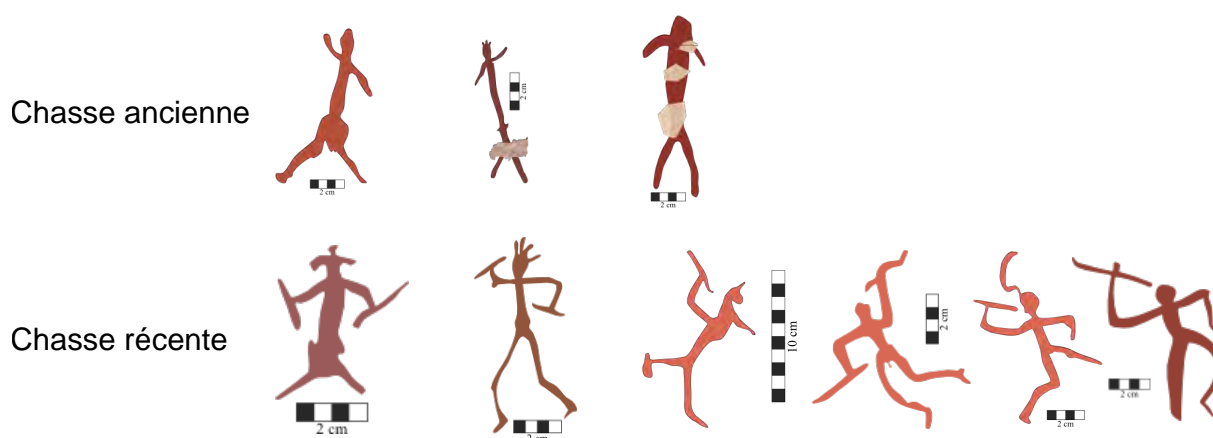


FIGURE 215 – Représentations humaines pour la pratique de la chasse directe.

Le fait le plus marquant est la régularité des caractéristiques stylistiques pour représenter une technique de chasse directe récente. Entre les armes et les coiffes, la stabilité formelle de cette figure montre une uniformisation des codes artistiques qui tendent à affilier une image précise du chasseur « moderne » avec une technique pourtant ancienne (fig. 156). Cette rénovation passe par les armes plus petites que les anciennes lances. La réappropriation de cette activité s'illustre par la mise en avant d'une nouvelle image de l'homme qui fait corps grâce à son homogénéité. Ici nous pouvons percevoir le caractère transgénérationnel de telles pratiques qui s'ancre dans une histoire commune à travers des attributs spécifiques. La figuration humaine témoigne d'une normalisation de sa représentation et montre une association directe entre cette pratique et les caractéristiques technologiques des sociétés qui perpétuent cette technique de chasse dans des contextes plus récents.

8.2.1.b Le pastoralisme

L'activité pastorale peut être perçue comme la relation la plus aboutie dans la coexistence entre l'homme et l'animal domestique. La présence constante de l'homme avec son troupeau et le rapport d'interdépendance qui unit ces deux êtres reflètent un long processus

qui se traduit par une pratique largement ancrée dans l'univers artistique et symbolique des populations. La figuration humaine en relation avec les scènes pastorales présente des caractéristiques communes qui laissent également présager d'une uniformisation des codes stylistiques. La coiffe et le bâton sont, comme nous l'avons vu précédemment (§ 6.5.1.b), les attributs du berger. La grande variété des couleurs n'affectent pas le traitement artistique de cette figuration qui se distingue par son homogénéité même s'il apparaît une variante dans les registres les plus récents avec la représentation d'un vêtement à la place du bâton et de la coiffe (fig. 216).



FIGURE 216 – Représentation humaine pour la pratique du pastoralisme.

Le caractère immuable de cette activité apparaît dans la constance du traitement artistique de la figure humaine. Ces représentations sont emblématiques de l'attachement identitaire qui existe entre la pratique pastorale et les attributs du pasteur. L'homme s'identifie pleinement à cette activité et les artistes ont créé au fil du temps une image type et des attributs spécifiques à travers le choix d'emblèmes univoques sur la figuration humaine. L'expression de l'appartenance à une communauté se retrouve dans l'homogénéité stylistique facilement attribuable à une activité spécifique. Ce procédé ne se limite pas aux activités dans les hautes terres, car ces populations peuvent participer à plusieurs pratiques comme le pastoralisme et la chasse. Les différences de traitement stylistique ne semblent pas refléter des groupes divisés, mais la volonté de signaler des pratiques différentes qui s'ancrent dans des registres symboliques divergents. La construction de l'image humaine se fait sur les ornements et les accessoires en lien avec ces pratiques et reflètent, aussi, l'héritage techno-fonctionnel.

8.2.2 Nouvelles pratiques et reconsidération identitaire

La situation est clairement différente pour les pratiques dites de transition qui concernent le piégeage des camélidés et leur confinement. Le rapport à l'animal se place dans une étape provisoire où le statut de l'animal chassé se transforme en captif. La figuration humaine se modifie par rapport aux premières expressions filiformes des chasses directes anciennes, mais il n'existe aucune cohérence entre les figures et parfois l'homme disparaît totalement de la scène pour laisser place au dispositif de capture. Nous observons comme une reconsidération de l'identité des groupes qui mettent en avant la technique dans leur système de représentation. Ces scènes sont à l'articulation de deux modes de production

et expriment le changement de paradigme. A travers leurs choix artistiques, les artistes insistent, non plus sur l'animal, mais sur les éléments intermédiaires qui lui permettent d'interagir autrement avec les camélidés.

8.2.2.a La technique avant l'homme

La domestication des camélidés est possible grâce à la mise en place de techniques de capture et de confinement qui contrôlent l'animal (§ 6). L'importance des méthodes technologiques est nettement présente dans l'art et suppose sa réalité pratique mais aussi son poids dans la construction culturelle des groupes. Les premières scènes de capture représentent de manière minimale les anthropomorphes (fig. 217). Nous avons pu remarquer que certaines scènes montrent les stratégies cynégétiques de ces populations mais elles insistent, avant tout, sur les techniques de capture.



FIGURE 217 – Scènes de piège avec la présence de l'homme réduit à de minuscules silhouettes a) Incani II, P1, b) Vilacaurani GP).

Les pièges sont mis à l'honneur, les animaux sont présentés soit libres soit capturés. Les anthropomorphes sont en train d'agir sur le piège ou orientent les animaux, mais ils occupent une place moindre. Nous pouvons voir apparaître un phénomène nouveau où le contact entre l'homme et les camélidés passe dorénavant par l'utilisation d'objets intermédiaires qui remettent en cause l'ensemble de la construction symbolique entre l'homme et l'animal. Comme nous avons vu que l'image de l'homme se forgeait sur celle des camélidés (§ 8.1.2) le changement de relation entre ces deux protagonistes a des répercussions sur la représentation de l'homme dans son environnement. Nous assistons à une période de complexification des rapports socio-économiques entre l'homme et l'animal qui touche le domaine culturel. L'artiste va mettre en avant les dispositifs techniques et commence à faire émerger une figuration humaine qui s'oppose à celle des phases anciennes.

Pourtant cette émergence d'une nouvelle représentation de l'homme apparaît sporadiquement, il existe de nombreuses scènes où l'absence de l'homme est à noter. Dans certaines scènes, la présence humaine ou son action sur l'animal est entièrement substituée à la représentation du piège (fig. 218).

Ici l'artiste met en scène une relation indirecte avec l'animal car c'est à travers le dispositif de capture que l'intervention humaine se manifeste. Même si ces pièges ne nécessitent

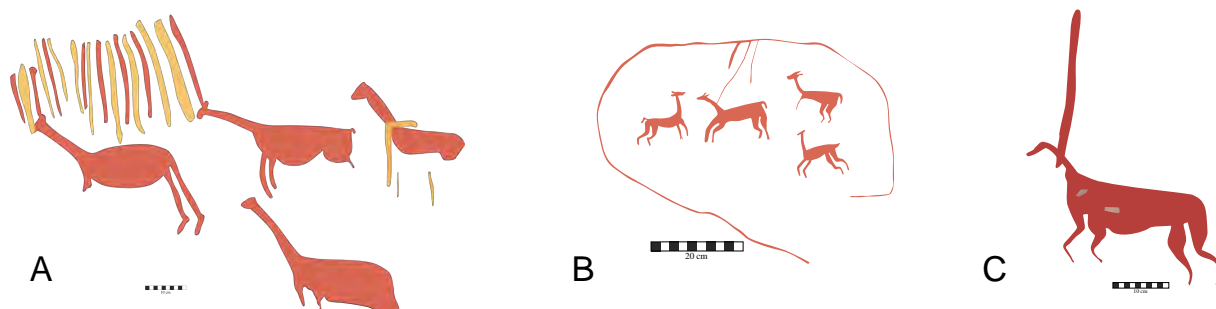


FIGURE 218 – Scènes de pièges sans présence humaine, a) Anocariri I, b) Incani II, c) Vilacaurani GP

pas la présence constante des hommes, il est important de rester à proximité pour éviter tout étranglement de l'animal. La volonté artistique de ne pas figurer les hommes est un acte fort et pose la question de leur nouvelle situation sur le plan symbolique. Cette absence signifie-t-elle une rupture dans la relation entre l'homme et l'animal ? Ou est-ce que le recours à la capture souligne une crise identitaire pour des populations de chasseurs qui n'abattent plus l'animal ? L'action de l'homme est dorénavant matérialisée par les pièges et il n'apparaît pas dans la confrontation avec l'animal. Dans tous les cas un changement s'opère et les artistes choisissent de mettre l'accent sur les pièges et les techniques, car la relation avec l'animal se transforme complètement.

Pour les scènes de confinement nous observons le même phénomène. La figure humaine est présente mais de manière discrète. L'artiste se concentre une nouvelle fois sur la maîtrise des animaux à travers l'usage d'un appareil (fig. 219). Le besoin de ces instruments pour soumettre l'animal est martelé encore une fois dans les représentations graphiques. La mise en valeur des procédés technologiques pour le confinement nous montre comment ces hommes accomplissent un virage dans leurs activités de production sans pour autant prétendre à une supériorité sur l'animal.

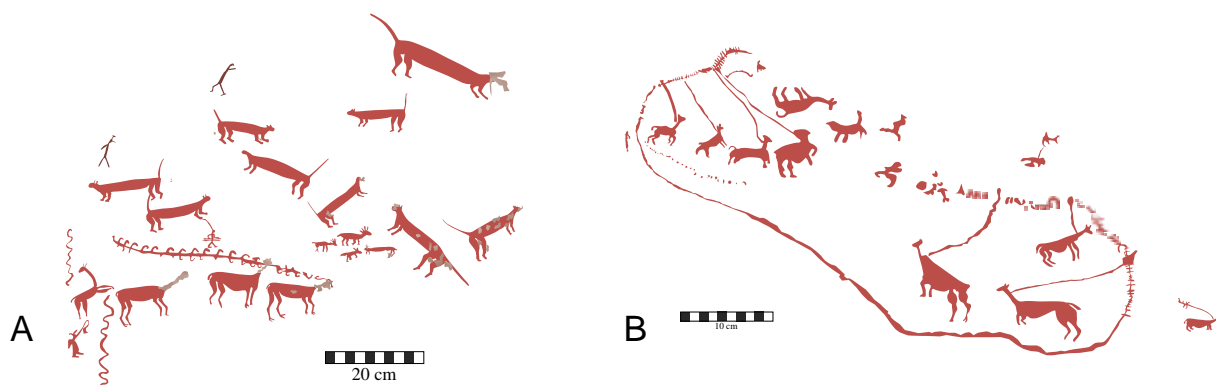


FIGURE 219 – Le confinement et la mise en avant des techniques, a) Anocariri II, b) Vilacaurani PII

Les enclos sont de grande ampleur et les anthropomorphes peints dans des proportions très réduites. Leur image change également et se différencie des phases précédentes

(§ 5.2.1.c) mais ils ne sont pas mis en avant dans la mise en scène. La relation entre l'homme et l'animal passe continuellement par le matériel du confinement.

Nous avons l'impression que ces populations conçoivent cette période de transition à travers la mutation de leurs techniques et que leur identité se campe dans la technicité des méthodes de capture ou de confinement. Loin de vouloir représenter la sophistication de leurs pratiques qui sont très variées, ils substituent l'acte de l'apprivoisement, de la domestication aux matériels employés. L'homme semble dépendre entièrement de ces nouvelles méthodes et ce sont ces procédés technologiques qui décuplent l'action humaine en lui offrant de nouvelles possibilités face à l'animal. Ces instruments définissent concrètement la nouvelle relation qui se tisse entre l'homme et les camélidés alors même qu'ils se dirigent vers un processus incertain et complexe. Il est impossible de connaître les étapes psychologiques que traversent ces populations au moment du processus de domestication, mais il leur semble important de signifier dans la sphère culturelle le rôle éminent de la technologie sur leur appréhension au monde et comment cette « révolution technique » s'ancre dans leur propre système de projection collective.

8.2.2.b La charnière identitaire

Cette période de transition socio-économique signe la transformation de la perception de l'homme dans son milieu. Cette recherche identitaire profonde passe par un moment de flottement où l'image de l'homme peut prendre une nouvelle forme plus soignée ou disparaître totalement des représentations. Cette époque charnière dans la figuration humaine fait écho à un changement de statut qui, même s'il n'est pas ouvertement perçu par les populations, transparaît dans la variété des représentations humaines (fig. 220).

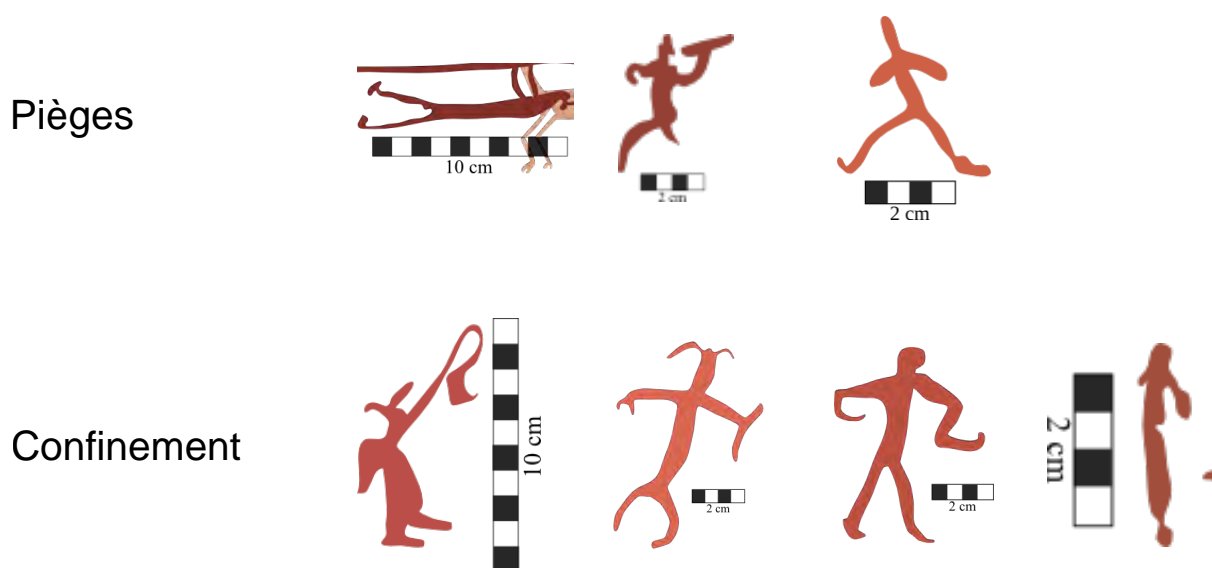


FIGURE 220 – Différentes figurations humaines accompagnant les pièges et les systèmes de confinement.

La mutation de la relation à l'animal est invoquée pour comprendre l'évolution stylistique de la figuration humaine, mais la variété des images anthropomorphiques au cours de cette phase précise suscite de nouvelles questions sur le lien entre pratiques et identité, car les choix des attributs renvoient dans la plupart des cas à leurs actions mais sans aucune normalisation artistique. Cet épisode peut renvoyer à une révolution et à une explosion des techniques qui offrent une multitude de représentations de posture humaine. Mais nous pouvons aussi envisager que la société, en cours de transformation, n'a pas encore pu unifier les normes pour la figuration humaine. Le statut socio-économique de ces figures humaines rattachées à des scènes de piégeage ou de confinement est également vague car ce ne sont plus des chasseurs-collecteurs, mais ils ne sont pas encore des pasteurs et nous ne possédons pas de contexte archéologique associé à leurs pratiques du piégeage et du confinement.

A la frontière entre deux pratiques clairement différentes sur le plan de la représentation humaine (§ 8.1.1.b), nous pouvons souligner que ces figures sont déjà en nette rupture avec les représentations précédentes. Même si nous percevons des étapes évolutives, ce type de figuration se rapproche de la figure plus moderne de l'homme qui se définit à travers ses armes, ses instruments et ses coiffes. Dès cette période transitoire, c'est la fonction des hommes qui détermine leur identité dans la sphère symbolique. A travers ces innovations techniques, l'homme a peut-être acquis une place plus importante dans la représentation mentale de son interaction avec la nature. Grâce aux méthodes de piégeage et aux outils nécessaires à la maîtrise des camélidés, il peut concrètement se forger une image de son action sur l'animal et une nouvelle conscience de son identité.

L'apparition de la complexification de la figure humaine se corrèle avec l'émergence de nouvelles techniques pour le contrôle des animaux. L'importance de la révolution technologique qui a permis la domestication des camélidés a eu un impact important sur la représentation des hommes dans leur sphère culturelle et symbolique. L'homme commence à se définir à travers ses pratiques, même lorsque son image disparaît au profit de la représentation des pièges. Un attachement identitaire se forme entre les populations anciennes et leurs méthodes qui matérialisent leur action sur l'environnement et sur les animaux dans le domaine culturel à travers les armes, les techniques, les instruments employés. La complexification technologique entraîne une complexification des représentations humaines et de leurs attributs.

L'art rupestre, comme miroir des projections mentales, nous offre une métaphore intéressante de la construction de la place de l'homme dans son environnement au cours du temps. L'esprit des artistes et des populations transparaît derrière ces images et les choix opérés trahissent immanquablement le psychisme de ces hommes. Le camélidé apparaît comme l'élément central d'une réflexion sur la nature, mais il forme la pierre angulaire de la question de l'homme dans cette nature. La surreprésentation de cet animal et son étonnante stabilité stylistique nous a permis de mettre en évidence qu'il n'existait pas de rupture sur le plan artistique et symbolique entre les populations de chasseurs de celles de

pasteurs. Seule l'image de l'homme change profondément et ses mutations sont à mettre en parallèle avec les changements socio-économiques qui s'opèrent dans le piémont andin.

La naissance de la personnification de l'image de l'homme peut se rattacher au moment où la transition économique, sociale et culturelle redéfinit leur rapport à l'animal. Les pratiques et la technicité jouent un rôle central dans le changement de paradigme car ils permettent de comprendre le rôle de l'homme dans sa nouvelle interaction avec l'animal. La substitution de l'identification de l'homme à l'animal passe par le matériel technique qui détermine dorénavant les nouvelles interactions entre ces deux protagonistes. L'homme dans son système symbolique se caractérise à travers ces nouvelles compétences qui lui permettent de préciser son rôle sur les animaux. Alors se met en place une normalisation des représentations où les activités seront signifiées à travers des caractères emblématiques.

Conclusion

La représentation de l'homme dans son milieu se manifeste inmanquablement dans ses messages artistiques. Dans ce système, l'homme ne se représente dans son environnement qu'à travers sa relation avec l'animal. Le rapport que nous percevons comme socio-économique entre ces deux êtres se fonde sur une construction symbolique dont le soubassement est le système de socialisation de l'homme à travers l'évolution de sa relation avec l'animal. Le récit de cette relation s'étoffe et la technique, les pratiques forment la personnification de l'action de l'homme sur son environnement. Comme l'image de l'homme dans cet art, l'allégorie est en perpétuelle mutation et nous révèle que l'affirmation de la figure humaine dans l'univers symbolique, psychologique et socio-économique des populations anciennes s'ancre dans la relation avec l'animal et que la définition de sa place dans son environnement passe par son action sur les camélidés.

Chapitre 9

Incáni, Vilacaurani, Anocariri et l'art rupestre dans le nord de la région d'Arica-Parinacota

L'étude approfondie des trois sites emblématiques de la vallée de Lluta nous amène à reconsidérer leur intégration dans l'art rupestre de la région et notamment des vallées du Lluta et de l'Azapa qui comptent de nombreux abris ornés dans un rayon de 30 km. La localisation de ces sites d'art rupestre montre une importante cohérence géographique (fig. 221). Placés à la limite de divers étages écologiques, ils longent les affluents des deux grands fleuves de la région. Malgré une distance réduite entre ces deux vallées, l'aridité est plus présente dans le bassin de l'Azapa, où le bassin du Tignamar ouvre une large tranchée semi-désertique dans le piémont.

Les premiers travaux d'H. Niemeyer embrassent ces deux régions dans son ouvrage de 1972 et il répertorie seize sites d'art rupestre avec une forte concentration sur le plateau de Tangani dans la vallée de l'Azapa. Ses résultats tendent à souligner l'unité de l'art rupestre de cette zone : « *En varios abiertos de la Sierra de Arica [...] se ha detectado un arte parietal que tiene una unidad innegable de estilo* » (Mostny et Niemeyer, 1983, p. 38). Les recherches de C. Santoro et J. Chacama mettent en exergue de nouveaux sites dans la vallée du Lluta à partir desquels ils revoient la chronologie de l'occupation de la région. Actuellement, les recherches de M. Sepúlveda montrent l'existence de près d'une soixantaine de sites dans la vallée de l'Azapa permettant ainsi d'enrichir le corpus de l'art rupestre de la région. A partir de ces nouvelles données, notre approche est de comprendre l'intégration de ces trois sites dans l'histoire humaine de l'extrême nord du Chili et de reprendre les propos d'H. Niemeyer afin de leur offrir une profondeur chronologique qu'il n'avait pas encore mesurée. De la technique à la scénographie, plusieurs niveaux d'analyse seront mis en œuvre pour traiter de la complexité de la temporalité d'occupation de la région. Entre ressemblances et différences, l'art rupestre nous livre de précieux indices sur les rythmes d'installation humaine et les connexions entre les sites à travers les époques de la préhistoire.

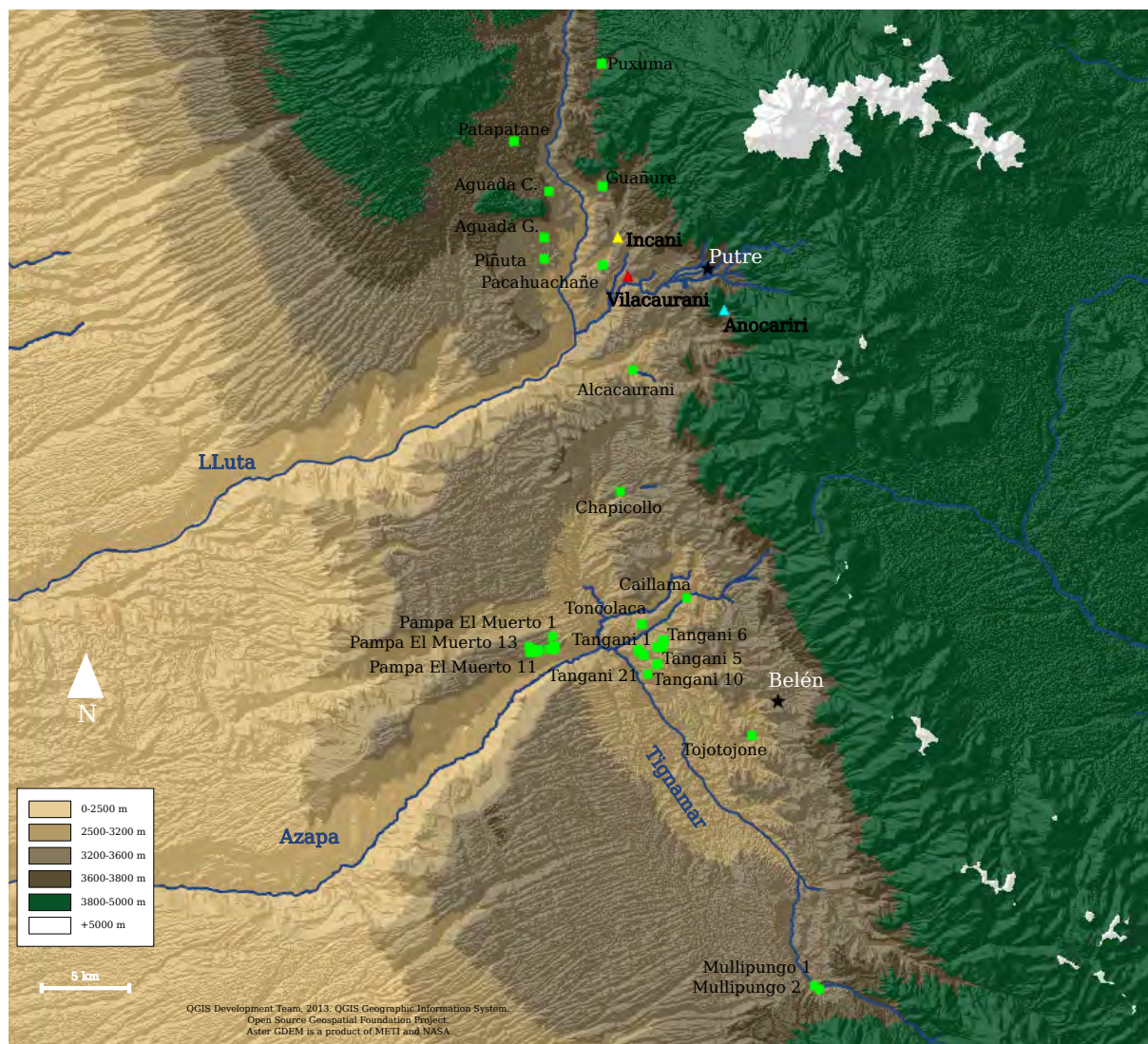


FIGURE 221 – Carte des sites d’art rupestre du nord de la région d’Arica-Parinacota.

9.1 Les techniques de réalisation

L’examen des techniques de réalisation de l’art rupestre de la région d’Arica-Parinacota nous offre un premier aperçu des similitudes et des dissemblances qui se dégagent des milliers de manifestations artistiques présentes sur ce secteur (fig. 221). Du choix de la couleur aux données stylistiques, ces informations permettent de dresser un premier tableau sur le plan technique de la place des sites de Vilacaurani, d’Incani et d’Anocariri dans le paysage régional et de comprendre les éléments intrinsèques qui distinguent chaque site, chaque vallée ou chaque période.

9.1.1 La couleur

La couleur est comme l’empreinte de certains sites, de certains passages d’artistes qui choisissent les pigments pour des raisons économiques mais principalement culturelles (Hameau, 2005). A partir d’un regard rapide sur le choix de ces colorants, nous pouvons

observer l'étendue des points communs ainsi que les caractéristiques inhérentes à certains sites. Nous avons pu montrer, dans ce travail, comment l'étude de la couleur permet d'élaborer une chronologie relative des panneaux et, par extension, une chronologie dans les choix des pigments. Cette réflexion pourra être étendue aux sites voisins qui autoriseront ainsi à montrer les intérêts et les limites de ce raisonnement.

9.1.1.a Le choix des couleurs et des techniques

Un critère choisi par H. Niemeyer pour qualifier l'unité des sites du piémont d'Arica est la correspondance des couleurs entre les sites. Réunis en grande catégorie « *rojo sangre seca, rojo sangre fresca, amarillo ocre, negro, blanco, grabado* » (Niemeyer, 1972), ces coloris sont, en effet, présents dans la plupart des sites mais leur répartition peut être variable. Les pigments qui forment le rouge foncé ou le rouge clair sont présents sur l'ensemble des sites tout comme les jaunes (fig. 222).



Tangani 2

Vilacaurani GP

FIGURE 222 – Comparaison des parois du site de Tangani et de Vilacaurani GP, les couleurs et leur variété semblent similaires.

Sur les sites de Tangani et de Vilacaurani, nous retrouvons une autre corrélation qui montre la superposition de gravures grossières piquetées sur les peintures (fig. 223). Ces deux sites, situés l'un dans la vallée du Lluta et l'autre dans la vallée de l'Azapa, nous montrent une situation analogue où les passages répétés des hommes se matérialisent par la variété des pigments utilisés et l'utilisation de nouvelles techniques comme la gravure, parfois, directement sur les peintures. Mais le recours à la gravure est majoritairement cantonné à des espaces spécifiques comme le panneau 5 de Vilacaurani où les sites de pétroglyphes de Tangani 5, 6 et 7.

Ces deux sites à très forte concentration d'entités graphiques ne peuvent résumer la situation de l'ensemble des sites d'art rupestre de la zone. Nous notons qu'il existe, en



Tangani 2



Vilacaurani GP

FIGURE 223 – Recouvrement des figures peintes par des figures gravées sur les sites de Tangani 2 et de Vilacaurani GP.

général entre ces sites, des points communs dans les choix des couleurs pour la réalisation des figures mais une étude plus approfondie de la répartition des couleurs est nécessaire pour envisager les caractéristiques de chacun d'eux.

9.1.1.b l'emploi du noir

L'analyse chromatique de Vilacaurani, Incani et Anocariri nous a permis de montrer des particularités de certains sites dans l'utilisation des pigments (comme le blanc pour Incani) et nous révèle que l'utilisation de pigments noirs ne fut que sporadique sur les sites étudiés. Sur le grand panneau de Vilacaurani, seulement deux figures de camélidés sont ainsi représentées sur un panneau comptant environ 150 camélidés. Mais la présence du noir varie fortement selon les sites et soulève des interrogations sur l'emploi de cette couleur. Dans la vallée du Lluta, quelques relevés mentionnent l'usage de ce pigment sur les sites d'Alcacaurani et de Puxuma, même si, l'absence de photographies nous empêche des comparaisons directes (fig. 224). A Puxuma, cette couleur est associée avec une figure de canidé.

A l'échelle du piémont, le recours au pigment noir est largement plus fréquent dans la vallée de l'Azapa, de nombreuses figures de camélidés et d'anthropomorphes sont représentées de cette couleur (fig. 225).

Comme nous l'avons montré précédemment (§ 5.1.1), deux nuances de noir peuvent être clairement distinguées ; un noir foncé et un noir plus clair, avec moins de charge et vite absorbé par le support laissant une empreinte plus grisée sur la roche.

Les fouilles archéologiques associent ces peintures noires à l'Archaique Récent pour les sites de la vallée de l'Azapa (Sepúlveda *et al.*, 2010 ; Sepúlveda, 2011a ; Sepúlveda *et al.*, 2013a) et pour le site de Puxuma (Santoro et Dauelsberg, 1985 ; Santoro, 1989). Cependant, du point de vue stylistique, il n'y a pas d'unité entre les figures de Pampa El

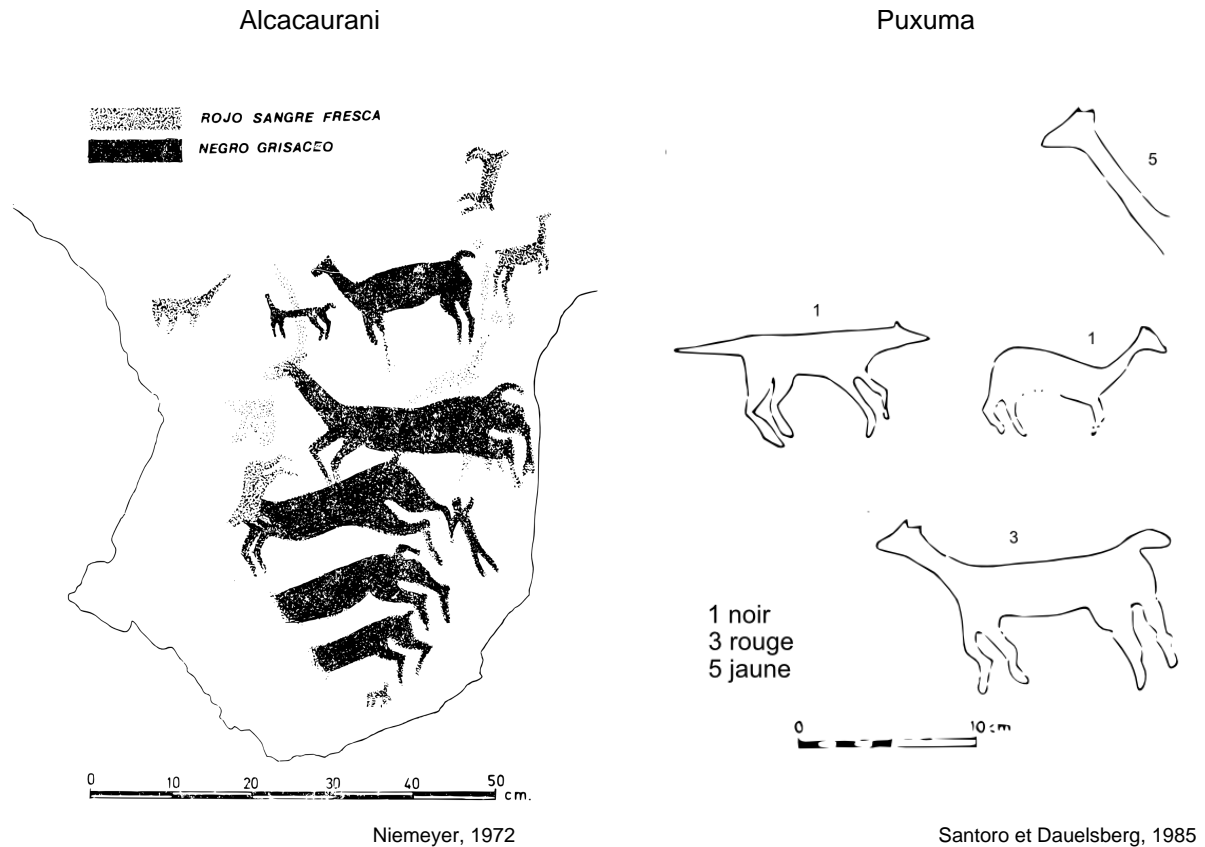


FIGURE 224 – Alcacaurani, relevé du panneau principal avec de nombreux camélidés et un anthropomorphe en noir grisé (Niemeyer, 1972, p. 71), Puxuma relevé (Santoro et Chacama, 1984, p. 76).

Muerto, Tangani, Vilacaurani, Puxuma et Alcacaurani. L'utilisation de cette couleur ne peut pas être rapprochée d'une phase stylistique mais semble, au contraire, traverser les époques ou être manipulée par des groupes distincts. Cette observation s'illustre particulièrement avec la figure des camélidés qui alterne entre un style naturaliste et un style schématique.

Au regard de la comparaison des sites d'art rupestre du piémont, nous remarquons qu'il peut exister deux périodes stylistiques pour l'emploi de pigment noir dont une serait attribuable aux chasseurs-collecteurs qui utilisent occasionnellement ce pigment pour représenter des animaux de type naturaliste proportionnellement plus grands que les figures humaines (par exemple Alcacaurani, Pampa el Muerto 8). Un second groupe stylistique peut s'ancrer dans les dernières phases de l'Archaique où les pratiques se diversifient et l'image de l'homme prend de l'importance au moment où celle des camélidés diminue (par exemple Tangani 1, Puxuma).

Ces variations peuvent être éclairées par les analyses effectuées sous l'égide de M. Sepúlveda (Sepúlveda *et al.*, 2013a). A partir de l'étude des pigments de manganèse la question de la mobilité au cours de l'Archaique des groupes, dans la région, est posée car l'utilisation de ce colorant est très abondante sur la côte (la culture des Chinchorros et les pratiques de momifications), mais peu fréquente dans les hautes terres, alors que des



Pampa El Muerto 6

Pampa El Muerto 8



Vilacaurani GP



Vilacaurani GP



Tangani 1



Tangani 1

FIGURE 225 – Utilisation du pigment noir sur les sites de Pampa El Muerto 6 et 8, Tangani 1 et Vilacaurani GP.

sources existent à proximité des sites d'art rupestre. La temporalité varie également car ce produit est prisé sur la côte dès les premières heures de l'Archaique et son utilisation se raréfie au moment où son emploi apparaît plus fréquent sur les parois des hautes terres au cours de l'Archaique Récent. Les travaux de l'équipe de M. Sepúlveda ont permis de proposer deux scénarii possibles pour expliquer cette situation : soit l'extraction est pratiquée par les chasseurs-collecteurs qui l'échangent avec les sociétés littorales et l'utilisation de ce pigment se fait de manière progressive dans les peintures, soit les groupes des basses terres

et des hautes terres s'approvisionnent directement aux sources de manganèse en fonction de leur propre logistique et leurs propres besoins (Sepúlveda *et al.*, 2013a, p. 153-154). Cette dernière possibilité semble privilégiée par le groupe de chercheurs, mais les preuves archéologiques manquent encore.

La comparaison de l'emploi du manganèse dans les sites des hautes terres se combine aisément avec le deuxième scénario proposé car l'usage sporadique pour les peintures peut coïncider avec un approvisionnement irrégulier. Même si la valeur symbolique des matériaux est importante à souligner, les deux périodes stylistiques mises en évidence montrent un intérêt limité pour ce pigment. En général, nous pouvons souligner une utilisation plus importante de ce pigment dans la vallée de l'Azapa durant l'Archaique Récent.

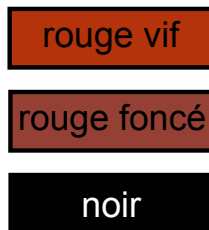
9.1.1.c Les superpositions

L'homogénéité des sites d'art rupestre peut s'exprimer à travers le recours à une gamme chromatique équivalente mais surtout à travers un même agencement des couleurs dans les systèmes de superpositions. Si nous avons postulé comme idée de départ (§ 5.1.1) que les couleurs formaient la base d'une chronologie relative pour les sites de Vilacaurani, d'Incani et d'Anocariri, cette méthodologie peut également servir pour la comparaison avec les sites voisins. Nous sommes actuellement confrontés aux manques de données concernant les sites les plus proches de notre zone d'étude, car les relevés ne mentionnent pas explicitement les superpositions. La comparaison ne peut se faire qu'à partir de photographies récentes dont un traitement informatique nous permet de comprendre l'empilement des couleurs. Dans la vallée d'Azapa, les récentes études de M. Sepúlveda nous offrent un matériel intéressant pour apprécier la stratigraphie des couleurs sur un site très fréquenté présentant une importante palette chromatique. A Tangani 1, nous pouvons aisément mettre en évidence le système de superposition directe des couleurs d'une partie du panneau principal pour le rapprocher des données collectées à Vilacaurani (fig. 226). Il s'agit d'un exercice de confrontation basique pour mesurer les concordances possibles entre ces deux sites.

L'ordre de l'agencement des couleurs est totalement différent et les rouges vifs qui représentent les entités les plus récentes à Vilacaurani font partie des plus anciennes sur cette partie du panneau de Tangani 1. Ces observations montrent un profond antagonisme entre ces sites qui ne partagent pas les mêmes phases pour la chronologie relative des couleurs. L'occupation de ces sites à des époques différentes expliquerait que les choix de la gamme chromatique soient différents. Cette pensée est renforcée par l'analyse stylistique des figures, qui, au-delà des choix techniques, marque l'empreinte chrono-culturelle des groupes.

La couleur est une donnée essentielle pour comprendre les choix techniques et culturels des populations. La seule analogie du choix des pigments entre les sites nous montre que, malgré une certaine cohérence, il existe des caractéristiques propres à chaque site qui se

Exemple de superpositions
à Vilacaurani GP



Exemple de superpositions
à Tangani 1



FIGURE 226 – Comparaison de la superposition des couleurs entre une partie du grand panneau de Vilacaurani et une partie du panneau de Tangani 1.

singularise par l'emploi de certaines couleurs comme le blanc ou le noir. En approfondissant la question, malgré les difficultés d'un corpus encore peu référencé, les disparités sont plus importantes et peuvent révéler l'ampleur chronologique de la tradition de l'art peint dans la région. Les jeux de superpositions liés aux passages répétés sur certains sites de groupes, dont il est encore difficile de connaître le lien, nous dévoilent un aspect fondamental de l'usage de ces sites d'art rupestre. Certains abris forment des palimpsestes comme nous l'avons vu pour les sites de Vilacaurani et d'Incani, mais cette tradition se retrouve aussi dans la vallée de l'Azapa où les sites de Tangani 1, 3 et 6 forment des compositions complexes de superpositions de couleurs et de techniques.

9.1.2 Le style et ses variations

Les critères stylistiques jouent un rôle indéniable dans notre travail pour juger de l'homogénéité de créations artistiques. Mais ce recoupement doit prendre en compte l'approche diachronique, car cet art n'est pas figé, mais évolue notamment autour de la figure humaine. Nous noterons également que la comparaison entre les sites ne doit pas seulement

se cantonner aux figures mais prendre en compte les scènes et l'évolution de l'agencement des entités graphiques pour mesurer pleinement un contexte chrono-culturel.

9.1.2.a Des ressemblances troublantes

Certaines figures nous montrent des liens étroits qui témoignent de réalisations synchrones entre des sites occupés par de nombreux groupes à différentes époques. Les ressemblances qui s'apprécient autant par la couleur que par le style forment des repères intéressants qui peuvent devenir de véritables marqueurs chrono-culturels d'un groupe, d'une société. Ce genre de ressemblances remarquables est assez rare car, malgré l'uniformisation des représentations derrière des grandes familles stylistiques, chaque figure possède sa signature propre. Nous allons voir que la figuration humaine est la plus diversifiée dans cet art et qu'un exemple nous montre de fortes similitudes sur le plan plastique entre deux figures qui ont été identifiées sur le site de Vilacaurani dans la vallée du Lluta et le site de Pampa El Muerto 11 dans la vallée de l'Azapa. Distants de moins de 30 km, les déplacements entre ces sites sont rendus difficiles par les forts dénivelés formés par les lits des fleuves et par le climat aride qui s'étend sur la région. Pourtant, l'illustration ci-dessous (fig. 227) nous montre un lien indéniable entre ces deux bassins-versants grâce à la réalisation d'une figure humaine.

Pampa El Muerto 11

Vilacaurani GP

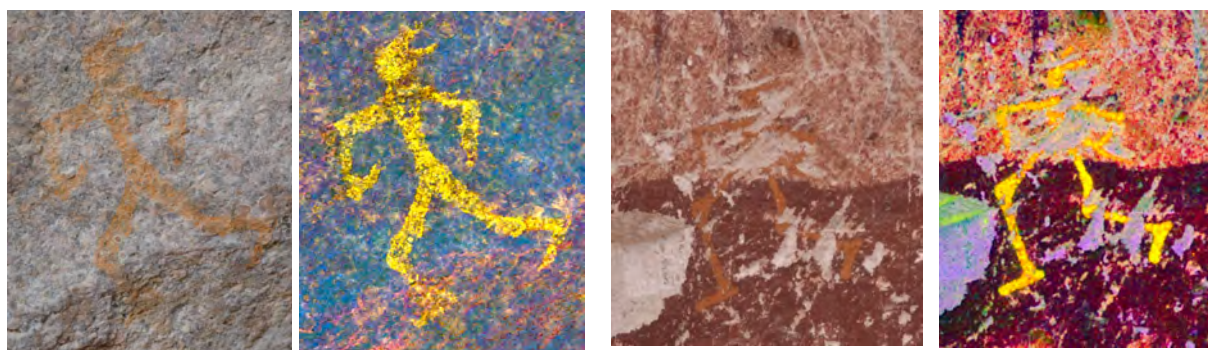


FIGURE 227 – Deux figures présentant une grande similitude retrouvées dans la vallée du Lluta et dans la vallée de l'Azapa.

Toutes deux de couleur jaune orangé, elles montrent de nombreux traits communs au niveau du traitement stylistique. Les articulations sont marquées, les pieds clairement dessinés, les armes et la coiffure représentés, mais ce qui rapproche indéniablement ces deux images s'inscrit dans le dynamisme des figures représentés en pleine course. L'artiste accentue l'affaissement du genou gauche rendant la posture plus vivante alors que les coudes de ces anthropomorphes sont relevés. Il semble que nous soyons en présence de l'expression d'un style atypique employant des normes graphiques caractéristiques d'un même groupe, voire d'un même artiste.

L'élément intéressant de cette correspondance réside, non seulement dans la preuve de déplacements de mêmes groupes entre ces deux zones, mais surtout dans l'identification possible d'une certaine synchronicité de ces deux sites à mettre en relation avec l'analyse des superpositions que nous avons effectuée sur le site de Vilacaurani. La figure de Vilacaurani s'intègre dans un système de superpositions qui nous permet d'attribuer ce type de figures à une scène de chasse directe récente, c'est-à-dire après que les pratiques de domestication soient connues et que les activités pastorales se soient développées dans la région (§ 5.5.2). Cette chasse serait alors soit un complément à des sociétés pastorales soit une spécialisation socio-économique de certains groupes basée sur la chasse aux camélidés sauvages. Ces scènes qui représentent des activités cynégétiques de type chasse à l'affût semblent rentrer dans la première catégorie où la chasse est maintenue comme complément aux activités socio-économique.

Sur le site de Pampa El Muerto 11, cette figure appartient à une scène de chasse à l'affût où certains éléments sont également associés à certaines superpositions. Un groupe de camélidés antérieurs aux chasseurs est recouvert par une autre scène de troupeaux de camélidés alignés (fig. 228).

Pampa El Muerto 11

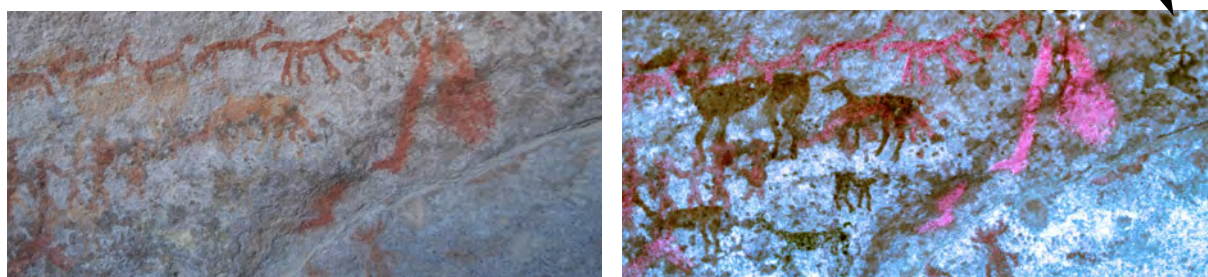


FIGURE 228 – Scène de chasse à l'affût Pampa El Muerto 11 ; la flèche indique l'emplacement des chasseurs dans la scène (photo et traitement *DStretch*®).

La mise en perspective de ces deux panneaux, grâce aux concordances stylistiques de deux figures, nous offre la possibilité de proposer une chronologie relative pour la réalisation des scènes de Pampa El Muerto. Sur ce site, à cet emplacement précis de la paroi, nous pouvons proposer que les premières réalisations artistiques soient synchrones avec les dernières figures effectuées sur la partie inférieure gauche du grand panneau de Vilacaurani, et que les manifestations artistiques se poursuivent sur le site de la vallée de l'Azapa. Cette situation, sur une partie d'un panneau de Pampa El Muerto, ne peut refléter l'ensemble de l'art rupestre de cette vallée mais nous permet d'observer à un moment précis l'ordonnancement des réalisations entre ces deux espaces.

9.1.2.b Variété de la figuration humaine et le rapport homme/animal

La représentation de la figure humaine passe par de nombreux stades qui ont été mis en évidence dans les analyses ci-dessus, alors que H. Niemeyer simplifiait l'art de cette

région à une reproduction naturaliste des camélidés qui contrastait avec la représentation schématique des anthropomorphes. Bien qu'elle ne constitue pas l'unique traitement de l'image anthropomorphique, la schématisation de la figure humaine n'en est non pas moins présente sur les sites de la région. Ce procédé artistique qui consiste à réduire l'image de l'homme à son strict minimum est très souvent utilisé comme un marqueur chrono-stylistique (Niemeyer, 1972 ; Mostny et Niemeyer, 1983 ; Sepúlveda *et al.*, 2010). Ces figurations, jugées généralement comme anciennes, sont présentes sur de nombreux sites de la vallée du Lluta et de la vallée de l'Azapa. Les récentes recherches menées par M. Sepúlveda ont permis de reclasser les expressions stylistiques en prenant en compte la diversité des figures humaines et animales et placent ces figures longilignes dans les styles les plus anciens. Sur le plan formel, ces données concordent avec nos propres recherches sur les sites de Vilacaurani, d'Incani et d'Anocariri, mais lorsque nous resituons ces figures dans le système de superposition et dans leur association avec d'autres entités, cette classification ne fonctionne plus.

A Vilacaurani, ces files d'anthropomorphes sont mises en relation avec des camélidés de grandes dimensions et leur mise en scène retranscrit des scènes de chasse. A Tangani 1, les figures sont en relation avec des files de camélidés de petites dimensions dans une scène qui ne semble pas relever de la cynégétique. De plus, au niveau des superpositions, nous observons que, sur le site de Tangani 1, ces figures ont été peintes dans les dernières phases de réalisation du panneau (fig. 229).



Tangani 1

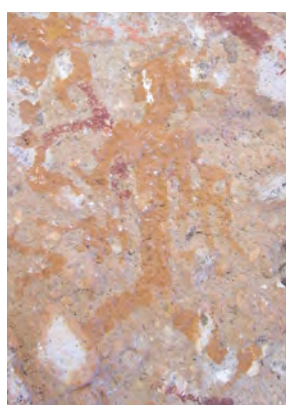


Vilacaurani GP

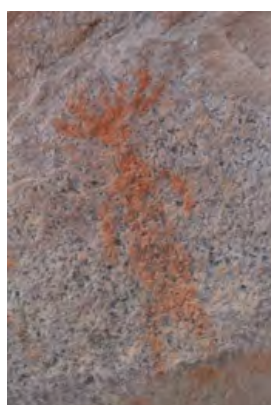
FIGURE 229 – Comparaison des anthropomorphes de type filiforme entre les sites de Tangani 1 et de Vilacaurani GP.

Ici nous observons que, même si ces entités graphiques se ressemblent fortement, ces figures ne sont pas comparables car elles appartiennent à des ensembles graphiques très différents. C'est à travers les rapports de proportionnalité entre l'homme et l'animal ou encore dans l'agencement des animaux que nous obtenons les indices d'une situation profondément hétérogène. Sur le site de Tangani 1, les représentations d'hommes schématiques semblent appartenir à une période plus récente car malgré leur simplification, elles sont concrètement plus importantes que celles des animaux. Sur le plan structurel, nous avons pu comprendre que cette domination de l'image de l'homme sur l'animal n'est effective que dans des contextes récents où l'animal est domestiqué. L'appellation des « *hombres palotes* » (Mostny et Niemeyer, 1983) ne représente finalement pas une classe homogène et nécessite un réexamen grâce à un recouplement avec les figures associées.

Le point commun que partage l'art rupestre des vallées du Lluta et de l'Azapa repose sur la variété des traitements artistiques de la figure humaine. L'ensemble des sites d'art rupestre du secteur nous montre une tendance vers la complexification de la représentation anthropomorphique qui ne cesse de marquer les particularismes de chaque espace, de chaque groupe. D'une façon générale, les modifications stylistiques s'orientent vers un accroissement de la figure humaine et une multiplication des détails morphologiques ou des accessoires pour asseoir l'identité des communautés. L'analyse formelle des anthropomorphes sur les sites de Vilacaurani, Incani et Anocariri nous offre des exemples de la complexité croissante de cette figuration tout comme sur les sites voisins (fig. 230). Cela nous montre comment la diversification de la figure humaine se produit sur l'ensemble de la région. Ce phénomène peut trahir la multiplication des groupes qui, à un moment donné, cherchent à se distinguer dans le temps et dans l'espace au travers de l'art rupestre.



Tangani 3



Pampa El Muerto 11



Pampa El Muerto 13

FIGURE 230 – Exemple de représentation humaine où l'attention est portée sur les détails anatomiques et sur les ornements.

9.1.2.c Les représentations de camélidés

Nos recherches ont montré comment, sur les sites de Vilacaurani, Incani et Anocariri, les variations stylistiques des camélidés étaient faibles et comment cet animal conserve, malgré les changements de contexte socio-économique, des caractéristiques naturalistes. Ces caractéristiques stylistiques des camélidés peuvent être observées sur la plupart des sites de la région comme le montrent les photographies du site de Chapicollo et de Pampa El Muerto 8 (fig. 231). Ce style fédère la figuration des camélidés de la région et s'étend au-delà de la région d'Arica-Parinacota.

Chapicollo



Pampa el Muerto 8



FIGURE 231 – Traitement naturaliste de la figure des camélidés sur les sites de Chapicollo et de Pampa El Muerto 8.

Cependant, un autre type de représentation des camélidés semble dominer dans la vallée d'Azapa où les attributs naturalistes laissent place à une schématisation de la forme animale. Même s'il existe quelques exemples de ce processus sur le site de Vilacaurani, actuellement, aucun site de la vallée du Lluta ne présente un tel niveau de schématisation en même temps qu'une réduction importante de la taille des figures de camélidés. Ce mode de représentation (fig. 232) contraste avec l'image du camélidé finement détaillé.

Les travaux de M. Sepúlveda ont permis de créer une nouvelle catégorie pour ce type de représentations appelée S2 qui souligne le caractère schématique de ces figures dont les pattes sont représentées par de simples lignes (Sepúlveda *et al.*, 2010, p. 12). Ce qui oppose ces figures schématiques aux représentations mises en exergue sur le site de Vilacaurani repose sur la mise en scène des animaux en file indienne, figuration absente du corpus examiné.

L'étude des techniques de réalisation atteste de la diversité de l'art rupestre de la région d'Arica-Parinacota (tab. 14). Les choix des pigments et leurs superpositions montrent des variantes dans les modalités d'expression qui témoignent d'une différence socio-culturelle accordée à certaines couleurs ou d'une temporalité différente dans l'occupation des sites.

Tangani 1

Pampa el Muerto 11



FIGURE 232 – Représentations schématiques des camélidés sur les sites de Tangani 1 et Pampa El Muerto 11.

De plus, le dégagement de nouveaux styles et la mise en évidence de la diversité de traitement de la figuration humaine rompt définitivement avec l'idée d'unité stylistique de la région, longtemps véhiculée par les travaux d'H. Niemeyer. La multiplicité de cet art se fait également sentir dans le choix des scènes et leur réalisation, même si les thématiques se conjuguent.

		Vallée du Lluta					Bassin du Tignamar						
		Vilacaurani	Incani	Anocariri	Alcacaurani	Puxuma	Chapicollo	Tangani 1	Tangani 2	Tangani 3	Pampa El Muerto 6	Pampa El Muerto 8	Pampa El Muerto 11
Couleurs & Techniques	Noir	X			X	X		X			X	X	
	Piquetage	X						X	X				
Style	Rangée d'anthropomorphes filiformes	X						X		X		X	
	Anthropomorphes articulés	X	X										X
Système de superposition	Gravures sur peintures	X						X	X				
	Rouge foncé sur rouge vif						X	X					
	Rouge vif sur rouge foncé	X	X	X									

TABLE 14 – Tableau synoptique sur les techniques de réalisation entre la vallée du Lluta et le Bassin du Tignamar.

9.2 Les scènes et la scénographie

La symbolisation de l'art rupestre des vallées du Lluta, de l'Azapa et du Tignamar repose sur les mêmes éléments où les camélidés et les hommes occupent la première place. La

combinaison de ces figures façonne une certaine identité des groupes qui mettent en scène leurs pratiques cynégétiques ou pastorales largement partagées dans la région. Malgré ces ressemblances thématiques, de nombreux sites se distinguent par une scénographie particulière ou l'agencement des objets forme des représentations originales signalant les différences intrinsèques entre les groupes et les époques (tab. 14).

9.2.1 Les thématiques

L'analyse thématique des scènes de notre corpus nous a prouvé que celles-ci se rapportent aux principales activités socio-économiques de la région et à leur évolution. A l'échelle de la région, ces techniques de chasse ou pastorales montrent d'importantes similitudes même si nous pouvons noter l'apparition de nouvelles activités sur les sites de la vallée de l'Azapa qui ne semblent pas présentes sur les parois précédemment étudiées.

9.2.1.a La chasse collective

La chasse collective est une thématique importante dans l'art rupestre de la région ; plusieurs scènes ont pu être dégagées sur le site de Vilacaurani. Cette technique de chasse qui nécessite la présence de plusieurs chasseurs est clairement illustrée sur le site de Pampa El Muerto 8 (fig. 233). Un camélidé est isolé de son troupeau par un groupe de chasseurs qui encerclent l'animal. Au pied des parois, les fouilles menées par M. Sepúlveda ont montré que la chronologie pour l'occupation de cet abri se situe entre 6640 et 1700 ans cal. BP (Sepúlveda *et al.*, 2013b, p. 40). Ces recherches les plus récentes dans la région font remonter la présence de groupes de chasseurs-collecteurs aux derniers temps de l'Archaïque moyen et principalement aux premières heures de l'Archaïque récent. Aucun élément stratigraphique n'a permis de rapprocher les parois ornées des contextes archéologiques mais la correspondance avec les figures retrouvées à Piñuta est particulièrement intéressante.

Pampa El Muerto 8



FIGURE 233 – Détail d'une scène de chasse collective sur le panneau de Pampa El Muerto 8.

A Piñuta, l'artiste représente une trentaine de figures anthropomorphiques qui ne sont pas en position d'encerclement, mais qui semblent participer à une chasse collective de grande envergure (fig. 234). L'exemple de Piñuta est important pour comparer les contextes chrono-culturels de cette pratique puisque les travaux de C. Santoro ont montré une occupation de l'abri et l'usage de pigment dans les couches archéologiques datées de 3750 ± 140 B.P. (Santoro et Chacama, 1982, p. 28; Santoro et Chacama, 1984, p. 82; Santoro, 1989, p. 51). Ces chercheurs associent la scène de chasse collective à l'Archaique Récent quand les chasseurs tentent d'attraper les animaux en grand nombre. Les termes qu'ils utilisent « *arrinconamiento, rodeos, caza por arreo,...* », (Santoro et Chacama, 1984, p. 82; Santoro, 1989, p. 51) suggèrent des stratégies cynégétiques qui dépassent la chasse en groupe et qui peuvent se rapprocher des techniques de rabattage pour la mise à mort ou la capture d'un grand nombre de proies.

Piñuta



FIGURE 234 – Détail d'une scène sur le relevé du panneau 1 de Piñuta (Santoro et Chacama, 1982, p. 26).

Ces scènes de chasse collective ne présentent aucune image d'animal abattu ; l'action semble se dérouler au moment où les hommes tentent d'orienter la course des animaux. Le chaos de la représentation des camélidés qui partent dans toutes les directions à Piñuta ne semble pas montrer une technique de battue clairement organisée, mais la position des figures humaines dans le coin gauche du panneau assure une volonté de restreindre les déplacements des animaux. A aucun moment les archéologues n'interprètent ces scènes comme un *Chaccu*, terme qui fait référence à des périodes chronologiques plus récentes. Ici nous rejoignons l'analyse de C. Santoro et J. Chacama qui n'avance pas la technique du *Chaccu*.

9.2.1.b Les pièges

Les principaux pièges mis en avant dans notre étude concernent des systèmes de type collet qui témoignent d'une technologie cynégétique avancée. La maîtrise des systèmes de piégeage de gros mammifères se retrouve sur un autre site reconnu dans la vallée de l'Azapa. A Toncolaca (même si la vallée se nomme Tongocala, nous avons gardé le

toponyme utilisé par H. Niemeyer dans son ouvrage de 1972 afin d'éviter les confusions) (fig. 235a), nous observons sur le relevé des campagnes de H. Niemeyer des pièges posés au sol avec au premier plan un camélidé qui passe directement au-dessus du piège tandis qu'à l'arrière-plan, un camélidé est pris par les pattes arrières.

Ces représentations ne sont pas interprétées par H. Niemeyer qui propose seulement la reproduction de possibles cordes. Nous avançons cette lecture, même si les relevés n'ont pas été vérifiés *in situ*, car les ressemblances avec les collets du panneau central de Vilacaurani sont importantes (fig. 235b). Néanmoins, ici le système apparaît moins complexe car chaque collet est posé séparément et le procédé de capture ressemble davantage aux collets à déclenchement vertical qui ne nécessitent pas la présence immédiate des hommes.

A Toncolaca, les anthropomorphes sont peu représentés dans cette scène et ils semblent agir davantage sur les troupeaux de camélidés situés en amont des pièges. Sur cette scène, nous ne pouvons pas comprendre quel type de contrepoids vient immobiliser l'animal ou entraver sa course, mais la scène du fond nous offre un bel exemple de la prise d'un animal qui entraîne son collet faisant s'enrouler la corde par opposition à la scène adjacente où le piège est encore bien tendu. La figuration de la technique de collet à déclenchement horizontal dans la vallée voisine nous offre un point de comparaison essentiel pour comprendre l'utilisation de ce piège qui se révèle flexible. Evolutif selon divers critères (nombre d'hommes disponibles, adaptation au terrain, adaptation aux stratégies alimentaires), la technique du collet semble bien répandue dans la région.

Un autre type de piège a été repéré dans la vallée de l'Azapa sur le site de Pampa El Muerto 3, qui se matérialise par une ligne bordée de nombreux demi-cercles dessinant une forme concave (fig. 236).

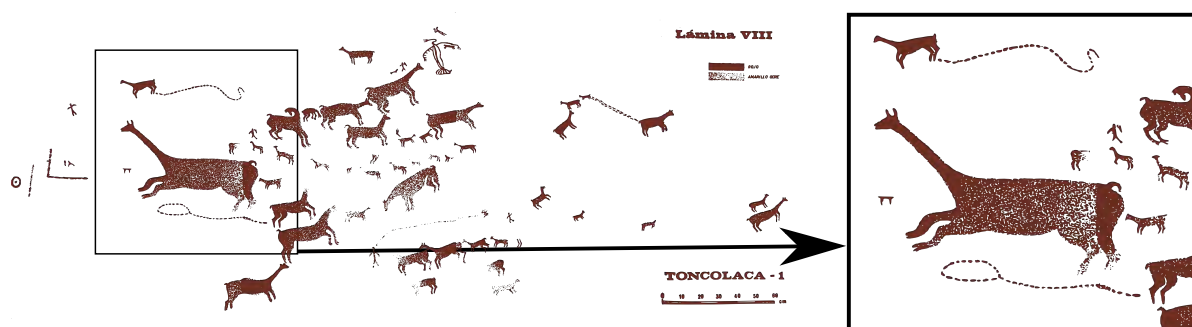
Actuellement aucun relevé de ce panneau n'a été effectué, il reste problématique d'interpréter cette scène car l'animal posté au centre de cette forme concave ne semble pas appartenir à la même composition que les chasseurs attaquant d'autres animaux dans leur alignement direct, alors que le piège et les anthropomorphes sont apparemment de la même facture (couleur, finesse). Ce type de représentation fait écho à une scène du panneau II de Vilacaurani (fig. 237), où une ligne agrémentée d'une trame reste difficile à interpréter.

Le recours à ce dispositif apparaît sporadique avec seulement deux types pour l'instant connus, mais ces deux témoignages continuent d'augmenter le corpus des représentations scéniques liées au piégeage ou à l'élevage en captivité dans le nord de la région d'Arica-Parinacota.

9.2.1.c Pastoralisme et autres pratiques

Notre travail a montré l'importance des représentations de scènes pastorales sur les panneaux de Vilacaurani et d'Incani, qui se placent dans les derniers stades de réalisation des peintures. Ce type de scènes ne trouve que de rares échos dans la vallée voisine. A

A Toncolaca, vallée de l'Azapa



B Vilacaurani, vallée du Lluta



FIGURE 235 – Scène de piégeage au collet extraite du relevé vectorisé de Toncolaca (Niemeyer, 1972, p. pl.8) et à Vilacaurani GP.

Pampa El Muerto 3

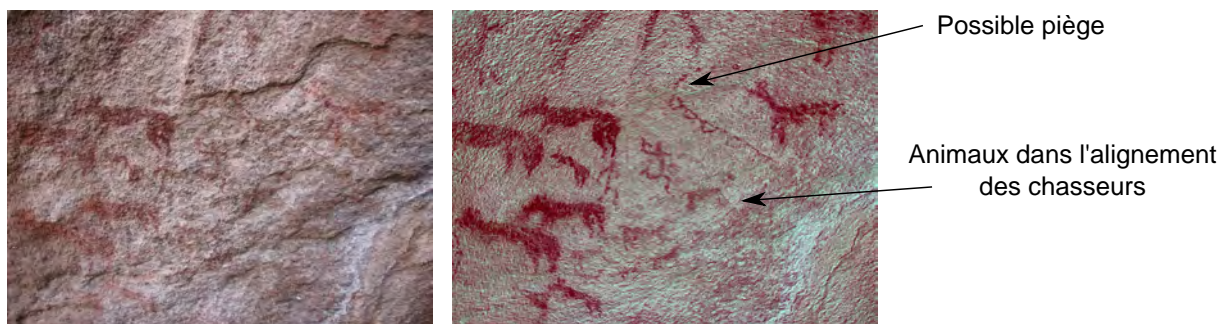


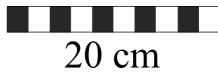
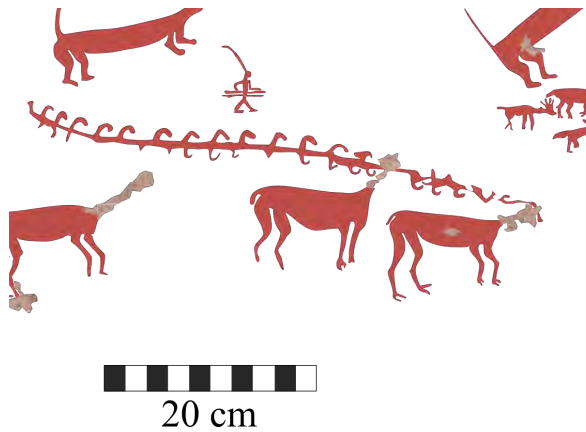
FIGURE 236 – Représentation d'une ligne et de demi-cercles sur un panneau de Pampa El Muerto 3.

Tangani (fig. 238), cette scène reprend les codes précédemment établis pour décrire une scène pastorale où l'homme suit l'animal tout en se tenant très près de ce dernier.

Le camélidé continue de présenter des détails anatomiques, mais la figure apparaît plus figée, tout comme sur les sites de Vilacaurani et d'Incani. Ce genre de scène semble exceptionnel dans la vallée d'Azapa car les scènes les plus récentes font davantage référence à de longues files de camélidés.

Les animaux représentés en file indienne sont représentatifs du style de la vallée de

Vilacaurani PII



Pampa El Muerto 3

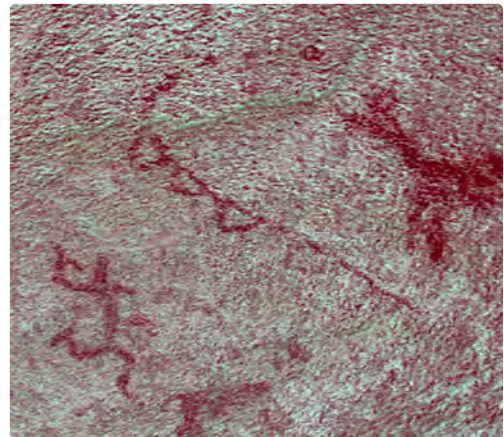


FIGURE 237 – Représentation de lignes crochetées sur les sites de Vilacaurani et de Pampa El Muerto 3.

Tangani 1



FIGURE 238 – Une scène pastorale sur le site de Tangani 1.

l'Azapa. Ces scènes recouvrant les plus grands panneaux de Tangani et de Pampa el Muerto (fig. 239) n'ont pas été retrouvées sur les sites étudiés dans la vallée du Lluta. Ces grandes scènes semblent appartenir à des contextes plus récents lorsque nous regardons les systèmes de superpositions, ainsi que les données stylistiques.

Nous avons ici un type de représentation qui montre une nette rupture dans la thématique, car même si ces scènes sont parfois interprétées comme la présentation de scènes pastorales (Sepúlveda *et al.*, 2010, p. 172), il ne s'agit plus de la relation du berger avec quelques animaux mais de la restitution de larges troupeaux. La représentation des camélidés bascule vers une nouvelle phase stylistique appelée S2 (Sepúlveda *et al.*, 2010) qui se distingue de la continuité stylistique des camélidés vus dans les scènes pastorales de la vallée du Lluta. Pour les sites d'Incani et de Vilacaurani, la représentation des scènes pastorales s'inscrit dans une unité formelle; nous retrouvons une forte personnalisation

Tangani 1



FIGURE 239 – Une scène d'animaux en file indienne dont le style des camélidés est simplifié à Tangani 1.

de l'anthropomorphe qui accompagne les animaux comme dans une scène de Pampa El Muerto 11 (fig. 240), mais un changement s'opère dans la mise en scène de cette pratique.

Pampa El Muerto 11

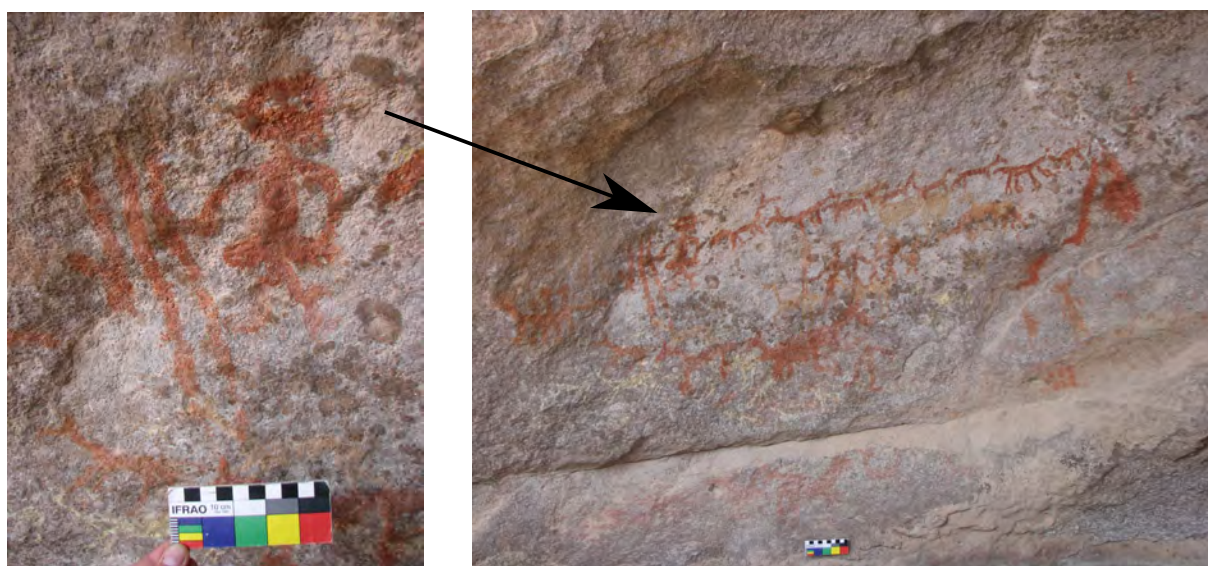


FIGURE 240 – Une scène de file de camélidés sur les sites de Pampa El Muerto 11.

Dans la vallée de l'Azapa, les camélidés sont très schématisés et semblent avancer en file comme pour un déplacement le long d'un chemin et non plus en train de paître. Même si nous sommes dans un contexte d'animaux domestiqués, il semble important de faire la distinction entre des scènes de pâture où les animaux semblent libres de leurs mouvements pour s'alimenter et des scènes qui ressemblent à des déplacements de troupeaux, soit pour les mener en zone de pâture, soit pour d'autres activités. Ce qui est sûr, c'est que l'accent est mis sur le nombre important de têtes, ce qui dénote avec les scènes de pâture de la vallée voisine.

Parfois, de véritables chaînes humaines d'une cinquantaine de figures peuvent servir à orienter la course des camélidés, ce qui a permis à Niemeyer d'interpréter ces scènes comme

de véritables *Chaccus* (Mostny et Niemeyer, 1983, p. 41). Reste à savoir si ces nouvelles compositions correspondent effectivement à de telles pratiques. Nous avons démontré comment les précédentes scènes assimilées à du *Chaccu* pouvaient être réinterprétées mais, dans ce cas particulier, puisque nous sommes dans des contextes plus récents, la question est envisageable. A partir de données photographiques relatant cette activité encore pratiquée dans les Andes, nous pouvons nous interroger sur la proposition d'H. Niemeyer (fig. 241).

Chaccu, Pérou, 2015



Tangani 1

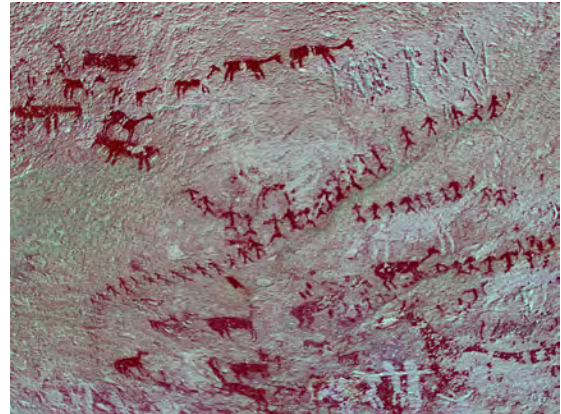


FIGURE 241 – Comparaison figurative d'une scène de *Chaccu* au Pérou et une scène du site de Tangani 1 (traitée avec *DStretch*®).

Certains archéologues suggèrent un contexte socio-économique fort différent pour comprendre l'occupation de cette zone. Les travaux d'I. Muñoz et L. Briones (Muñoz et Briones, 1996) mettent en évidence des routes caravanières qui traversent le piémont andin au niveau de ces sites d'art rupestre. Les expressions artistiques les plus connues de ces groupes sont les géoglyphes (fig. 242) qui offrent des vestiges monumentaux des anciennes routes caravanières.

Cerro Sombrero Vallée de l'Azapa



FIGURE 242 – Exemple de géoglyphes présents dans la vallée de l'Azapa au niveau du Cerro Sombrero.

Cependant, les auteurs proposent deux temps forts pour la réalisation des peintures sur les sites de Pampa El Muerto. Un premier temps dominé par les chasseurs-collecteurs puis un second caractérisé par les premiers témoignages de trafic de caravanes dans les Andes contemporains des éleveurs locaux (Muños et Briones, 1996, p. 65). En l'absence d'étude approfondie de cette zone, il nous est difficile de trancher, d'autant plus que la seule approche thématique de ces scènes ne suffit pas à caractériser les différents groupes socio-culturels présents dans la zone.

Au-delà de la lecture rationnelle de ces illustrations, n'omettons pas la dimension symbolique qui se dégage de ces scènes ; les files d'animaux, ainsi que les files d'anthropomorphes qui les accompagnent, nous montrent une recherche d'un alignement de figures, un choix stylistique qui assoit une certaine originalité. Ces scènes nous affichent une distanciation avec les représentations de la vallée du Lluta.

La comparaison sur le plan thématique des différentes scènes du nord du piémont d'Arica-Parinacota nous évoque parallèlement l'unité des sujets abordés dans cette région, qui se rapportent à la chasse spécialisée et au pastoralisme, mais aussi plusieurs indices qui nous donnent un aperçu de la complexité de l'occupation de cette zone, tant du point de vue spatial que temporel. Les thématiques partagées ne reflètent pas, à elles seules, l'homogénéité des groupes qui ont pratiqué des activités similaires dans un espace propice mais qui ont utilisé des scénographies singulières, marques personnelles des systèmes de représentation d'un groupe.

9.2.2 Ressemblance et variété des scénographies

L'attention portée à la scénographie s'inscrit dans la volonté de comparer, non seulement, les sujets de l'art rupestre, mais aussi ses structures afin de dépasser le stade des simples ressemblances. Malgré une certaine concordance au niveau des thématiques, nous avons déjà relevé quelques indices d'un traitement artistique des scènes qui les différencient apparemment. Des cortèges de figures au recours à de nouvelles perspectives, la mise en scène reflète l'originalité ou l'ancrage des groupes.

9.2.2.a Animaux et hommes en file indienne

Nous venons de voir comment la vallée de l'Azapa se caractérisait par une thématique qui utilise une scénographie particulière, tendant à une utilisation surabondante de figures humaines et animales sur les panneaux des sites de Tangani 1 ou Pampa El Muerto 11 (fig. 243).

Le choix scénographique de la présentation en file indienne des camélidés et des anthropomorphes (fig. 243) ne constitue pas véritablement un nouveau procédé artistique, car celui-ci existait déjà dans certaines scènes de chasse collective (fig. 244).

Pampa El Muerto 11

Tangani 1

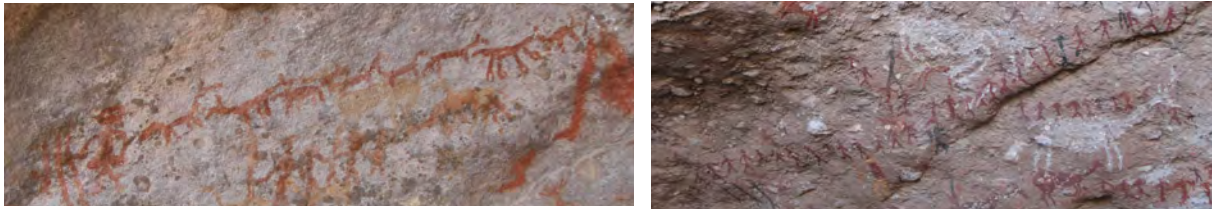


FIGURE 243 – La figuration en file indienne sur les sites de Pampa El Muerto 11 et à Tangani 1.

Piñuta

Vilacaurani GP



FIGURE 244 – Scènes avec des anthropomorphes en file indienne à Piñuta et à Vilacaurani GP, assimilées à des contextes plus anciens.

Alors que le processus de domestication a amené une personnalisation de la figure humaine, ce type de scène reprend une figuration collective sans distinction de rang ou de classe. Notre première analyse tend à séparer ces deux figurations notamment lorsque nous regardons le traitement de la figure animale qui n'est pas comparable au niveau stylistique et dans la composition. Ce choix, qui peut apparaître arbitraire, nous montre qu'une scénographie peut traverser les âges et affirmer des liens importants entre la chasse collective aux camélidés et la mise en place du système de *Chaccu*. Ces possibles liens nous aideraient à comprendre la persistance de mêmes groupes au sein de cet écosystème qui opèrent des changements plus ou moins importants dans leurs techniques de production artistique, alors qu'ils sont en train de s'adapter à de nouvelles pratiques socio-économiques. Toutefois cette filiation doit être relativisée pour tenir compte des différents processus qui peuvent amener les auteurs de Tangani 1 à reproduire des files humaines. Copiant les autres manifestations artistiques de la région, ces œuvres ne seraient connectées que par les apparences.

Nous soulignons, encore une fois, que le débat mené sur la caractérisation ou non de scènes de *Chaccu* sur le grand panneau de Vilacaurani appuie le fait qu'il existe d'importantes similarités entre ces types de représentations. La caractérisation de cette mise en scène reste à faire, car nous ne pouvons pas, à l'heure actuelle, affirmer que les représen-

tations de Tangani 1 sont similaires aux scènes de Vilacaurani même si, dans les deux cas, nous retrouvons la mise en scène de files d'anthropomorphes.

9.2.2.b Le jeu des perspectives

Quelques éléments du recours à la perspective ont pu être mis en avant lors de l'enregistrement et la description des scènes de notre corpus. L'utilisation de la perspective dite signifiante semble le procédé le plus souvent utilisé. Il consiste à mettre en valeur certaines figures à l'aide d'une représentation plus détaillée et de plus grande taille afin d'accentuer leur dimension symbolique. Nous avons déjà rencontré ce procédé notamment à Vilacaurani (fig. 245a), mais on le rencontre également dans d'autres sites de la région, tels que Toncolaca où l'accent est aussi porté sur un camélidé lors d'une scène de piégeage (fig. 245b)

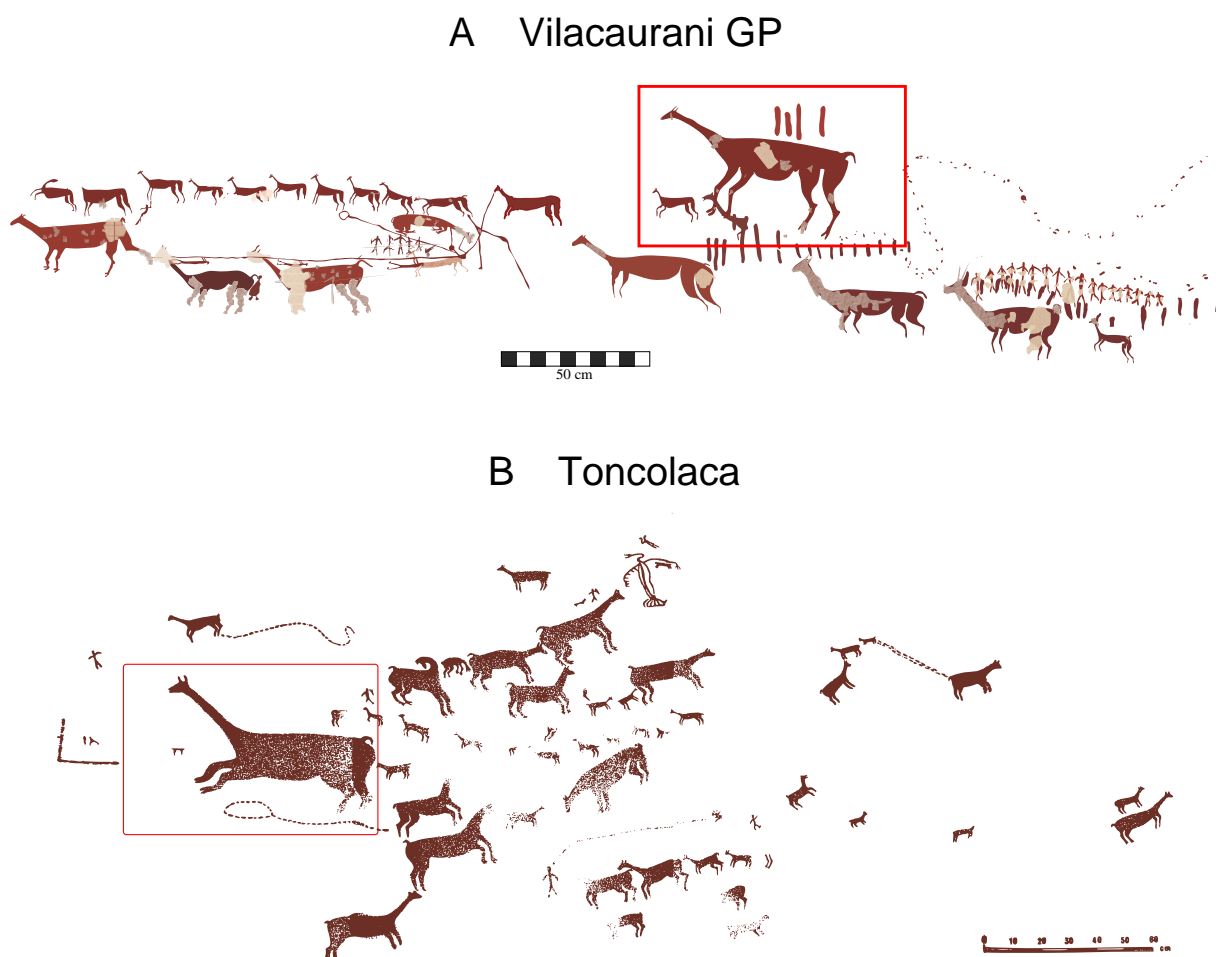


FIGURE 245 – Emploi de la perspective signifiante sur le site de Vilacaurani GP et Toncolaca.

Ces choix visuels qui portent l'attention sur certains composants de la scène nous amènent à mieux comprendre les nombreuses interprétations mettant en avant les « *rites propitiatoires* » (Santoro et Chacama, 1982, p. 40) de ces images (Niemeyer, 1972 ; Santoro et Dauelsberg, 1985) sans pour autant y adhérer. Cependant, cette exagération de la

taille de l'animal n'apparaît pas seulement lors des scènes de chasse ou de piégeage, mais également sur certaines scènes pastorales (fig. 246). Cette mise en scène est très élaborée et nous permet de souligner deux points. Premièrement, la perspective signifiante ne peut avoir un lien exclusif entre l'objet et le thème des scènes ; deuxièmement, cette utilisation des codes graphiques n'est pas uniquement l'apanage des contextes de chasse ou de piégeage puisque la portée symbolique de cette perspective se retrouve au cœur de certaines scènes pastorales.

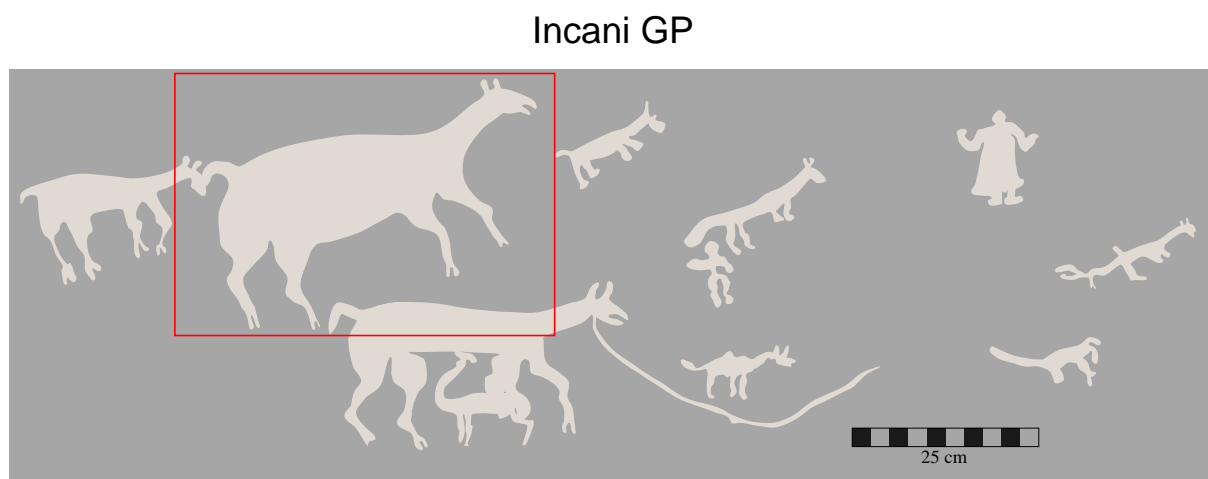


FIGURE 246 – Emploi de la perspective signifiante à Incani GP.

Soulignons que l'usage de cette perspective reste occasionnel et l'apparition d'une projection particulière attire immédiatement l'attention des chercheurs. Une mention particulière vaut d'être faite à propos d'une scène originale de Tangani 3, qui est actuellement unique dans la région. Elle représente une file de camélidés de couleur rouge clair qui s'enroule en spirale, ce qui amène certains animaux, situés dans la partie haute de la scène, à être figurés renversés (fig. 247). H. Niemeyer utilise le terme de « *perspectiva volcada* » (Mostny et Niemeyer, 1983, p. 38), pour désigner ces figures renversées, mais c'est un abus de langage, car cela n'a aucun rapport avec le sens premier de « perspective inversée » (synonyme de perspective signifiante), qui s'applique à une inversion des tailles de différents objets par rapport à une perspective monofocale classique, dans le but d'accentuer leur valeur symbolique.

Quoi qu'il en soit, la scène de Tangani 3 n'a guère de rapport avec la perspective signifiante que nous avons mise en évidence sur les sites de Vilacaurani, d'Incani et d'Anocariri. Elle montre seulement la diversité des procédés et des modes de construction scéniques qui caractérisent chaque groupe et peut refléter le morcellement géographique qui se produit notamment au Formatif (Nuñez et Santoro, 1988 ; Nuñez et Santoro, 2011 ; Aldenderfer et Flores Blanco, 2011 ; Gallardo *et al.*, 2012).

La comparaison des perspectives, des mises en scènes offre une première approche, plus structurelle, des choix artistiques qui traduisent les codes graphiques qui sont ancrés dans chaque culture. M. Sepúlveda note également que la grande variabilité dans l'agencement

Tangani 3



FIGURE 247 – Scène de Tangani 3 dont la perspective a été désignée à tort de perspective renversée par H. Niemeyer.

des scènes dans la région est un indice de création personnelle qui est une donnée intéressante pour mesurer la liberté d'artistique dans un groupe (Sepúlveda, 2011b). A partir de cette lecture, les différences et les similitudes se dessinent et nous permettent d'avancer des périodes chronologiques où la réalisation artistique est étendue et des périodes où les groupes s'attachent à des zones plus limitées. Cette observation mise en parallèle avec les études sur l'apparition de la sédentarité dans cette région permettra de mieux comprendre les enjeux des groupes qui s'expriment au travers de ces réalisations (tab. 15).

		Vallée du Lluta					Bassin du Tignamar					
		Vilacaurani	Incani	Anocairiri	Alcacaurani	Piñuta	Toncolaca	Tangani 1	Tangani 3	Pampa El Muerto 3	Pampa El Muerto 8	Pampa El Muerto 11
Thématiques scéniques	Chasse collective	X	X			X					X	
	Piégeage/capture	X	X	X			X			X		
	Pastoralisme et autres	X	X	X				X				X
	Chaccu							X				
Mise en scène	Animaux en file	X	X					X				X
	Anthropomorphes en file	X				X		X			X	X
	Perceptive signifiante	X	X			X	X					

TABLE 15 – Tableau synoptique sur les choix thématiques et scénographiques entre la vallée du Lluta et le Bassin du Tignamar.

Certains aspects renforcent le sentiment que l'art rupestre de la région se déroule sur un temps long. L'homogénéité des thématiques et de certaines scènes pourrait nous

conduire à y voir l'existence d'une tradition artistique commune. Cependant les différences que nous pouvons observer entre la vallée du Lluta et celle de l'Azapa montrent que des groupes semblent s'individualiser.

9.3 Nouveau visage de l'art rupestre du nord de la région d'Arica-Parinacota

Depuis l'étude d'H. Niemeyer, les nouvelles données mettent en évidence deux phénomènes majeurs comme l'ancienneté des activités et l'étendue géographique des sites d'art rupestre où des ressemblances et des différences existent entre les sites au sein même de la région d'Arica-Parinacota et avec les régions voisines. Pouvons-nous alors revoir l'appellation de « l'art de la Sierra d'Arica » (Niemeyer, 1972 ; Mostny et Niemeyer, 1983), dans son sens le plus littéral, qui soulignait l'unicité entre ces sites en opposition avec les manifestations artistiques des pays voisins ? En effet, la situation apparaît plus complexe et met en avant une mosaïque de groupes humains qui, selon les périodes, ont une expansion plus ou moins importante. Actuellement, nous observons les bribes de ces phénomènes dont il reste encore beaucoup de zones d'ombres, mais nous sommes en mesure de proposer de nouvelles bases pour présenter l'occupation des sites d'art.

9.3.1 « L'art de la sierra d'Arica » ? De l'homogénéité aux disparités

A partir de l'expression formulée par H. Niemeyer dans les années 1970, aujourd'hui largement remise en cause (Sepúlveda, 2008 ; Sepúlveda *et al.*, 2010 ; Sepúlveda *et al.*, 2013a) nous proposons de montrer les principales difficultés qui entourent cette globalisation et cette exclusion de l'art rupestre de l'extrême nord du Chili. Cet exercice nous offre alors de nouvelles bases pour repenser les caractéristiques propres à cette région sans oublier ses liens indubitables avec les régions voisines. Dans le temps ou dans l'espace, les contextes socio-économiques et culturels changent et se renouvèlent, donnant lieu à de nombreuses phases chronologiques qui doivent être mises en relation avec les données des pays limitrophes. L'intérêt est alors de repenser cette étude à l'aune de nouvelles problématiques qui s'inscrivent dans un cadre géographique plus large.

9.3.1.a Apparente homogénéité des phases anciennes

Le point important qui ressort de nos recherches sur les superpositions, l'utilisation des couleurs, les styles et les thématiques abordées est qu'il existe des situations très différentes selon les périodes. Pour les phases les plus anciennes, sur nos trois sites étudiés, une forte homogénéité ressort qui peut être en partie rapprochée des sites de la vallée du Tignamar. Du point de vue des thématiques et des styles, ces deux vallées semblent

fonctionner de manière concomitante où les activités cynégétiques liées aux camélidés occupent la première place. Nous supposons que des groupes partageant un même univers socio-économique et culturel, qui apparaît stable pendant une certaine période, ont exploité cette région. Ces personnes font évoluer de manière simultanée leurs techniques de chasse pour s'orienter progressivement vers les chasses collectives ou le piégeage des camélidés. Des différences existent au niveau du choix des colorants, par exemple, ces éléments peuvent représenter une volonté de se différencier ou bien des circuits d'approvisionnement en matière colorante différents, mais la structure de ces groupes diffère peu et repose sur les mêmes principes économiques, culturels et symboliques.

Le processus de transition socio-économique est manifeste sur les sites de la vallée du Lluta où les techniques de piégeage et d'enclos se généralisent, alors que ce type de représentation est moins présent dans la région de l'Azapa ou du Tignamar. Quelques témoignages peuvent être cités, mais une analyse approfondie des scènes reste à faire dans la vallée de l'Azapa. L'unité apparente des sites au cours de cette période est en conformité avec une évolution artistique similaire de la figure animale et humaine. Dans l'ensemble de la région, nous pouvons observer une personnification des anthropomorphes qui arborent des armes, des tenues et des détails anatomiques alors que la figure des camélidés tend à se figer (Dudognon et Sepúlveda, 2015). Ce phénomène qui s'étend à toute la région et même au-delà (dans la région du Loa également) nous montre l'harmonie qui existe entre ces groupes dans leur interprétation symbolique de la transition. Ce nouveau regard porté sur l'homme s'accompagne d'un nouveau regard sur leurs pratiques qui ne cessent de se complexifier. A ce moment, où les changements socio-économiques sont en lien avec le processus de domestication des camélidés, l'occupation de la région semble plus intense et l'homme se perçoit, sur les parois, autant par son nombre que par ses atours. Ici pourtant les techniques mises en œuvre pour la capture des camélidés ne cessent de se distinguer et chaque méthode peut être la signature de groupes spécifiques. Cette phase de profondes transformations révèle un bagage culturel commun où la vision de l'homme dans son environnement évolue de manière uniforme mais aussi des particularismes où chaque groupe se distingue technologiquement.

Cette apparente homogénéité des périodes anciennes peut s'expliquer par le biais méthodologique dû à la rareté des témoignages graphiques de cette période. Les quelques scènes associées aux phases les plus anciennes ne peuvent pas non plus nous permettre de généraliser la situation même si nous voyons apparaître nettement une phase transitoire avec une diversification des réalisations artistiques.

9.3.1.b L'accroissement des disparités

Après cette phase transitoire au cours de laquelle les techniques d'approvisionnement vont être bouleversées, les différences se creusent sur le plan culturel notamment. Les thématiques représentées sont homogènes lorsque les artistes choisissent de représenter leur univers socio-économique, clairement orienté vers l'élevage et le pastoralisme. Pourtant,

les procédés techniques se différencient grandement. L'usage des colorants varie d'un site à un autre. Des jaunes clairs au blanc en passant par le rouge clair, chaque site détient son empreinte colorimétrique. De plus, certains sites, se prêtant davantage à la gravure, voient cette technique se développer, comme à Vilacaurani ou à Tangani. La diversité colorimétrique de la vallée du Lluta et de l'Azapa semble étayer l'idée d'une affirmation culturelle des groupes qui cherchent à se distinguer dans les périodes du formatif. Le contexte pastoral qui pousse les populations à s'installer durablement sur un espace donné peut inciter les hommes à se singulariser comme pour revendiquer un territoire, une identité propre. Plus tardivement, la région connaît d'autres pratiques socio-économiques comme le trafic caravanier dont les témoignages graphiques se retrouveront uniquement dans la vallée de l'Azapa et du Tignamar, signant alors un contraste fort avec la vallée adjacente du Lluta qui ne présente aucune de ces activités. Les sites de Tangani ou de Pampa el Muerto font référence à des scènes caravanières dans les registres supérieurs (fig. 248) (Muños et Briones, 1996 ; Sepúlveda *et al.*, 2010 ; Sepúlveda *et al.*, 2013b). Il est possible d'imaginer une tradition commune qui se différencie nettement dans les périodes plus récentes comme l'illustrent les superpositions du site de Pampa el Muerto 11. Le premier registre montre des scènes de camélidés offrant des similitudes stylistiques avec l'art naturaliste andin, mais les scènes du registre suivant rompent avec ce style qui pourtant perdure dans la vallée de Lluta.



FIGURE 248 – Pampa El Muerto 11, système de superposition montrant deux styles très différents (photographie et traitement *DStretch*®).

En effet, la profonde différence entre ces deux vallées réside dans l'évolution stylistique. Nous avons vu les points communs avec le style S1 mis en évidence par l'équipe de M. Sepúlveda (Sepúlveda *et al.*, 2010), mais aucun élément ne permet de faire de corrélation avec le style S2, repéré principalement à Tangani et Pampa El Muerto, en rupture avec le style naturaliste. Ce style dépeint des camélidés avec un corps rectangulaire représentés en file indienne. Les représentations les plus anciennes peuvent se rapporter à des populations de chasseurs-collecteurs de la fin de l'Archaique qui utilisent saisonnièrement ces sites et qui s'inscrivent dans une logique de mobilité à grande échelle comme le montre le matériel relevé lors des fouilles réalisées au pied de certaines parois et les datations associées à ces artefacts (Sepúlveda *et al.*, 2013b). Dans ce cas, nous imaginons une tradition naturaliste ancienne étendue aux deux vallées et une évolution séparée de cette tradition dans le

temps. Au cours du Formatif et des périodes suivantes, les disparités entre les deux régions ne cessent de s'accroître en réponse à une adaptation socio-économique complexe qui à travers la sédentarisation et les réseaux d'échanges développent des destinées différentes.

9.3.2 Réintégration des sites du piémont d'Arica avec les régions voisines

Comme nous avons vu que les similitudes entre les sites du nord du Chili sont évidentes pour les périodes les plus anciennes, nous aborderons une comparaison avec les régions limitrophes (à environ 200 km) (fig. 249). Dans une aire géographique plus large, comprenant notamment le sud du Pérou pour lequel nous avons le plus d'informations (Ravines, 1967 ; Ravines, 2010 ; Muelle et Ravines, 1986 ; Guffroy, 1999 ; Hostnig, 2013 ; Hostnig, 2011 ; Ayca, 2004), nous cherchons à proposer d'autres critères pour penser les comparaisons de l'art rupestre andin où il est possible de faire des parallèles intéressants.



FIGURE 249 – Principaux sites d'art rupestre présentant de fortes analogies avec les sites de la région d'Arica-Parinacota.

Nous avons largement orienté notre étude sur les scènes afin d'approcher l'univers socio-économique des populations. A travers ce prisme il est également possible de comprendre l'implication culturelle des groupes pour leurs techniques d'approvisionnement. Dans toutes les Andes, la chasse aux camélidés représente un point essentiel de l'art rupestre qui se décline de la chasse directe à la chasse collective et au piégeage. La chasse directe est la pratique la plus répandue dans l'art rupestre andin mais est-il possible de faire le lien avec des sites aussi lointains que ceux de la Cueva de los Manos en Patagonie (fig. 250) ? Les recherches menées en Patagonie ont permis la découverte d'un matériel archéologique riche dont l'armement pour la chasse comme les bolas a été clairement défini comme sur le site de Marassi (Laming-empeaire, 1968). L'usage de cette technique de chasse a été mis en relation avec les parois où de nombreuses scènes de chasse collective présentent l'emploi de ce type d'armes (Podestá *et al.*, 2005). Ces données nous incitent

à une lecture directe des techniques de chasse représentées sur les parois, mais dans la région circumtiticaca aucune trace de bolas en figuration ou en contexte archéologique ne nous permet de faire des correspondances avec les sites patagoniens.



FIGURE 250 – Cueva de los Manos, scène de chasse aux camélidés en Patagonie argentine.

9.3.2.a Renforcement des points de comparaison

Il est alors important de resserrer les points de comparaison en ajoutant la complexité scénographique, les données colorimétriques et stylistiques, le choix du bestiaire et l'orientation progressive des interactions homme/animal. Au niveau du bestiaire, H. Niemeyer excluait un rapprochement avec le site de Sumbay, car il ne voyait pas de représentation de nandou dans les sites de l'extrême nord du Chili. Notre étude a permis de mettre en évidence la présence de quatre figures que nous pouvons interpréter comme des nandous. Au niveau du choix des animaux figurés, nos sites peuvent être rapprochés des sites de la région d'Arequipa (fig. 251). Le style se différencie, mais le recours à cette figure reste assez rare pour noter une correspondance au niveau de l'univers symbolique qui entoure certaines figures animales. Le taruca est également présent dans la partie méridionale du département d'Arequipa. A Chullo une figure de ce cervidé est parfaitement comparable à celles qui sont présentes sur le site de Vilacaurani. Ici le style est homogène et cet animal non seulement fait partie de l'environnement direct des populations, mais appartient à l'espace symbolique de ces populations.

Plus présente, la figure des pumas est largement répandue dans cette même région où son rôle peut être rattaché à la fonction de prédateur (fig. 252). L'existence sur le site de Sumbay et de Chullo de figures animales similaires, dont pour certaines la fonction est analogue, souligne non pas l'existence d'un même groupe, car les données stylistiques peuvent diverger fortement, mais bien un fond culturel commun.

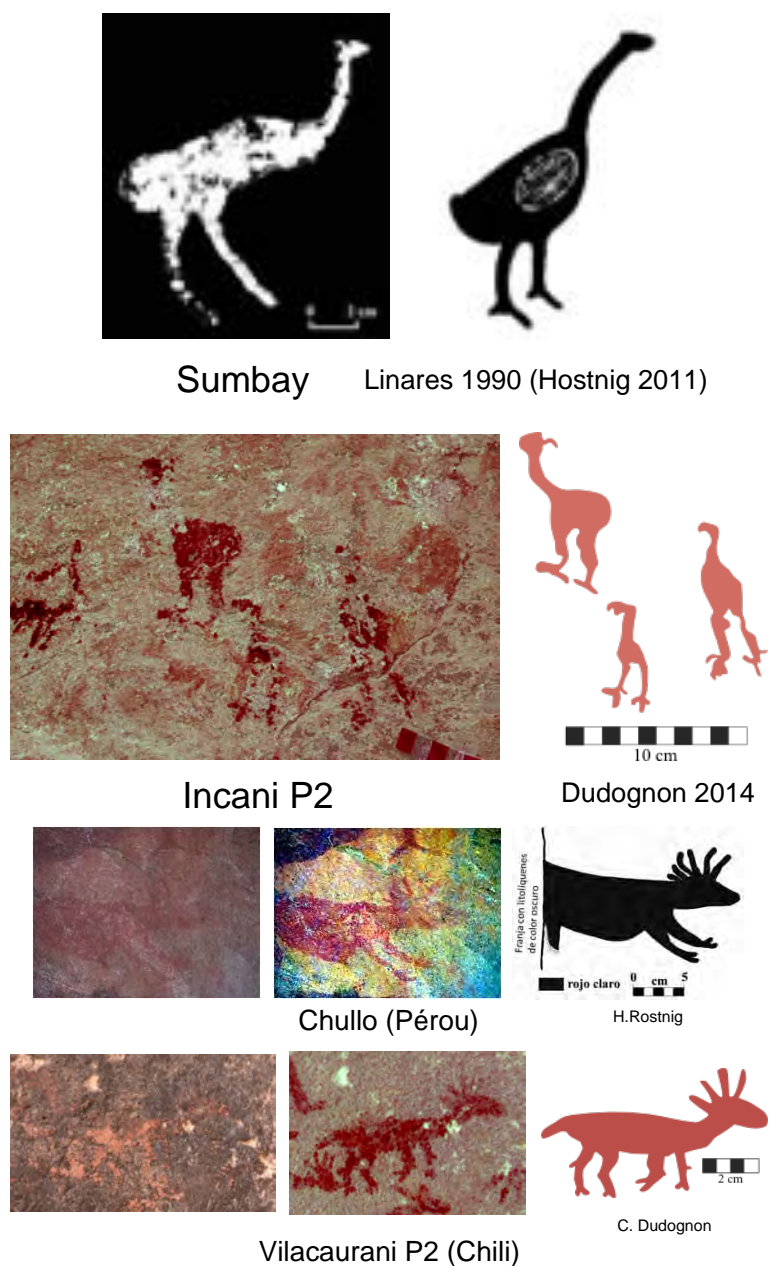


FIGURE 251 – Figures animales entre le sud de la région d'Arequipa et l'extrême nord du Chili.

Pour les sites les plus proches de la frontière septentrionale du Chili, dans les abris du département de Tacna, et notamment Vilavilani, les ressemblances se mesurent à partir de plusieurs éléments. Du point de vue technique, le choix des couleurs et leur système de superposition se rapprochent des sites du nord du Chili où le choix de recouvrir d'anciennes peintures est délibérément adopté (fig. 253a). Sur cette même image nous remarquons le style naturaliste qui a servi à représenter les camélidés et offre une certaine homogénéité avec les camélidés relevés sur les sites du nord du Chili (fig. 253b). De plus la superposition des couleurs est similaire, malgré l'importante dégradation de la paroi du panneau 1 de Vilacaurani.



Sumbay
Hostnig 2011



Incani P1
Dudognon 2014

FIGURE 252 – Le puma et sa fonction d'animal prédateur entre la région d'Arequipa et le nord du Chili.

A Vilavilani



Ayca, 2004

B Vilcaurani P1



Dudognon 2013

FIGURE 253 – Le puma et sa fonction d'animal prédateur entre la région d'Arequipa et le nord du Chili.

9.3.2.b Importance des thématiques et de la scénographie

Entre le site de Vilcaurani et le site de Toquepala, les principales ressemblances concernent la scénographie où le piégeage, mais aussi la chasse, s'appuient sur des systèmes techniques similaires tels que la représentation d'un cordage comportant des ouvertures (fig. 254). Dans la scène de Toquepala les animaux ne sont pas accrochés à ce dispositif et R. Ravines interprète cette scène comme un *Chaccu* (Ravines, 2010). Pourtant les anthropomorphes sont placés sur la gauche du cordage comme pour pousser les animaux le long de cette corde et ils sont représentés sans armes. Un camélidé semble touché à la cuisse et un autre, représenté à l'horizontal, est vu comme mort par les chercheurs (Muelle et Ravines, 1986).

Cette configuration se différencie de la scène de Vilcaurani où les animaux sont attachés à ce système et séparés voire protégés des prédateurs. Dans tous les cas, nous nous accordons pour repérer dans ces dispositifs comme des systèmes de clôture ou de barrière (Hostnig, 2012b) qui peuvent être utilisés de différentes manières selon les contextes. Il est important de souligner que notre observation de ces pièges a montré qu'il pouvait aussi s'agir de clôture de protection d'animaux déjà captifs et sous surveillance humaine. Ces dispositifs de clôture peuvent permettre de garder des animaux vivants, alors captifs, dans



FIGURE 254 – Comparaison d'un système de cordage en relation avec des camélidés entre les sites de Vilacaurani, Pampa el Muerto et Toquepala.

un espace limité afin de faciliter leur abattage au moment souhaité. Cette forme d'élevage en captivité peut avoir été pratiquée sur une large zone géographique, assurant ainsi une concordance temporelle intéressante.

Ces représentations sont accompagnées sur les sites de Toquepala et de Vilacaurani de scènes de chasse complexes dont l'objectif de la capture a été clairement défini pour le site de Vilacaurani (§ 6.3.1.b). L'utilisation de dispositifs techniques de type collet ou barrière pour appuyer la stratégie cynégétique permet un rapprochement au niveau de la mise en scène de ces deux illustrations emblématiques (fig. 255).

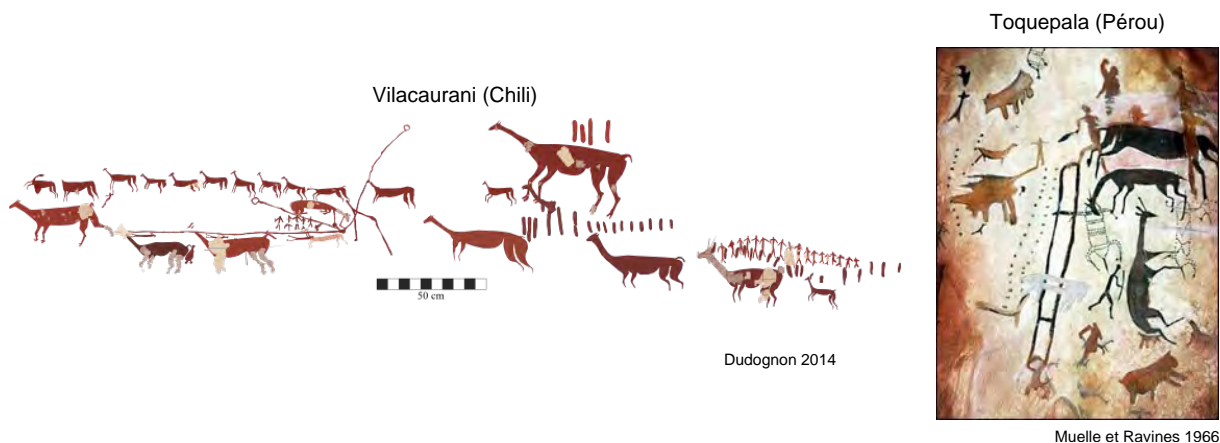


FIGURE 255 – Comparaison des principales scènes de Vilacaurani et de Toquepala.

La lecture de la scène de Toquepala est encore problématique car les relevés sont anciens et ne mentionnent pas le jeu de superpositions entre les différentes peintures. Les peintures en foncé nous montre tout de même une scène de chasse où un genre de barrière vient contraindre les déplacements des camélidés et faciliter leur chasse tout comme la scène du grand panneau de Vilacaurani où la course des animaux est clairement orientée vers le piège. Les comparaisons entre les sites de Toquepala et ceux de l'extrême nord du Chili peuvent être nombreuses notamment à travers le caractère narratif et la complexité des scènes représentées dont les sujets sont profondément analogues.

Les scènes montrent également des troupes de camélidés qui sont suivis de près par des anthropomorphes (fig. 256). La chasse collective est un thème largement partagé dans la région. La disproportion entre les animaux et les hommes ajoute au caractère ancien de cette scène. La ressemblance avec la scène de Piñuta apparaît dans la stratégie mise en œuvre par les hommes pour canaliser les mouvements des animaux. A Vilavilani, plusieurs groupes se forment pour guider la course des camélidés alors qu'à Piñuta la formation se compose de quelques bandes alignées.

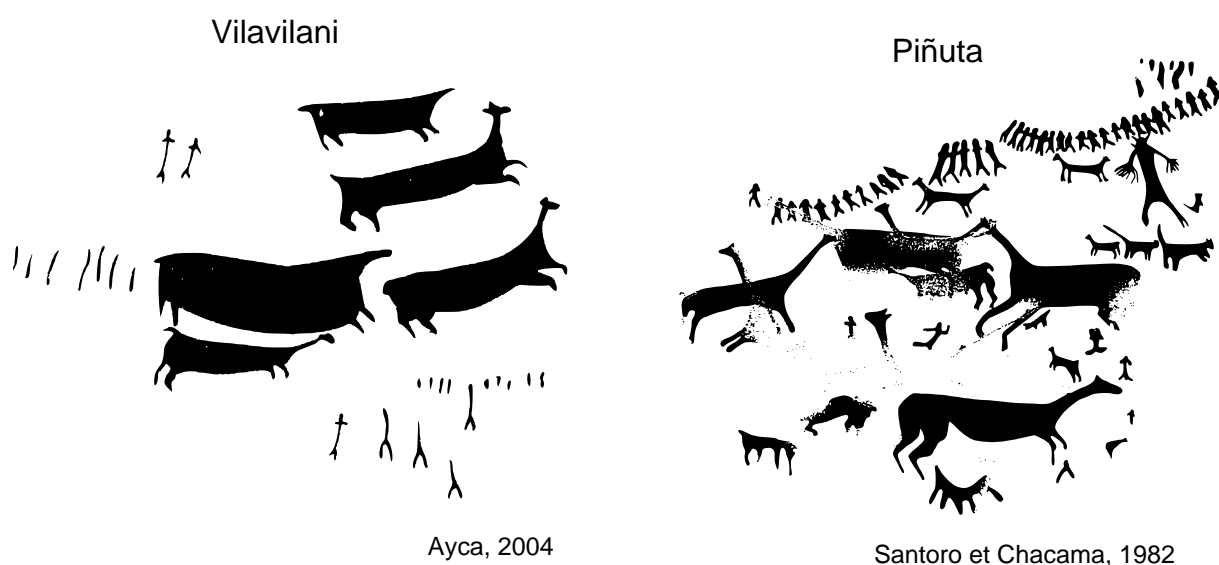


FIGURE 256 – Comparaison de scène de chasse collective à Vilavilani et Piñuta.

On voit que les ressemblances se renforcent au fur et à mesure que les distances diminuent entre les sites d'art rupestre. Mais nous devons élargir cette comparaison ultérieurement aux Andes centrales afin d'appréhender non plus seulement les ressemblances formelles, mais le discours véhiculé par cet art.

Ce rapprochement des sites d'art rupestre du sud du Pérou et du Nord du Chili nous a permis de mettre en avant la relative correspondance entre ces sites qui sont liés, non par la comparaison de quelques critères stylistiques, mais par tout un ensemble de caractéristiques. A travers le bestiaire utilisé, la scénographie, les stratégies cynégétiques employées, les liens entre ces sites apparaissent plus évidents. Un bagage socio-économique et culturel est partagé à un moment donné dans cette région. Chaque groupe exprime son univers symbolique sur les parois rocheuses. Largement influencés par des pratiques cynégétiques comparables, les groupes révèlent leur part d'originalité sur le plan artistique.

Conclusion

A l'échelle des vallées du Lluta et de l'Azapa, il existe entre les sites d'art rupestre de profondes correspondances, mais aussi des différences marquantes. Les choix colorimétriques, thématiques, techniques et scénographiques sont autant d'éléments qui nous permettent de mettre en lumière plusieurs périodes de présence humaine, chacune correspondant à une extension géographique plus au moins vaste. Ici se croisent les données temporelles et spatiales pour répondre aux différents types d'occupation des sites d'art rupestre. Pour les périodes les plus anciennes, les groupes de chasseurs-collecteurs partagent un univers socio-économique et symbolique étendu en lien direct avec leur mode de vie. A cette époque, certains sites de la vallée du Lluta et de l'Azapa partagent des indices significatifs de l'appartenance à des groupes proches. Au moment de la transition vers les sociétés pastorales, cette situation se complexifie et la sédentarité va accentuer les différences pour une affirmation territoriale des groupes. Les corrélations entre ces deux vallées continuent d'exister avec un partage des mêmes pratiques socio-économiques mais, de la technique aux critères stylistiques, les artistes se diversifient. Les vallées semblent même se spécialiser avec une forte orientation vers le pastoralisme pour la vallée du Lluta alors que la vallée de l'Azapa se caractérise plus tardivement par le trafic caravanier en relation avec les circuits de mobilité. Ces sites continuent pourtant de partager jusqu'aux dernières heures de l'art rupestre, l'usage de la représentation de scènes de chasse. Le rapport entre le mode de vie des populations et l'étendue géographique des relations artistiques entre les sites apparaît évident dans cette région et peut être élargi aux régions voisines. A l'extrême nord du Chili, il est possible d'analyser non seulement la transition socio-économique, mais également ses répercussions sur la territorialité des groupes.

Chapitre 10

Origine et mécanisme de la transition à travers l'art rupestre des Andes circumtiticaca

L'art rupestre des trois sites étudiés nous offre une séquence importante où la transition entre différents contextes culturels et socio-économiques nous apporte un témoignage nouveau sur le développement des innovations techniques dans ces sociétés. Pour comprendre l'origine de la transition socio-économique à partir de l'art rupestre comme source première de réflexion, nous pouvons proposer plusieurs modèles qui vont nous permettre d'amener la question du processus d'apparition des techniques de domestication. Ces modèles proposent de relier le phénomène de mutation économique avec l'expression artistique à travers la réaction de la sphère culturelle. Cette démarche se base sur des postulats généraux qui peuvent être étendus à l'ensemble des Andes circumtiticaca pour offrir une vue générale de la transition dans cette aire géographique. Cette approche se distingue des précédentes recherches dans la région, qui caractérisent clairement la période des chasseurs et celle des pasteurs grâce à l'analyse stylistique mais dont l'articulation entre ces deux groupes reste encore ambiguë. Cette dichotomie entre les chasseurs et les pasteurs présente dans de nombreux travaux s'explique par les découvertes encore rares de sites d'art rupestre où la succession de plusieurs modes de vie est signifiée. L'intégration des résultats de cette recherche dans le contexte des Andes centrales ouvre une nouvelle réflexion sur la variété des scénarii possibles pour comprendre le processus de domestication dans cette région. Cet ensemble géographique affiche une cohérence stylistique, thématique mais les mécanismes de déplacements des populations et de transfert de technologie restent un domaine complexe de la recherche. En guise d'hypothèse, une lecture du processus de diffusion des techniques de domestication à travers l'art propose de lancer de nouvelles pistes pour l'étude de la transition dans cette région du monde.

10.1 Modélisation de la transition socio-économique et culturelle sur les sites de Vilacaurani, d'Incani et d'Anocariri

Plusieurs modèles pour déterminer l'art des chasseurs et l'art des pasteurs ont été proposés et ont permis de systématiser les différences stylistiques, thématiques qui existent entre ces cultures (Guffroy, 1999 ; Klarich et Aldenderfer, 2001). Ici, nous nous intéressons plus particulièrement au processus de transition qui nous permet de mettre en place des propositions sur les conditions de ce changement socio-économique et culturel. En effet, le passage d'une économie de chasseurs-collecteurs à une économie pastorale passe par plusieurs scénarii possibles dont trois sont ici présentés. La transformation autonome des sociétés de chasseurs-collecteurs vers une société de pasteurs sans intervention extérieure est la première forme possible. Nous envisageons également que des sociétés voisines aient pu exercer une influence sur les chasseurs-collecteurs, leur transmettant de nouvelles techniques. Enfin, une dernière possibilité est l'arrivée de nouvelles populations de pasteurs dans la région. Chacun de ces modèles entraîne des éléments caractéristiques sur le comportement artistique des populations qui sera directement confronté à la réalité du terrain.

10.1.1 Les modèles de la transition

Afin de simplifier la question de la transition des chasseurs aux pasteurs, dans le piémont du coude d'Arica, un schéma (fig. 257) des trois trames possibles vise à présenter de manière succincte ces scénarii et leur lien avec d'autres données archéologiques telles que la domestication. Chaque modèle de transition amène des suppositions d'ordre archéologique susceptibles de laisser des traces selon qu'il s'agit d'une transition longue ou rapide et brutale. Cependant, l'absence encore prégnante de sites archéologiques majeurs dans notre zone d'étude nous amène à considérer ces schémas transitionnels à travers le prisme de l'art qui sont les données les mieux connues actuellement.

10.1.1.a Modèle 1 : Evolution autonome

Le premier modèle que l'on peut proposer pour la transition de sociétés de chasseurs vers des sociétés de pasteurs consiste en une évolution des techniques qui fait progressivement basculer les sociétés pratiquant une économie de prédation vers une économie de production. La connaissance de plus en plus maîtrisée des comportements animaliers par les chasseurs et la spécialisation constante des techniques de chasse qui débouchent sur la capture de l'animal vivant pour une meilleure conservation du stock alimentaire, amène le chasseur à considérer sa proie de façon différente et à transformer son mode de vie (ou inversement). Un tel scénario a pu fonctionner dans le cas de la domestication des camélidés.

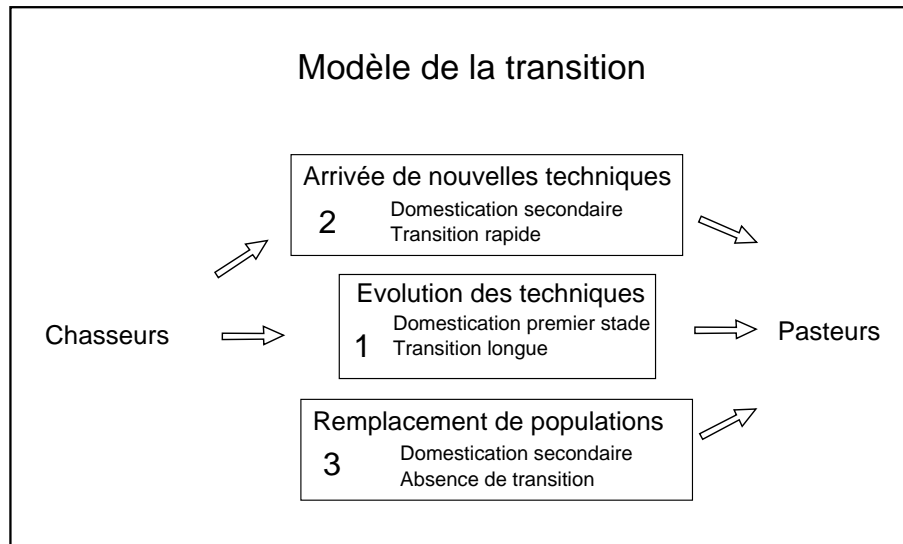


FIGURE 257 – Schéma sur la question de la transition technique entre les chasseurs et les pasteurs.

Actuellement plusieurs zones, dans les Andes, sont identifiées comme foyers de domestication. Du nord du Pérou (Telarmachay) au sud du désert d'Atacama (Tulán, Puripica) et au nord de l'Argentine (San Juan), ces sites montrent la pratique de la domestication mais surtout témoignent des étapes nécessaires qui font basculer progressivement le chasseur vers des activités pastorales. Pour H. Yacobaccio, afin de comprendre les étapes de cette transformation technique, il faut identifier l'activité dominante dans un processus où l'homme croise plusieurs stratégies d'approvisionnement. De la « *caza-recolección* », « *caza-domesticación* », « *caza-pastoreo* » et « *pastoreo-caza* » (Yacobaccio *et al.*, 1998, p. 391), les sociétés préhistoriques évoluent selon la prédominance d'une stratégie et ce schéma suggère que le passage à une économie pastorale est un long processus qui nécessite de nombreuses phases intermédiaires.

Dans le piémont ariquinien, il n'existe actuellement aucune donnée archéozoologique sur la domestication des camélidés. Mais l'absence de donnée ne doit pas être un argument pour réfuter ce type de transition. Les données de l'art rupestre peuvent nous permettre de réfléchir à la pertinence de ce modèle.

10.1.1.b Modèle 2 : L'emprunt de nouvelles techniques

S'il existe, dans certaines régions, des centres dans lesquels de nouvelles techniques telles que la domestication de certaines espèces ont émergé, des phénomènes de diffusion peuvent se produire à la faveur des relations entre groupes, même à grandes distances. Ces nouvelles techniques seront transférées et progressivement adoptées par les populations voisines dans la mesure où elles peuvent correspondre à une amélioration de leurs moyens de subsistance et de leurs conditions de vie. Ce second modèle correspond donc au cas où un groupe récepteur emprunte librement une nouvelle technique à un groupe qui la possède déjà pour l'incorporer à son propre mode de vie. Ce modèle peut se rapprocher du processus

de néolithisation du Proche-Orient où, à partir d'aires nucléaires localisées, se propagent de nouveaux modèles de subsistance.

Ce scénario suggère que la transition entre une économie de chasseurs et de pasteurs a pu être rapide, car les populations qui reçoivent ces nouvelles techniques ne connaissent pas les stades intermédiaires, ni les difficultés des premières manipulations d'animaux sauvages. Nous pouvons même supposer qu'il doit manquer certaines étapes de la transition comme présentées précédemment. Beaucoup plus courte et souvent partielle, cette transition reflète les choix de certaines populations à adopter de nouvelles techniques et à changer rapidement de cadre socio-économique.

L'absence d'aires de domestication attestées dans l'environnement immédiat des sites d'art étudiés peut nous faire pencher pour ce modèle, mais un examen de ce processus à travers le séquençage de l'art peut nous permettre de juger de ce modèle à partir de données concrètes.

10.1.1.c Modèle 3 : Colonisation et acculturation

Dans l'hypothèse où la domestication aurait émergé dans une région donnée, on peut imaginer un troisième scénario plus brutal que celui de la diffusion et de l'emprunt. En effet, pour des populations pratiquant l'élevage de camélidés, la spécialisation de caractéristiques physiologiques des animaux domestiques en lien avec leurs pratiques, est une préoccupation essentielle. On peut penser que le fait de venir s'installer dans différents endroits du piémont andin était hautement stratégique, car cela permettait de domestiquer les camélidés au cœur de leur habitat naturel. Ces éleveurs étaient probablement aussi à la recherche d'emplacements privilégiés pour le pâturage.

Lorsqu'ils s'installaient dans une région répondant à leurs attentes, les pasteurs colonisateurs pouvaient se trouver confrontés à des populations autochtones de chasseurs-collecteurs. Deux cas peuvent se présenter selon que la rencontre des deux groupes se passe de manière pacifique ou qu'elle provoque des rivalités territoriales, des affrontements et des actes de violence. Dans les deux cas, la transition ressemblera à celle envisagée dans le cas de l'emprunt, mais elle sera beaucoup plus rapide et le contact direct entre deux groupes provoquera un brassage intense de traits culturels conduisant à une acculturation du groupe colonisé dont l'archéologie détectera les traces.

Ce scénario est une troisième manière d'envisager la transition socio-économique et culturelle entre chasseurs et pasteurs. Dans le domaine de l'art rupestre, ce modèle doit être facilement reconnaissable, car le remplacement d'une culture par une autre, via un processus d'acculturation, doit présenter des différences par rapport à une transition continue.

10.1.2 La transition artistique dans le piémont d'Arica

Les trois modèles que nous venons d'envisager pour le passage d'une économie de prédation à une économie de production doivent avoir des conséquences différentes sur le plan culturel et artistique et cela peut être un bon moyen de détecter la situation qui a prévalu dans le piémont d'Arica. Nous avons donc cherché à transposer les trois modèles de la transition technique (fig. 257) en termes de ses effets observables dans l'art rupestre (fig. 258), puisque ce sont les seuls éléments dont nous disposons pour étudier cette transformation en l'absence de sites archéologiques. L'exercice consiste à comparer les différentes conséquences d'un type de transition, avec les données artistiques collectées et analysées sur les sites. La mise en évidence de la transition dans le domaine de l'art se pose d'abord en termes de continuité ou de rupture, sans oublier un élément fondamental qui est la présence ou l'absence de scènes qui montrent des pratiques transitionnelles entre un mode de vie de chasseurs et un mode de vie de pasteurs. L'importance accordée à cette thématique est un indicateur intéressant pour mesurer l'implication des populations dans le processus de domestication.

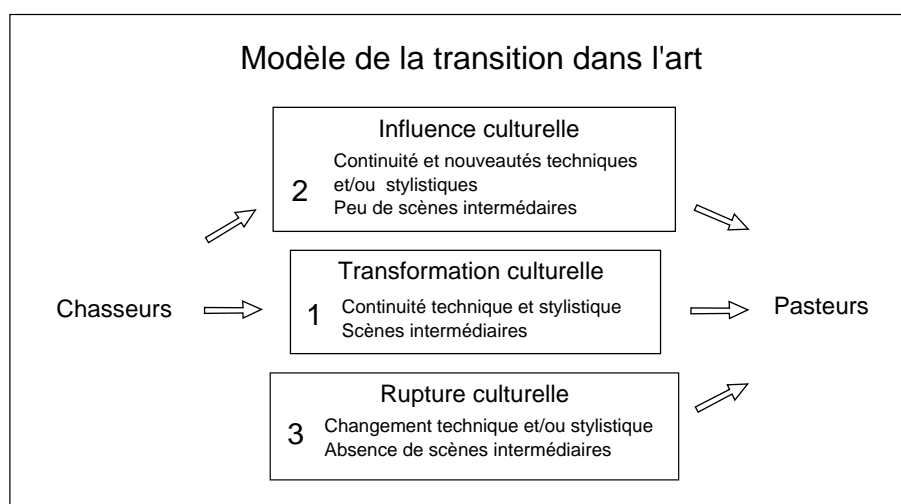


FIGURE 258 – Schéma des différents types de transition entre chasseurs et pasteurs observables dans l'art rupestre.

10.1.2.a Modèle 1. Transformation culturelle

Dans ce modèle, les populations de chasseurs-collecteurs comprennent de mieux en mieux l'éthologie de leur proie et s'y adaptent. Une telle évolution doit être repérable dans la production culturelle. Les changements sociétaux qui se produisent au cours de cette longue période transitoire doivent laisser dans l'art rupestre des traces attestant de la continuité de cette transformation. Cela sera particulièrement aisé à repérer si l'art pariétal présente un avant et un après, ce qui sera le cas si le même art renferme des scènes clairement identifiables comme des productions de chasseurs et d'autres clairement identifiables comme

des scènes pastorales. Cela sera plus difficile à détecter si les manifestations picturales se développent seulement au moment même où la société commence à muter.

Sur les trois sites étudiés, notamment à Vilacaurani et à Incani, nous avons trouvé des scènes qui montrent le passage progressif des chasseurs-collecteurs aux pasteurs, à savoir des scènes de chasse spécialisée, suivies de scènes de capture, suivies de scènes de confinement, suivies de scènes de pâture, qui fournissent un panorama complet des différentes activités pratiquées dans la région (fig. 259). Il est remarquable que ces scènes se situent sur les panneaux les plus en vue, comme si une explosion de la production artistique coïncidait avec les profonds changements socio-économiques qui marquent cette période de transition.

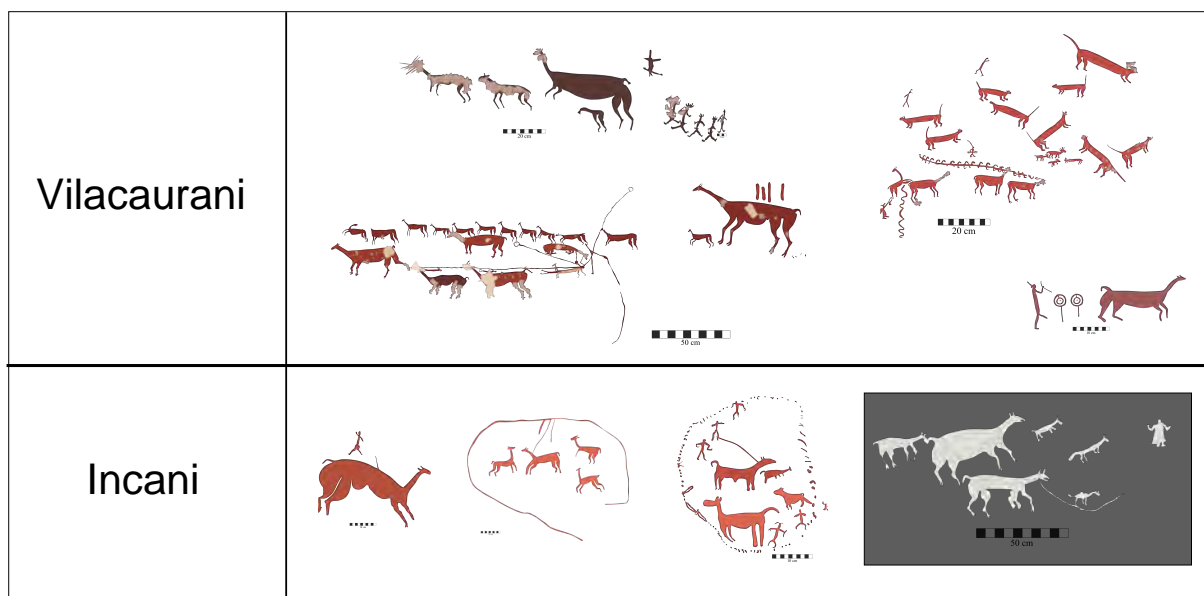


FIGURE 259 – Différents types de scènes présentes sur les sites de Vilacaurani et d'Incani.

La représentation des phases qui conduisent à la domestication des camélidés montre l'acquisition progressive des techniques de contrôle des animaux sauvages. Mais ces données ne prouvent pas que l'« invention de la domestication » a eu lieu sur place, car ces techniques peuvent avoir été empruntées à d'autres groupes.

La permanence du style et des techniques picturales est un élément important pour juger d'une transition continue. Des scènes de chasse aux scènes pastorales, le maintien de certains traits caractéristiques du bagage culturel des artistes atteste d'une stabilité culturelle. Sur les sites d'Incani et de Vilacaurani, la continuité stylistique est attestée par le traitement stylistique de la figure du camélidé qui garde une certaine régularité au cours du temps (fig. 259). De plus, sur le plan structurel, la construction de l'image de l'homme apparaît homogène et signale l'existence d'un système symbolique commun (§ 8.2.2.b).

La régularité du traitement stylistique de la figure des camélidés est une donnée clé pour comprendre la filiation existant entre les différentes phases picturales. Mais nous avons vu que la stabilité de la figure animale s'opposait à la variabilité de la figure humaine.

Tandis que l'image des camélidés se fige, la figure humaine se complexifie et s'oriente vers de nouveaux modes de représentation. Il est impossible de savoir si ces changements sont dus à une transformation interne de l'univers symbolique des populations autochtones ou si cette modification de l'image humaine est imputable à une influence extérieure.

La caractérisation d'Incani et de Vilacaaurani comme des lieux de palimpseste (§ 5.5) plaide en faveur d'une adaptation progressive des populations autochtones qui gardent en mémoire ces lieux d'expression artistique remontant à une longue tradition. La connaissance des lieux et surtout la continuité dans l'utilisation de l'art rupestre en constant respect avec les précédentes manifestations suggère une pérennité culturelle dans l'utilisation de ces espaces.

Le modèle de la transition autonome semble donc en accord avec les données artistiques provenant des sites étudiés, mais certaines questions demeurent sans réponse, car aucune donnée archéologique ne vient confirmer l'existence d'un processus de domestication dans cette vallée.

10.1.2.b Modèle 2 : Influence culturelle

Une autre possibilité serait d'imaginer que les populations autochtones, fréquentant saisonnièrement ces espaces comme terrains de chasse, aient emprunté les connaissances et les pratiques de la domestication lors de contacts avec d'autres populations les possédant déjà. Si l'on suppose que les techniques se soient transmises par contact avec des groupes déjà engagés dans le pastoralisme, il est probable que des échanges ont pu se produire également sur le plan culturel. Ainsi, un glissement progressif entre l'univers symbolique des chasseurs et celui des pasteurs doit être perceptible. De nouveaux caractères stylistiques, sans antécédent reconnaissable localement, doivent apparaître.

Nous avons déjà signalé la permanence formelle de l'image des camélidés tandis que la figure humaine se transformait. Certains indices permettent d'avancer des hypothèses. D'importantes innovations colorimétriques sont visibles avec l'usage de nouvelles recettes qui s'éloignent de la couleur rouge foncé des phases plus anciennes. Toutefois, il est difficile de savoir si cette innovation technique est due à une évolution autonome ou à une influence extérieure. Seule la vitesse de l'apparition de nouveaux modèles stylistiques peut nous faire pencher vers l'une de ces deux possibilités. En effet, si le style varie de manière uniforme avec des stades intermédiaires perceptibles, il s'agit vraisemblablement d'une évolution interne. Si deux styles coexistent sans montrer d'influences réciproques, une influence extérieure est probable. Dans les périodes anciennes, la figuration humaine semble homogène (fig. 212), mais elle change dès la seconde phase colorimétrique et plus encore dans les phases ultérieures. L'apparition de coiffe et d'armes et de détails anatomiques sont autant d'éléments qui prouvent le caractère novateur de la représentation humaine. Cette transition stylistique montre une complète refonte de l'image de l'homme. Il est difficile de connaître le laps de temps entre deux phases de représentation mais la régularité des transformations stylistiques des anthropomorphes plaide plutôt en faveur d'un

changement autonome des sociétés de chasseurs sans influence externe, mais nous sommes conscients des limites de ce raisonnement.

L'hypothèse d'une influence extérieure est très difficile à démontrer, car elle nécessite une connaissance approfondie des sites situés parfois à plus de 600 km. De plus, le statut même des populations occupant sporadiquement les abris est mal connu. Nous pouvons seulement dire qu'à travers l'art rupestre, certaines pistes nous permettent de souligner des liens stylistiques et thématiques avec les sites péruviens.

10.1.2.c Modèle 3 : Rupture culturelle

Ce dernier cas de figure doit également être traité pour inclure ou exclure cette hypothèse dans la question de la transition culturelle dans l'art. L'arrivée de nouveaux occupants sans lien avec les anciens doit se manifester de manière univoque. De nouveaux styles et de nouvelles thématiques, donc un nouvel univers symbolique en rupture avec le précédent, doit apparaître sur les parois.

Nous ne reviendrons pas sur la continuité stylistique de la représentation de la figure des camélidés qui est un argument en faveur d'une certaine stabilité dans les manifestations artistiques. Seule la figure humaine change, mais les modifications sont progressives et il n'y a pas de rupture nette dans la manière de traiter cette image.

L'étude du système de superposition des figures et des scènes nous a montré un respect des précédentes représentations qui nous incite également à croire à une continuité culturelle. De plus, l'absence de scènes de conflits est un indice supplémentaire soulignant qu'il n'y a pas eu de contact entre des populations socio-économiquement différentes en position d'affrontement. Il n'y a pas, non plus, de nouveaux systèmes symboliques qui apparaissent ex nihilo.

L'utilisation des techniques de gravure venant se superposer à des peintures permet parfois de montrer une rupture dans les méthodes artistiques, mais cela ne fonctionne pas sur ces sites. L'intégration de la gravure fine avec les compositions picturales (fig. 260) où un anthropomorphe peint recouvre une gravure de camélidé montre l'usage de la peinture sur de la gravure. Cet exemple est un indice important de continuité dans l'usage des techniques graphiques, qui ne cadre pas avec l'idée d'associer des ruptures culturelles à l'utilisation de divers procédés artistiques.

L'idée de l'arrivée de nouvelles populations dans le piémont andin apportant une rupture culturelle majeure et une acculturation rapide des précédents artisans de l'art rupestre n'est guère en accord avec les données artistiques des sites de Vilacaurani, d'Incani et d'Anocariri. Cette hypothèse peut être rejetée en ce qui concerne la transition culturelle au sein de ces trois sites.

L'examen de la transition socio-économique à travers l'étude des représentations artistiques nous a permis de proposer trois modèles dont les répercussions sur la sphère culturelle se présentent différemment. Il a été aisé d'exclure l'idée d'une rupture culturelle



FIGURE 260 – Peinture d’un anthropomorphe superposé à une gravure fine de camélidé à Vilacaurani GP.

avec l’arrivée de nouvelles populations mais il reste encore difficile de départager les deux premiers modèles. Les données attestent d’une continuité technique, stylistique et une évolution thématique, mais les outils d’analyse, uniquement axés sur l’étude des parois, ne sont pas assez précis pour définir l’origine de nouvelles caractéristiques artistiques. Même si certaines comparaisons nous montrent un lien évident avec les régions du sud du Pérou, il reste à approfondir la question de cet art dans un contexte plus large. La saisonnalité des occupations et la mobilité de ces populations sont des facteurs importants pour comprendre le processus de transition des chasseurs-collecteurs aux pasteurs, non plus sur quelques sites mais à l’échelle des Andes centrales.

10.2 L’apport des scènes dans la compréhension des dynamiques socio-économiques et des systèmes symboliques

L’orientation de ce travail vers l’analyse des scènes a permis de mettre en évidence les processus socio-économiques entre l’homme et les camélidés au cœur des Andes. Ces illustrations dépassent rapidement le cadre de la vie matérielle des populations pour entrer directement dans l’univers mental des hommes dont la dynamique des représentations témoigne des interactions physiques ou spirituelles entre l’homme et l’animal. Cet aspect qui touche au système symbolique des groupes permet d’approcher les relations entre les populations non plus au niveau des techniques, mais sur la base des influences culturelles.

10.2.1 Les scènes et les univers socio-culturels et symboliques dans les Andes

Deux grandes familles thématiques qui traitent des camélidés dans les Andes apparaissent de manière homogène. La représentation de la gestation des animaux ou la mise en avant des techniques de capture souligne des aires aux univers symboliques différents. L'importance est alors de chercher des pistes pour comprendre comment se développent ces deux familles artistiques dans un espace si proche.

10.2.1.a Le thème des naissances

Au nord des Andes centrales où s'étend le « estilo naturalista del centro » les scènes de chasse sont minoritaires et les animaux, de très grande taille, sont généralement représentés seuls (Hostnig, 2013). L'accent est porté sur le système de reproduction de ces animaux avec une instance particulière sur les ventres proéminents et la représentation de périodes de gestation (fig. 261) (§ 2.2.2.c).

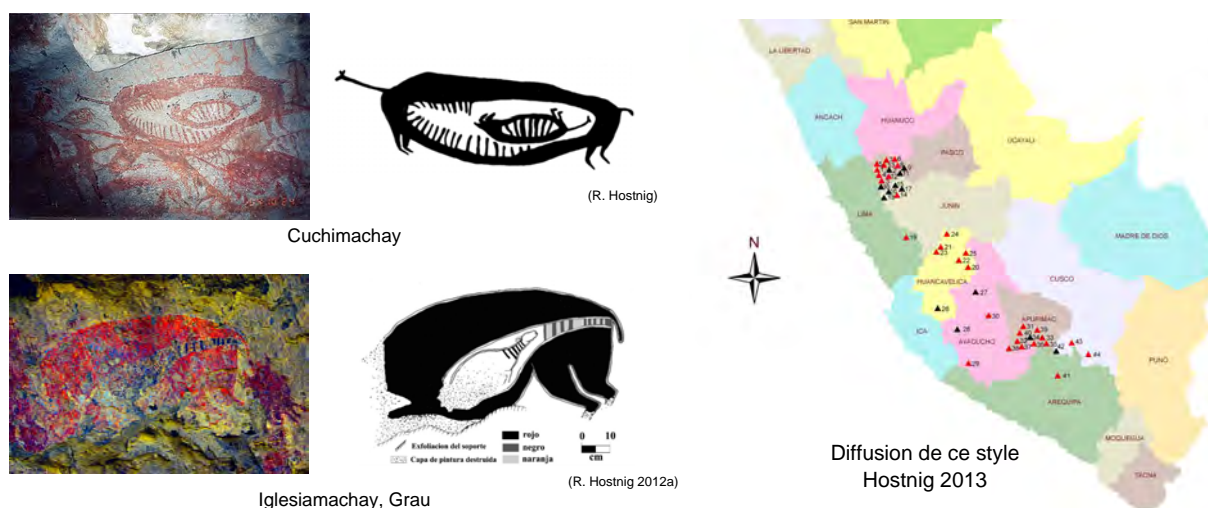


FIGURE 261 – Sites de Cuchimachay et Iglesiasmachay représentation de gestation (Hostnig, 2013).

La plus importante concentration de cet art se situe au cœur des vallées où les premiers témoignages de domestication des camélidés ont été relevés. D. Lavallée propose même un possible lien entre ces images axées sur la reproduction avec le nouveau rôle des hommes dans le processus de domestication :

« Pourquoi ne pas imaginer que les figures d'où s'exalte la fécondité animale, sont l'œuvre de ces premiers pasteurs, qui viennent de découvrir –et sont, pour la première fois, parvenus à contrôler– les mécanismes complexes de la reproduction des animaux, d'une extrême importance pour leur propre survie ? » (Lavallée et Lumbreras, 1985, p. 15).

Dans ce cas, nous observons la création de nouveaux symboles en lien avec la domestication maîtrisée où la reproduction des animaux prend une place importante. Cette orientation thématique se retrouve également à plusieurs milliers de kilomètres dans le sud

du désert d'Atacama, où dans le style Kalina, attribué à des chasseurs, la représentation de femelles en gestation existe (fig. 262).



FIGURE 262 – San Antonio, style Kalina, gravures de camélidés en gestation, relevés Horta 1999 (Berenguer, 1999, p. 20).

Il est difficile d'imaginer une diffusion de cette thématique sur de telles distances, car il n'y a pas de cas similaire dans les régions intermédiaires. Cela permet seulement de conclure que des groupes ont eu la même préoccupation pour la reproduction des camélidés, sûrement dans le contexte des premières domestications.

10.2.1.b Le thème des naissances

Le réalisme des scènes de capture montre précisément les caractéristiques techniques employées par les hommes qui représentent le piégeage des camélidés. Dans la figure (fig. 263a), nous observons dans le sud du Pérou et dans le nord du Chili de nombreuses similitudes dans la manière de traquer les animaux. Les hommes ont recours à des techniques du piège de type corral (§ 6.3.4). Cette pratique est rapprochée du *caycu* par R. Hostnig (Hostnig, 2005) qui a étudié la plupart de ces sites dans la région de Puno (Pérou). Selon lui, ces représentations ne sont pas un *Chaccu*, comme nous l'avons également signalé, mais des techniques de capture qui utilisent des pièges, l'encerclement ou pour conduire les animaux vers une trajectoire précise en se servant de dispositif en pierre qui empêche les proies de dévier, comme le propose D. Lavallée et J. Wheeler (Lavallée *et al.*, 1995).

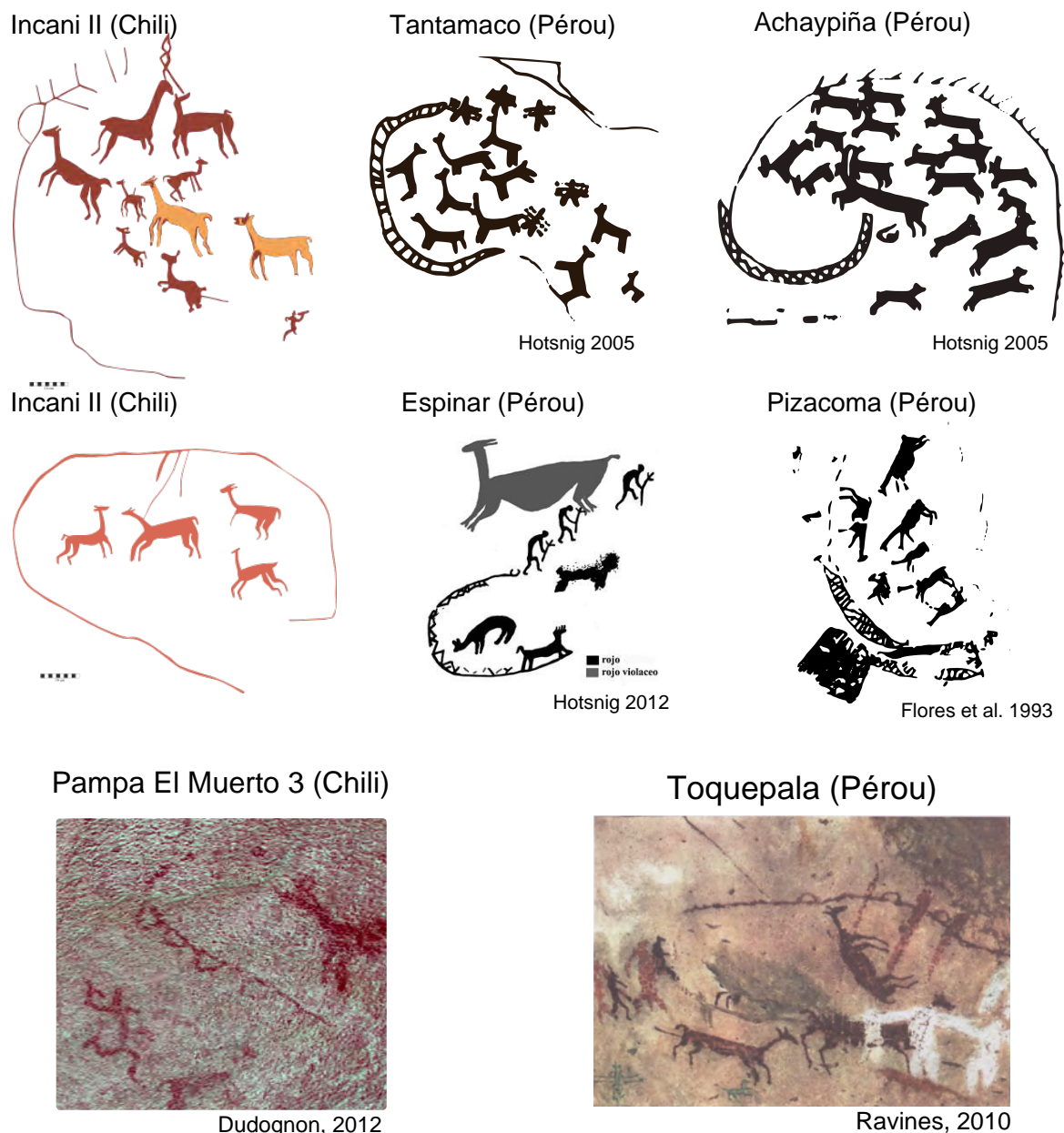


FIGURE 263 – Comparaison des représentations des techniques de piégeage des camélidés.

Les ressemblances sont frappantes avec les scènes d’Incani II et la thématique de la chasse par capture semble commune à cette région. Cependant, les interprétations sur ces pratiques diffèrent, car R. Hostnig souligne que « *Similar al sistema de chaco, en el caycu los cazadores procuraban llegar lo más cerca posible a los animales para luego matarlos con mazos y, en el caso de Macusani, con dardos propulsados por estólica.* » (Hostnig, 2005). Selon lui, cette technique servirait aux chasseurs à se rapprocher des proies afin de les abattre plus facilement. Pourtant, la présence humaine est assez faible et leur action se cantonne à orienter la course des animaux ; dans ces scènes, aucun humain ne semble brandir son arme ou même blesser un animal. Nous sommes dans un cas de figure similaire à la vallée du Lluta où les hommes cherchent plutôt à attraper les animaux pour les garder vivants. Ces scènes se rapprochent du concept d’élevage en captivité qui permet de garder

des animaux non domestiques sous contrôle humain en exerçant sur eux une importante pression anthropique en réduisant leurs déplacements.

Il existe également des représentations de scènes de piégeage plus sophistiquées qui requièrent la présence plus importante des hommes et dont les dispositifs matériels sont plus imposants (fig. 264). La scène de Vilacaurani montre une volonté de capturer vivants les animaux grâce au système de collet, mais ici encore les interprétations divergent et ces scènes dans le sud du Pérou sont analysées comme des scènes de chasse. A l'échelle du sud des Andes centrales, nous remarquons que les procédés employés se distinguent aisément des uns des autres, même si la technique reste finalement la même. R. Hostnig repère une matérialisation de barrières artificielles ou naturelles sur les sites d'Hak'aklluni et Hakallo Hap'ina (Hostnig, 2005), tandis que J. Guffroy imagine une structure sur laquelle s'appuie le récit mythique (Guffroy, 1999). Dans notre corpus, la matérialisation des barrières prend une forme de petits bâtonnets rangés perpendiculairement qui orientent la course des camélidés ; nous nous rapprochons davantage des observations de R. Hostnig que de celles de J. Guffroy, même si nous reconnaissons la part symbolique qui transparaît dans ces scènes.

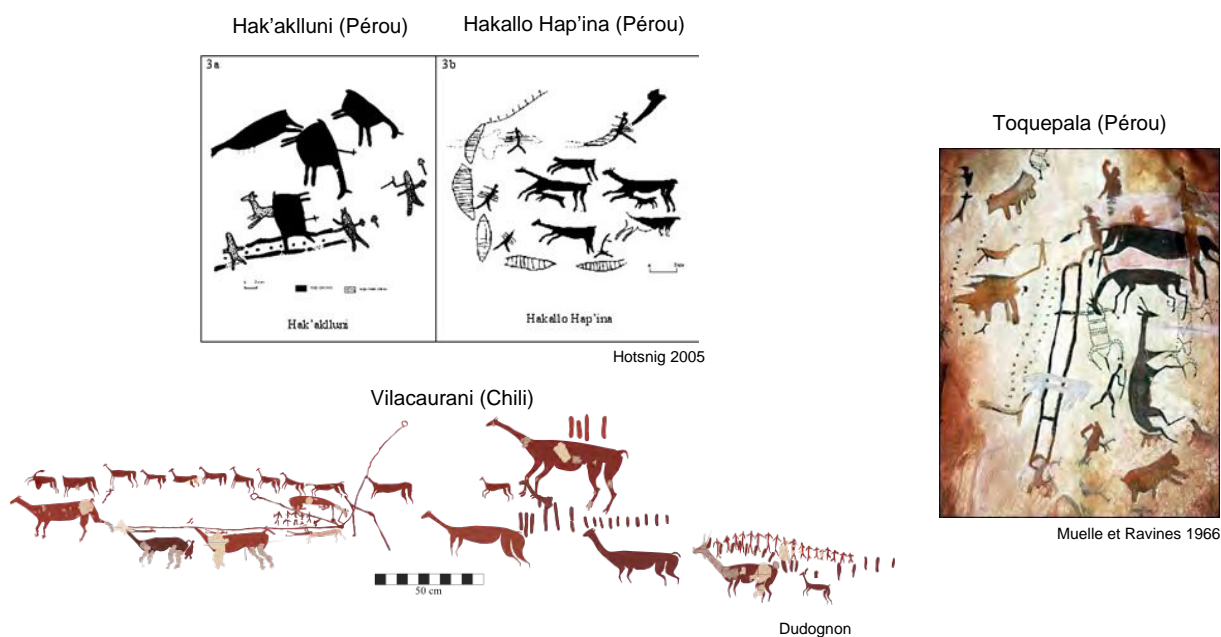


FIGURE 264 – Scène de piégeage sophistiqué dans le nord du Chili et le sud du Pérou.

Nous restons partagés sur l'interprétation de ces scènes, mais elles peuvent nous permettre de comprendre les différentes étapes au cours desquelles les chasseurs utilisent des stratagèmes de plus en plus sophistiqués qui les conduisent non plus vers l'abattage direct des camélidés, mais vers leur capture et enfin leur confinement. Selon nous, la mise en place de méthodes complexes pour le piégeage ou la capture des animaux révèle un contexte socio-économique et culturel, qui évolue vers une spécialisation dans la chasse aux camélidés, largement partagé dans l'univers symbolique des populations des Andes circumtíticas.

La carte de la figure 265, bien qu'elle ne soit pas exhaustive, montre que l'on trouve une importante concentration de représentations de pièges dans la partie sud du Pérou et au nord du Chili.

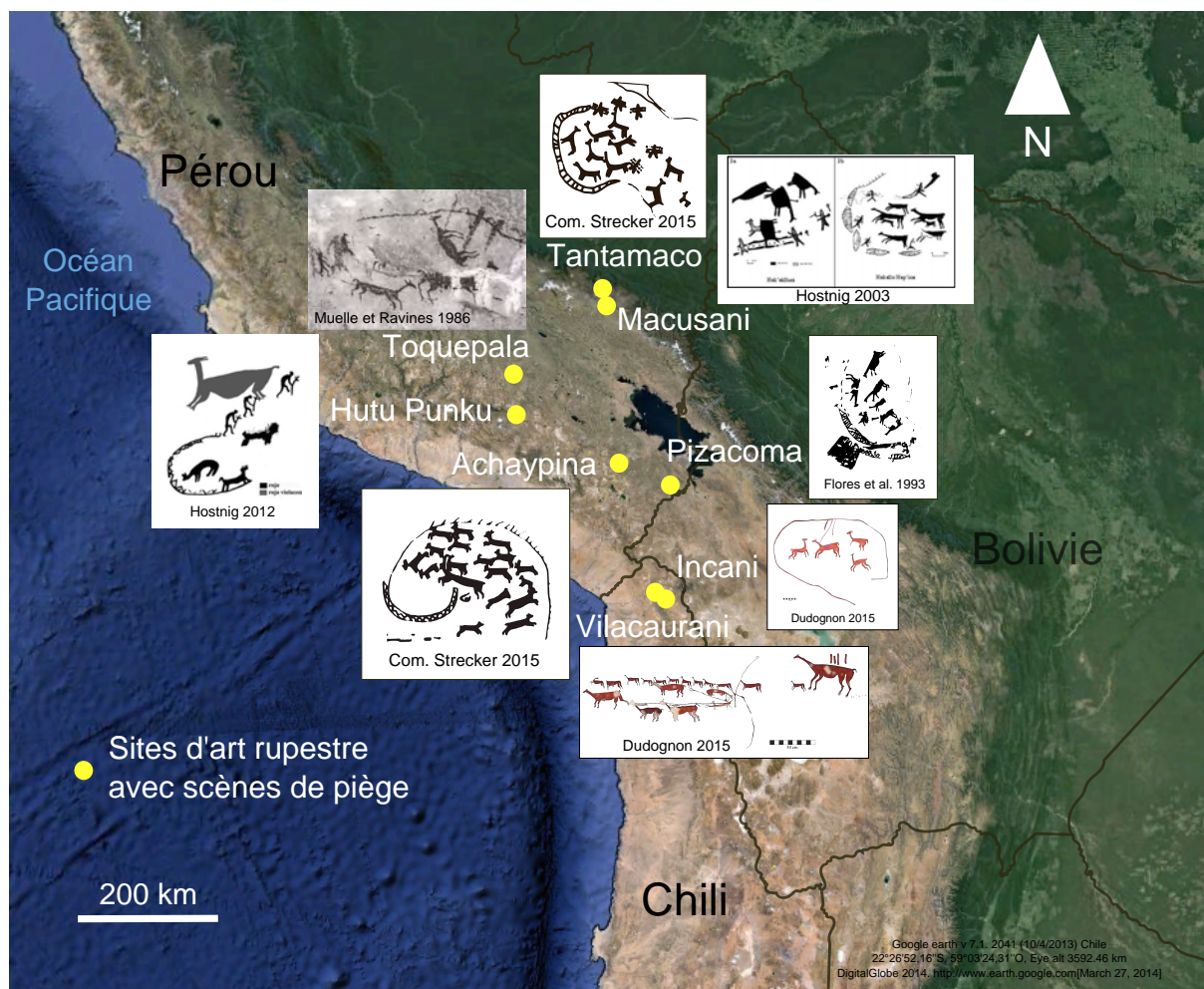


FIGURE 265 – Carte de la répartition des pièges et des systèmes de capture dans l’art rupestre des Andes circumtitticaca.

Il est possible de supposer que les populations de cette région des Andes ont exercé entre elles une certaine influence socio-économique, culturelle et symbolique, car c’est à travers la représentation des techniques de capture que les similitudes entre ces différents sites sont les plus fortes. Reste à savoir si ces populations très mobiles partageaient une culture commune et se sont orientées de manière synchrone et concertée vers la domestication et le pastoralisme ou si, à partir d’un foyer d’innovation, les transformations socio-économiques se sont étendues sur les régions voisines. Les données issues de l’analyse de l’industrie lithique font le même constat où les formes générales des pointes varient peu au sein de cette zone (Klinck et Aldenderfer, 2005). Les datations absolues obtenues sur les sites de Toquepala et de Piñuta suggèrent une plus grande ancienneté des témoignages de l’art rupestre péruvien sur les représentations du nord du Chili et orientent vers une probable impulsion de nouvelles pratiques de chasse à partir du sud du Pérou. Cepen-

dant, nous devons rester prudents avec ce modèle, car les datations menées sur le site de Toquepala sont anciennes et l'emplacement des artefacts en lien avec les manifestations artistiques reste problématique. De plus, les récentes campagnes de datations menées par M. Sepúlveda laissent des indices d'occupations très anciennes dans la vallée de l'Azapa (Sepúlveda *et al.*, 2013a).

Au sud du désert d'Atacama, le style Confluencia présente une thématique axée sur la chasse. Des scènes de chasse collective sont présentes, mais aucune structure pour la capture n'est mise en évidence. Dans cette région très restreinte le long du rio Salado, se mêlent aux scènes de chasse collective d'autres scènes interprétées comme des représentations de danse (fig. 266) (Gallardo *et al.*, 1999).

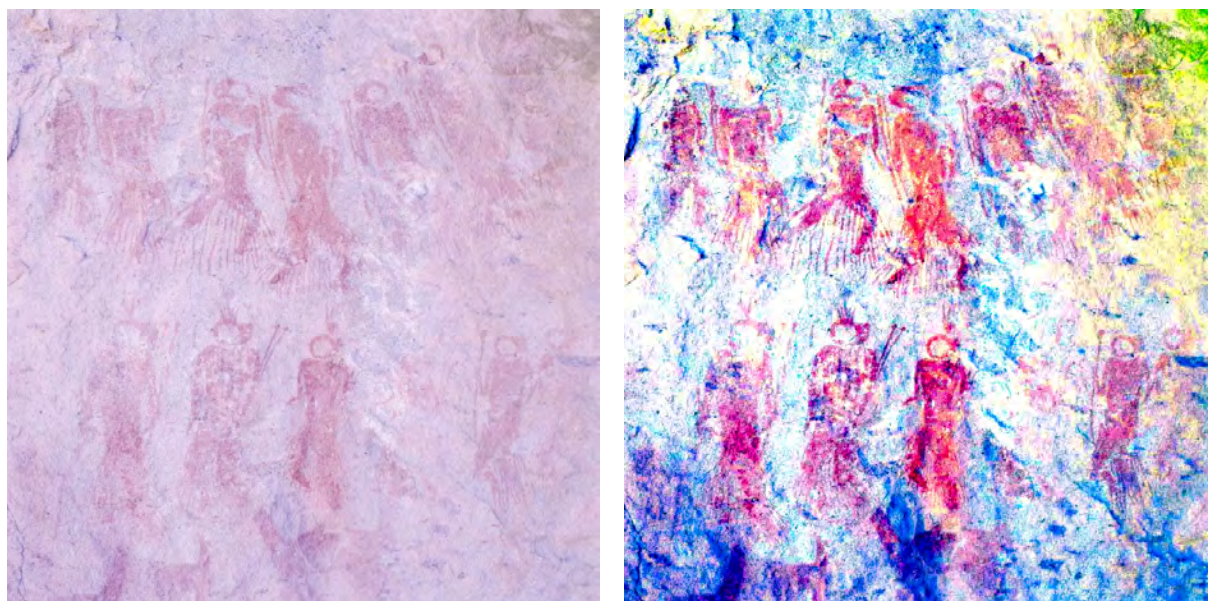


FIGURE 266 – Rio Salado, Style Confluencia, représentation des danseurs (photo Maldonado) (Gallardo *et al.*, 1999).

Les rives du Loa ou le secteur de San Pedro d'Atacama forment un complexe d'art rupestre composite où le style et la thématique façonnent des entités distinctes. Cette région constitue une zone presque à part qui ne trouve que peu de lien avec les régions voisines comme l'aire circumtiticaca distante de plus de 900 km. Les différences géographiques ou chronologiques peuvent expliquer cette situation, car l'occupation de ces abris peints reste relativement tardive autour du premier millénaire avant notre ère (Berenguer, 1999 ; Gallardo *et al.*, 1999 ; Gallardo, 2004 ; González, 2002 ; Sepúlveda, 2011a).

Les scènes qui permettent de repérer clairement une unité thématique sont ces scènes de capture qui nécessitent la mise en place d'une construction physique de pièges et d'enclos. Ces analogies, présentes entre la vallée du Lluta et les sites du sud du Pérou, sont une donnée intéressante pour préciser l'extension des groupes au moment où les stratégies de chasse évoluent. Entre la chasse spécialisée, la capture et le confinement, nous observons une aire de répartition homogène de ce type de scènes. Identifiées comme

caractéristiques d'un processus de domestication en cours, ces scènes nous apprennent que le transfert de technique pendant la phase de transition couvre un espace important.

10.2.1.c Variété des expressions scéniques et variété des domestications

La caractérisation d'aires géographiques et de temporalités différentes pour la domestication des vigognes et des guanacos nous amène à nous demander s'il est possible que ces deux types de domestication aient entraîné la formation de traditions artistiques distinctes. Il existe actuellement plusieurs foyers de la domestication des camélidés. Pour les alpagas, les zones de domestication se situent dans la partie centrale du Pérou autour de 4000 mètres d'altitude (Wings, 1986 ; Lavallée, 1988 ; Lavallée *et al.*, 1995 ; Wheeler Pires-Ferreira *et al.*, 1977 ; Wheeler, 1999 ; Wheeler *et al.*, 2006). Il y a plus de 6000 ans apparaissent les premiers signes d'une modification anatomique qui donnera naissance à une nouvelle espèce. Au cœur des prémices de la manipulation des espèces, la reproduction est au centre des préoccupations comme en témoignent les nombreuses scènes représentant des femelles en état de gestation. Le glissement des populations vers un nouveau mode de production s'accompagne d'un développement artistique important. Exprimant les nouvelles problématiques de ces groupes, l'art rupestre se caractérise par de grandes images de camélidés avec leur portée. Ici l'accent est porté sur les mécanismes de la reproduction de ces animaux sans faire référence aux processus techniques de la domestication. Il est légitime de penser que ces représentations symboliques appartiennent à des cultures qui sont en train ou qui ont réalisé le processus de domestication et dont les problèmes liés à l'élevage et au pacage troublent les fonctions reproductives des vigognes. La présence d'anthropomorphes près des animaux semble indiquer que l'homme surveille de près les naissances. L'univers symbolique gravite autour de la fécondité animale et témoigne de la dynamique socio-économique des populations du sud du Pérou et du Nord du Chili.

Les scènes liées au processus de domestication caractéristiques des dernières phases de l'Archaique (principalement l'Archaique récent) ont une diffusion spatiale révélatrice de l'adaptation des techniques pour la domestication de chaque espèce de camélidés. Actuellement nous sommes tributaires des informations disponibles sur ces régions, mais il est déjà possible de proposer les aires culturelles liées à chaque type de domestication au cœur des Andes centrales.

L'effet pervers de la généralisation stylistique sous les termes de style naturaliste ou de « *Tradición Andina* » est de gommer les éléments de différenciation qui sont pourtant une caractéristique propre de cet ensemble de représentations. Dans cette aire, nous voyons clairement émerger trois zones qui peuvent refléter des groupes ou des périodes différentes. Le point important à souligner est que ces trois secteurs montrent des données factuelles ou au moins des indices de domestication des camélidés. La question est alors de réfléchir à un possible système de diffusion ou à l'invention de la domestication animale en plusieurs points.

Sur la carte de la figure 267, nous avons choisi de mettre en évidence les différentes stylistiques et thématiques qui existent au sein de l'art rupestre des Andes centrales afin de comprendre cette répartition.

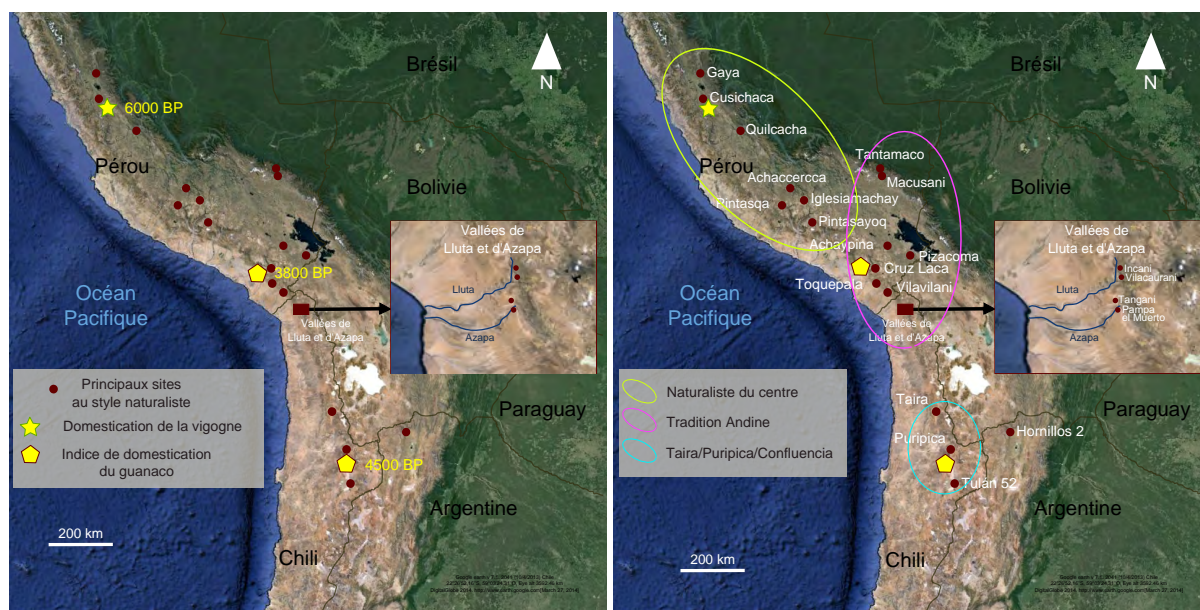


FIGURE 267 – Sites d'art rupestre avec représentation de scènes de chasse ou de naissance et traitement naturaliste de la figure des camélidés.

En miroir, les dates de la domestication de la vigogne et du guanaco nous amènent à montrer les secteurs où un processus de domestication a eu lieu. Il est important de mentionner la diversité des méthodologies qui ont été utilisées pour mettre en évidence la domestication (étude ostéométrique, de sédiments, de fibres). Ces méthodes variées ne permettent malheureusement pas de comparer convenablement ce phénomène dans les Andes. Cependant, il est intéressant de noter la concordance entre ces différentes zones de domestication et l'existence de groupes stylistiques distincts qui nous permet d'associer chaque secteur à une image particulière du processus de domestication. Soulignons que le processus de domestication de la vigogne est préalable à la domestication du guanaco. Les archéozoologues s'accordent pour placer l'apparition des premiers alpacas environ mille ans avant les premiers lamas (Wheeler *et al.*, 2006). Ces phénomènes qui sont qualifiés d'indépendants procèdent pourtant dans une aire géographique où les échanges existent.

Les datations pour ces sites d'art rupestre sont très différentes et nous sommes face à un phénomène complexe où la fiabilité de la chronologie des sites doit être mise en perspective avec des manifestations possiblement diachroniques. La question d'une influence ou des circuits de mobilité des chasseurs est centrale lorsque nous voyons la répartition du style naturaliste dans les abris du piémont andin, mais la caractérisation de sous-catégories stylistiques et thématiques nous montrent bien l'existence de groupes distincts. Dans le sud des Andes centrales, les sites du rio du Loa et de la région de San Pedro d'Atacama sont largement documentés et leur occupation peut être située dans les phases les plus récentes de la période Archaique et aux prémices du Formatif. Les styles Taira-Tulán, Confluencia

et Puripica forment un degré avancé de régionalisme stylistique qui amène les groupes à se distinguer à travers leur art. La concentration de multiples styles caractéristiques de divers groupes, au cours d'une période très courte, appuie l'idée d'une subdivision des styles dans les époques plus récentes à un moment où les hommes se différencient par la variété de leurs pratiques.

La domestication du lama est effective dans différents foyers du nord-ouest de l'Argentine au nord du Chili en passant par le sud du Pérou ou encore au centre du Pérou (Mengoni Goñalons *et al.*, 2001 ; Yacobaccio, 2004 ; Cartajena *et al.*, 2007). Dans la partie méridionale des Andes centrales, les sites d'art rupestre s'inscrivent dans une cohérence scénique où la chasse aux guanacos tient la place la plus importante dans la narration. De la chasse collective aux techniques de piégeage, cette aire géographique observe une unité thématique dense où la relation avec l'animal passe à travers le filtre des rapports socio-économiques. Ici le statut de chasseurs-collecteurs bascule progressivement vers celui de chasseurs spécialisés dont la principale préoccupation est de capturer les animaux vivants. Les artistes envisagent différemment leur rapport à l'animal, la fécondation n'est pas abordée peut-être parce que le processus de domestication est encore à son stade initial. Axés sur leurs techniques, les populations témoignent de leurs efforts pour apprivoiser les camélidés et les contraindre dans leurs déplacements. Le niveau de domestication semble moins avancé pour cette partie des Andes. Le guanaco qui apparaît dans sa forme domestique autour de 5000 BP, dans cette zone, montre un décalage d'environ mille ans par rapport à la domestication des vigognes et l'art rupestre semble confirmer cette situation en montrant des états d'avancement différents du processus de domestication.

La possibilité de comprendre de manière synchrone les événements liés à la domestication serait une grande avancée pour l'archéologie andine, mais nous aurions besoin pour cela de meilleures données chronologiques pour l'art rupestre de l'ensemble des Andes.

10.2.2 Les zones d'influence

Les grandes familles stylistiques et thématiques dans cette partie de l'Amérique du Sud relèvent-elles de populations aux traditions différentes qui expérimentent chacune de son côté le processus de domestication qui passe par la gestion de plus en plus renforcée des animaux ? La multitude de styles qui se cache derrière la dénomination du style naturaliste nous offre une mosaïque de populations qui peuvent partager des modes de vie ou au contraire se différencier radicalement à travers leurs pratiques. Aujourd'hui, il existe un consensus pour admettre la possibilité de plusieurs foyers de domestication, mais les preuves archéologiques manquent. Pouvons-nous à travers l'art rupestre proposer un nouvel angle de réflexion sur cette question ? Le système symbolique de ces populations peut-il apporter de nouvelles données pour comprendre l'émergence ou la diffusion du processus de domestication ?

A l'échelle des Andes, nous avons pu mesurer le déploiement géographique et chronologique du style naturaliste. A partir des données stylistiques, J. Guffroy imagine une

diffusion de ce style vers le nord du Pérou où, dans les départements de Lima et de Junin, ce style aurait évolué (Guffroy, 1999, p. 50). Il envisage ainsi une aire nucléaire située au sud du Pérou d'où se propagent les influences artistiques. Notre recherche qui combine l'étude du style et des thématiques offre une autre perspective des stratégies de déplacement des populations et les transferts symboliques au cours de l'Archaïque et du Formatif. La situation est plus complexe (car moins documentée) dans l'extrême nord du Chili et au sud du Pérou car la présence de manifestations artistiques sur de longues périodes et la difficulté à raccorder une catégorie stylistique à une époque précise nous amène à amalgamer certaines phases artistiques de ces sites. Pour pallier la faiblesse de nos connaissances, concentrons-nous uniquement sur les scènes révélatrices d'une phase dans le processus de la domestication des camélidés, la capture. Cette technique cynégétique, connue au Pérou et en Bolivie (Hostnig et Strecker, 2015), ainsi qu'au nord du Chili, peut devenir un marqueur chronologique ou culturel reflétant une période homogène au niveau des styles artistiques et des techniques cynégétiques. En regard des manifestations artistiques des régions voisines, nous observons que les analogies avec les scènes de la région du Loa sont inexistantes, tandis que quelques exemples d'incursions des styles et des scénographies entre la tradition artistique Andine et la tradition du Centre sont visibles. Deux sites, localisés sur les zones limitrophes, partagent les caractéristiques des deux traditions artistiques. A Pintasq'a, et à Macusani, se pose la question de possibles indices d'influence de l'univers symbolique des régions voisines (fig. 268).

La diffusion vers le sud des grands camélidés est attesté jusqu'à Apurimac, où nous trouvons une œuvre originale sur le site de Pintasq'a qui conserve les caractéristiques stylistique du centre du Pérou, mais qui présente un choix thématique original. Quelques scènes de chasse sont représentées dans cette région, mais ici les chercheurs C. Perez et A. Rodriguez notent une composition scénique très singulière (fig. 268). Ces derniers repèrent plusieurs éléments rappelant un *Chaccu* ayant pour but d'attraper des animaux vivants. Cette scène s'éloigne des thématiques de ce style, mais se rapproche grandement des thématiques abordées dans l'art rupestre du sud du Pérou et du nord du Chili.



FIGURE 268 – Pintasq'a, Apurimac (Perez, 1999, p. 421).

L'exemple de la Cueva Azoguemina III est intéressant, car cet abri peint se situe à proximité de Telarmachay, là où a été identifiée une domestication in situ. Cette scène

se situe au-dessus d'un grand camélidé naturaliste et représente des animaux d'un style différent. Sur cet exemple, on peut voir de nombreux camélidés pris dans une enceinte matérialisée par une ligne continue agrémentée de petits tirets perpendiculaires. Des anthropomorphes sont également présents dans cet enclos ; R Hostnig signale la présence de femelles camélidés en gestation (2005). Cette observation peut être mise en relation avec l'interprétation possible de la scène d'Incani III où un anthropomorphe tente d'agir soit sur l'accouplement d'un mâle, soit sur sa castration. La question de la reproduction paraît inhérente aux populations qui sont dans le processus de domestication ou qui gèrent des animaux déjà domestiqués.

Situés à la lisière de zones socio-culturelles identifiées, ces deux sites peuvent illustrer de possibles contacts entre des populations voisines (fig. 269). Mais cette situation signale surtout que le rayonnement symbolique de ces deux régions est limité et qu'il est encore trop tôt pour imaginer des influences culturelles au-delà de ces zones. Si le mouvement des relations culturelles se limite géographiquement, il reste à savoir s'il en est de même pour les échanges des techniques cynégétiques, de domestication et pastorales.

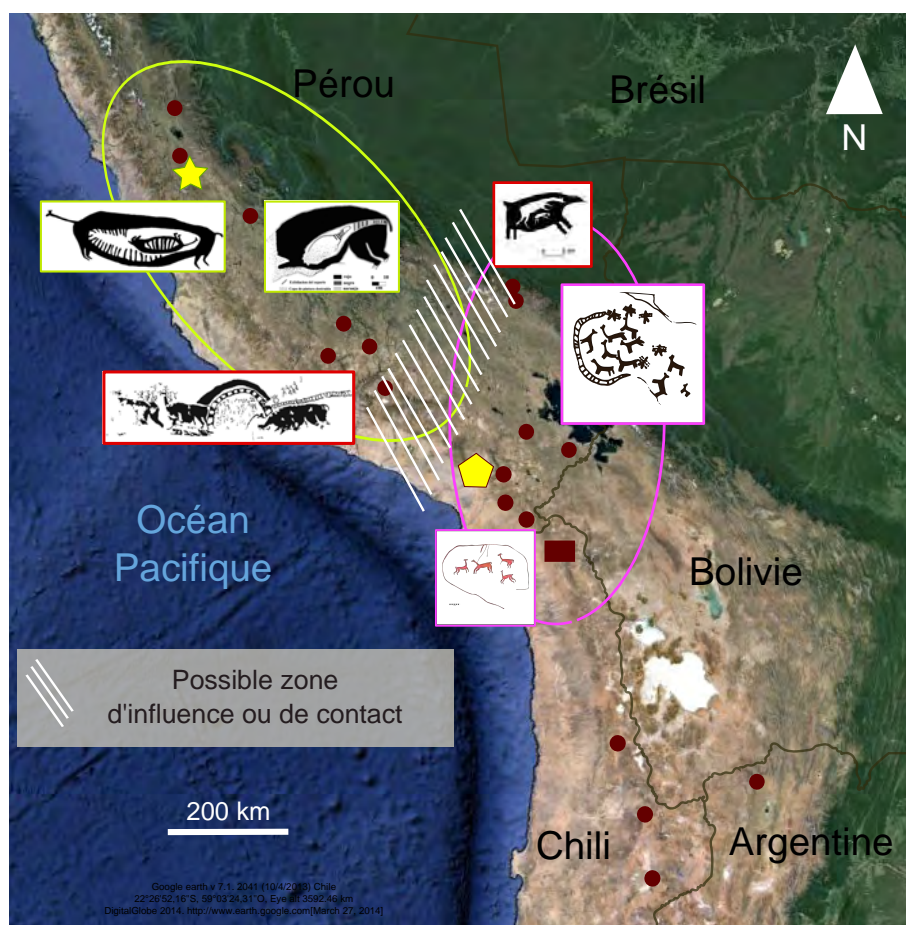


FIGURE 269 – Représentation de scènes caractéristiques de chaque style et les possibles influences réciproques dans la zone limitrophe.

Nous ne sommes pas en mesure de définir la diffusion du style naturaliste, mais l'existence de plusieurs groupes thématiquement forts différents se précise entre la région du

nord et du sud du Pérou. Les particularités propres à la domestication de la vigogne ou des guanacos peuvent être à l'origine de ces variantes. Les différences éthologiques entre ces camélidés imposent-elles des techniques spécifiques susceptibles de créer de profondes différences socio-économiques et culturelles entre les groupes ? L'art peut jouer un rôle primordial pour comprendre le processus de domestication et caractériser les populations qui ont accompli cette transformation, à condition qu'il soit rattaché à des données archéologiques fiables

Conclusion

Le passage des chasseurs-collecteurs aux pasteurs s'articule autour de la domestication des camélidés, qui passe par une période de gestion de l'animal, mais seuls quelques sites nous apportent des informations. L'opposition entre l'animal sauvage et domestique ne semble pas exister chez ces populations qui opèrent un glissement progressif de leurs pratiques sans connaître le résultat final. La transformation du rapport à l'animal qui est corollaire de la domestication affecte l'univers technique, économique et symbolique des hommes et l'art rupestre en est le reflet. L'origine et la diffusion de ces techniques restent floues même si nous supposons l'existence de plusieurs foyers de domestication. Nous voyons que, dans l'art, la rupture semble s'opérer en fonction des différentes espèces domestiquées. La domestication de la vigogne et du guanaco appartient à des univers culturels et symboliques différents, même s'il existe des filiations au niveau des supports d'expression. Au cours de l'Archaique, le développement de l'art rupestre de type naturaliste dans l'ensemble des Andes centrales offre une image générale des populations, mais l'analyse des thématiques, des scénographies nous apporte des données tangibles de systèmes symboliques différents ou profondément diachroniques.

Chapitre 11

La variété des contextes socio-culturels et la permanence du symbole animal

Dans le chapitre précédent, nous avons examiné la transition d'une économie basée sur la chasse vers une économie basée sur la domestication des camélidés dans le piémont d'Arica et nous avons cherché, dans l'art rupestre des régions voisines et dans l'archéologie, quels avaient pu être les mécanismes de cette transformation et nous avons pour cela proposé plusieurs modèles afin d'expliquer à la fois les aspects socio-économiques et les aspects culturels et symboliques révélés par l'art rupestre. La persistance de la figuration des camélidés au sein de ces divers contextes socio-économiques et culturels nous amène à réfléchir sur le rôle et la continuité de la symbolisation de certains animaux au sein de divers modèles de sociétés humaines.

En tentant de comparer le processus de domestication qui s'est produit dans le domaine andin avec des phénomènes de même nature ailleurs dans le monde, nous allons être conduits à apprécier en termes généraux l'empreinte artistique, culturelle et symbolique que de tels événements imposent dans la vie des hommes. Malgré son statut controversé lié à la difficulté de s'assurer du contexte chronologique de telles manifestations, l'art rupestre reste un indicateur fort des dynamiques intellectuelles des populations et des relations qui existent à diverses époques entre l'homme et l'animal. Cette démarche propose des pistes exploratoires pour comprendre les modalités de la représentation symbolique, lorsqu'un groupe humain s'approprié, domestique et vit avec un animal. L'art rupestre nous permet d'aborder ces différents scénarii de la symbolisation animalière et nous avons choisi de prendre l'exemple des bovidés qui jouent un rôle particulier dans les projections des populations orientales, africaines et européennes. Tout comme les camélidés, les bovinés ont eu un impact sur les représentations mentales, et la construction symbolique et sociale de nombreuses populations de l'ancien continent. Ce rapprochement entre les données sud-américaines avec celles du Néolithique méditerranéen a pour objectif de révéler les éléments structuraux qui fondent la relation homme/animal au moment de la

domestication et au sein de différents contextes socio-économiques qui découlent de ce processus.

11.1 Les bovinés au cœur d'un système symbolique

Les bovinés semblent avoir joué, en Europe et au Proche-Orient, un rôle fondamental sur le plan symbolique, analogue à celui des camélidés dans les Andes. La comparaison était donc intéressante à traiter pour en tirer des enseignements généraux sur l'interaction homme-animal d'abord dans le monde des chasseurs, puis dans celui des éleveurs. Cependant, nous allons voir que le problème se présente dans des conditions très différentes, car les étapes de transition concernant la domestication sont pratiquement absentes dans les iconographies. Il y a des chasseurs qui représentent des animaux sauvages et des éleveurs qui représentent des animaux domestiques, mais rien qui concerne la phase cruciale de domestication, soit parce les modalités de ce passage se sont inscrites dans la cristallisation d'autres symboles comme la figuration humaine, soit parce que les formes prises par cette reconsidération du vivant n'apparaissent pas de manière évidente dans les traces archéologiques.

En ce qui concerne les bovinés, nous connaissons assez bien le foyer de domestication de l'aurochs dans le « Croissant fertile » entre le Tigre et l'Euphrate, et les étapes de sa diffusion à travers l'Europe, l'Afrique et l'Asie. Nous nous intéresserons particulièrement à l'Europe et à l'Afrique où la propagation de cet animal domestique s'accompagne d'un système symbolique particulièrement élaboré. L'idée est alors de suivre non seulement la diffusion de l'animal mais également celle des images qui se rapportent à son statut symbolique.

L'aurochs est l'un des animaux sauvages les plus imposants que l'homme ait réussi à domestiquer. Ses dimensions, sa fougue sont autant de paramètres qui ont pu rendre cette opération difficile. Les archéologues ont longtemps cru que cet animal avait été domestiqué après d'autres espèces, une fois que les techniques domesticatoires aient été totalement maîtrisées. Pourtant les données nous montrent que sa domestication a eu lieu relativement tôt et que les hommes se sont rapidement emparés de cette nouvelle espèce (Guilaine, 2011). Au-delà de la pression démographique ou environnementale, la domestication apparaît comme le prolongement « *d'un processus socio-économique, voire socio-religieux* » pour J. D. Vigne (Vigne, 2004, p. 155).

11.1.1 Domestication de l'aurochs et système de diffusion

Les données archéologiques relatives à la domestication des bovidés sont fiables pour la région du Levant nord où l'aurochs est domestiqué et donne naissance au *Bos taurus* de taille plus réduite autour 8500 ans cal BC (Helmer *et al.*, 2004). Cette espèce est à l'origine du bœuf domestique d'Europe (Vigne, 2004). Les techniques de domestication de l'aurochs sont encore mal connues mais quelques éléments de l'archéozoologie permettent

de souligner des possibles stratégies cynégétiques. La chasse sélective est un premier élément qui joue un rôle important sur l'espèce sauvage (Ducos et Helmer, 1981). L'abattage des spécimens les plus vulnérables a une incidence directe sur le troupeau. Mais plus précisément au moment de la domestication, les travaux menés par D. Helmer dans le moyen Euphrate montrent que le dimorphisme sexuel se modifie dans les premières heures de la domestication. La réduction de la taille des animaux est plus forte chez les mâles et les archéozoologues soulignent qu'il peut s'agir d'un indice de techniques domesticatoires. Les hommes auraient volontairement choisi des aurochs mâles de petite taille qui seraient plus malléables (Helmer *et al.*, 2005b) afin de mieux assurer le contrôle du troupeau. Ces données nous permettent de souligner les stratégies humaines qui manipulent de manière raisonnée les animaux sauvages. Pour le bœuf domestique d'Afrique, il existe un débat sur l'existence d'un autre foyer de domestication au sud de l'Égypte mais cette espèce n'aurait pas connu de diffusion (Guilaine, 2011 ; Lesur-gebremariam, 2010).

Les données paléogénétiques et les nombreuses recherches liées à la détermination des espèces offrent une base solide pour comprendre le processus de diffusion de cet animal domestique. Grâce à ces techniques, nous savons que c'est bien une famille génétique qui se diffuse, donc les animaux domestiques plutôt que les techniques domesticatoires. Le transport des bœufs domestiques est attesté sur les voies terrestres et maritimes. Le cas de Chypre nous permet de comprendre comment les populations colonisent de nouveaux territoires en acclimatant des espèces domestiques. En France, les souches locales sont peu ou pas croisées avec les bœufs, le système de diffusion s'appuie sur des animaux dont la domestication est déjà totale. La diffusion des espèces domestiques vers l'Europe se produit de manière progressive mais non régulière. J. Guilaine développe le concept d'arythmie pour comprendre ce processus lié à des dynamiques internes et externes (Guilaine, 2011).

En Afrique, la diffusion des bœufs domestiques semble également avoir fonctionné, même s'il reste quelques doutes sur l'existence d'une espèce domestique endogène. Les plus anciens restes de bœuf domestique se trouvent actuellement en Égypte méridionale, datant du VII^{ème} millénaire, leurs origines seraient proche-orientale (Lesur-gebremariam, 2010). Le système de propagation est encore complexe à comprendre car les données archéologiques manquent. De plus la variété des paysages et des écosystèmes en Afrique doit conditionner grandement ce processus de diffusion. En Afrique centrale, les premiers animaux domestiques sont attestés au I^{er} millénaire avant notre ère. Afin d'éviter les maladies liées aux zones tropicales l'élevage se retrouve autour des 1500 mètres. Ici encore le concept d'arythmie peut servir à décrire l'avancement du bœuf domestique en Afrique où les conditions environnementales jouent une place prépondérante.

11.1.2 Représentation des bovinés dans l'art paléolithique

La figure des bovinés est particulièrement prégnante dans l'art de l'Europe, du Proche-Orient ou de l'Afrique. Du Paléolithique au Néolithique, cet animal projette une symbolique remarquable qui, même si elle évolue, garde un rôle central dans la spiritualité des

artistes. J. Cauvin développe le concept d'une transformation des mentalités, qui serait un événement précurseur aux profondes mutations socio-économiques du Néolithique où le bœuf en tant que symbole semble jouer un rôle prépondérant.

11.1.2.a L'aurochs dans l'art paléolithique européen

Dans l'art paléolithique, les bovinés (aurochs et bison) occupent une place de choix au sein du bestiaire. Les travaux d'A. Laming-Empeaire (Laming-Empeaire, 1962) et (Leroi Gourhan, 2006) ont permis de mettre en évidence leur constante association avec le cheval formant une dyade centrale dans l'art des cavernes. L'auteur de *Préhistoire de l'art occidental* démontre la construction symbolique des chasseurs-collecteurs qui se fonde sur la dualité de ces deux figures, peut-être chargées de connotations sexuelles. Pour A. Leroi-Gourhan, les bovinés seraient rattachés au genre masculin tandis que les recherches d'A. Laming-Empeaire aboutissent au constat inverse. Cette approche structurelle s'oppose aux précédentes interprétations de l'Abbé Glory qui lie ces figures à la magie et au chamanisme (Glory, 1964), ou à la magie de la chasse de l'Abbé Breuil. La démarche scientifique d'A. Leroi-Gourhan tente de démonter ce comparatisme ethnographique en soulignant les dangers et surtout les limites interprétatives d'une telle entreprise (Leroi-Gourhan, 1977). Actuellement, même si l'hypothèse du chamanisme revient en force (Clottes et Lewis-williams, 2001 ; Clottes, 2003), de nombreuses réponses sont faites à ces généralisations explicatives de l'art préhistorique (Lorblanchet *et al.*, 2006). Aujourd'hui, face à ces deux approches extrêmes de la lecture des œuvres, les recherches s'orientent vers plus de réserve scientifique et n'abordent plus la question de la signification qui semble complètement hors de portée (Lorblanchet, 2006). Toutefois, nous pouvons souligner le rôle majeur de la figure des bovinés dans le système symbolique des sociétés préhistoriques européennes et suggérer que cette figure est porteuse d'un certain nombre de caractères, de valeurs, sources de symboles.

11.1.2.b L'interaction homme/boviné dans l'art paléolithique

Une scène emblématique de la grotte de Lascaux, dite la « scène du puits », forme une des premières scènes décrites dans l'art paléolithique. Cette composition qui représente un bison face à un anthropomorphe renversé à tête d'oiseau a connu de multiples lectures. H. Breuil décrit cette scène ainsi « *un Homme, mort apparemment, entre, à sa droite, un Bison blessé et furieux et un Rhinocéros s'écartant à sa gauche* » (Breuil, 1952, p. 134) (fig. 270).

L'anthropomorphe est représenté avec une tête d'oiseau rappelant le piquet planté près de lui. Les préhistoriens s'accordent pour voir un bison menaçant (Breuil, 1952 ; Charrière, 1968 ; Soubeyran, 1995). Breuil y voit un possible accident mortel au cours d'une chasse, mais la part symbolique est peu abordée. Lorsque H. Kirschner propose de rapprocher l'anthropomorphe d'un chaman déguisé en oiseau, la scène devient le possible sacrifice



FIGURE 270 – Lascaux, scène du puits (Breuil, 1952, p. 114-115).

symbolique d'un bison. Une approche basée sur l'éthologie de ces animaux présente des données intéressantes sur les caractéristiques comportementales des bovidés qui ont pu être exploitées ou jouer un rôle dans la symbolique de cet animal (Charrière, 1968). L'auteur présente la première comparaison de cette scène avec les confrontations entre l'homme et les bovinés dans l'art paléolithique.

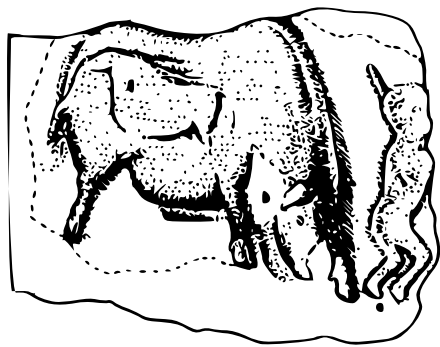
De la grotte Villars au Roc de Sers, et sur un propulseur de Laugerie-Basse, la confrontation de l'homme et du bison semble constituer un thème récurrent de l'art paléolithique (fig. 271). Selon Charrière, l'homme exploite un élément du comportement de ces animaux, appelé « le réflexe de suite » qui consiste à « suivre automatiquement le premier objet animé, quel qu'il soit, comme si c'était sa mère ». Ce comportement est une base de la psychologie de cet animal qui joue un rôle dans la tauromachie (Charrière, 1968, p. 9). Certains imaginent que ces scènes préfigurent les premières scènes de tauromachie, car l'homme semble déjà avoir saisi ce biais du comportement animal (Viard, 2014), mais la plupart des préhistoriens restent très prudents sur ce sujet.

Sans vouloir donner d'interprétations pour ces scènes, nous soulignons juste que l'association de bovidés et d'anthropomorphes est déjà ancienne et qu'une construction symbolique autour de cette relation semble possible.

11.1.2.c Les bovinés et la figure humaine chez les derniers chasseurs

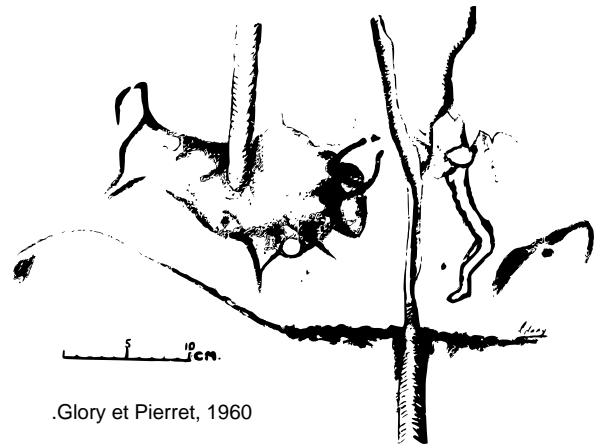
En Europe, l'art rupestre des derniers chasseurs est sporadique mais la difficulté tient à la datation de ces manifestations. L'art naturaliste paléolithique semble perdurer autour du Xème millénaire avant notre ère dans le sud de l'Italie et en Sicile notamment. L'aspect massif des bovinés est souvent mis en avant et l'exemple de la grotte du Romito est exemplaire.

En Sicile, il existe des représentations humaines gravées qui sont rapprochées chronologiquement des figures de la grotte du Romito (Nougier, 1982) (fig. 272). Dans la grotte de l'Addaura, la figure humaine est maintenant présentée de manière dynamique dans



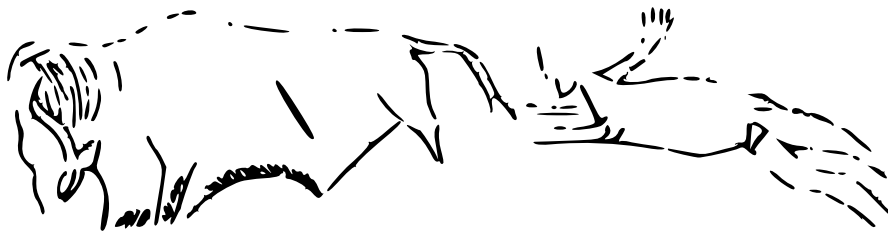
relevé G. Tosello (Duhard, 1996)

Roc de Sers



Glory et Pierret, 1960

Grotte Villars



Massenat 1869

Laugerie-Basse

FIGURE 271 – Représentations de scènes homme/boviné dans l'art paléolithique.

des scènes animées avec une valorisation des détails anatomiques. Un cervidé est posté en contrebas d'une scène appelée « les suppliciés ». Deux anthropomorphes, apparemment ligotés, semblent être au cœur d'une cérémonie initiatique ou sacrificielle (Guilaine et Zammit, 2001).

Grotte de Romito (Calabre, Italie)



Panneau de l'Addaura (Sicile, Italie)



FIGURE 272 – Grotte du Romito (Italie), *Bos primigenius* et panneau de l'Addaura (Italie), scène d'anthropomorphes (Guilaine et Zammit, 2001).

Ces groupes, rapportés à l'Épigravettien, décrivent des comportements sociaux complexes de manière très détaillée. L'art rupestre témoigne de la continuité de la représentation des espèces des cervidés et des bovinés à la fin de l'art naturaliste paléolithique, alors qu'en même temps apparaît une image humaine bien définie, dont l'importance se manifeste dans ses proportions et dans la scénographie qui représente des scènes exclusivement humaines, axée sur des pratiques sociales ou religieuses. Cette tendance se perpétue dans l'art rupestre du Levant espagnol où la figure humaine occupe une place prépondérante.

Longtemps l'art levantin a été considéré comme paléolithique car la faune sauvage représentée de façon naturaliste présente des analogies formelles indéniables avec l'art du Paléolithique supérieur. Globalement, les bovinés ne sont pas l'espèce la plus représentée ; ils viennent loin derrière les caprinés et les cervidés, mais ils forment parfois des groupes qui semblent représenter des troupeaux (à Albarracín notamment). Certaines scènes montrant des interactions entre des hommes et des bovinés ont pu être interprétées comme les restes d'un culte du taureau (Jordá-Cerdá, 1976), « ¿ Restos de un culto al toro en el arte levantino ? », mais les représentations susceptibles d'être interprétées ainsi sont trop rares et trop équivoques pour qu'on puisse retenir cette interprétation. Le rôle symbolique du taureau est cependant établi dans l'art du Levant par des personnages composites à tête de taureau qui ne sont pas sans rappeler des équivalents dans l'art paléolithique, mais il s'agit certainement d'une convergence liée à la puissance symbolique des cornes du taureau ou du bison (fig. 273).

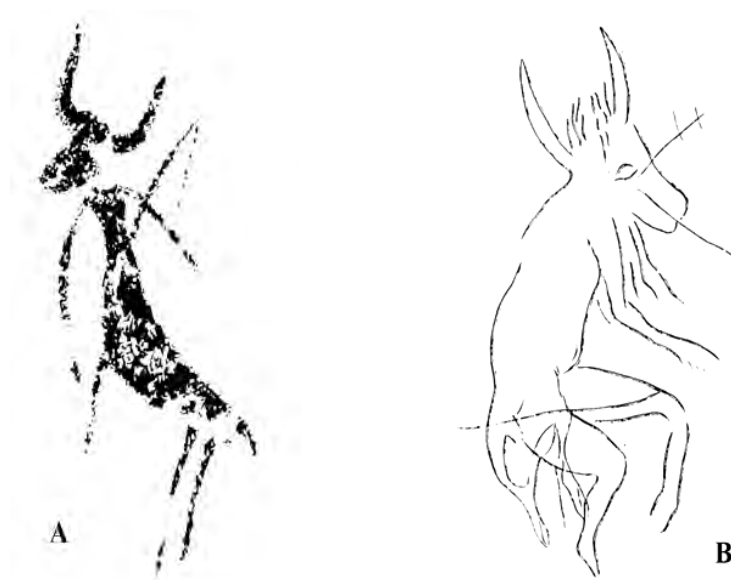


FIGURE 273 – Personnages composites à tête de grand boviné, interprétés comme des « sorciers ». A. Cingle de la Mola Remigia, Art du Levant ; B. Gabillou, art paléolithique.

Il y a des arguments aujourd'hui pour penser que l'art du Levant est contemporain du Néolithique ancien et de l'arrivée des premiers colons pasteurs et agriculteurs par la voie maritime (Martí et Cavanilles, 2003 ; Guilaine et Zammit, 2001). Mais cela ne permet pas de savoir qui sont les auteurs de l'art du Levant, car les derniers chasseurs mésolithiques

autochtones ont longtemps occupé la même région et l'archéologie au pied des parois ornées est extrêmement rare et peu significative. Cela nous ramène à une question que nous avons déjà rencontrée dans les Andes. Bien sûr, on ne peut pas exclure que les scènes de chasse levantines soient le fait de pasteurs, car nous savons que les groupes agro-pastoraux continuent de pratiquer la chasse qui semble auréolée d'un grand prestige. Mais dans les Andes, nous avons vu que les pasteurs représentaient aussi leurs activités d'éleveurs, ce qui n'est pas le cas dans le Levant espagnol où ne sont représentés que des animaux sauvages et où les seules interactions homme-animal sont des scènes de chasse (fig. 274).



FIGURE 274 – Représentations de scènes de chasse au boviné dans l'art du Levant espagnol, a) Cova Remigia ; b) Mas Ramón d'en Besso ; c) Cova Remigia 2, taureau blessé poursuivant un humain.

La complexité de cet art réside dans la persistance du style naturaliste qui prolonge la longue tradition des figurations animales détaillées et le nouveau rôle pris par la figure humaine qui montre d'importants changements sur le plan culturel.

11.1.3 L'image des bovinés dans un contexte néolithique

Si les idées associées au symbole taurin se sont probablement transmises entre des sociétés de chasseurs-collecteurs et les premières sociétés de production dans le croissant fertile, la mise en place des nouveaux rapports à l'environnement offre une réappropriation de cette image qui passe par de nouveaux supports de représentation et une possible redéfinition.

11.1.3.a L'image des bovinés aux prémices de la néolithisation

Dans les années 80, un long débat a été amorcé par J. Cauvin, inventeur du terme « *révolution des symboles* » (Cauvin, 1997), qui place le renouveau idéologique en amont des changements socio-économiques pour comprendre la néolithisation. Il distingue une religiosité horizontale basée sur l'observation des cycles de la nature qu'il oppose à une religiosité verticale où se met en place un système hiérarchique qui assoit la maîtrise de l'homme sur son environnement. Présidé par le couple déesse-mère et Taureau-Fils, ce nouveau système symbolique dorénavant axé sur l'Homme est, selon J. Cauvin, à l'origine des profondes mutations socio-économiques comme l'habitat, la domestication qu'il

découvre lors des fouilles en Damascène. Plusieurs archéologues s'accordent pour placer cette révolution des symboles simultanément ou après le processus de néolithisation (Demoule, 2007 ; Guilaine, 2000 ; Guilaine, 2011) mais les données manquent encore pour clarifier la situation.

Les récentes recherches menées dans le sud de la Turquie et au nord de la Syrie par l'équipe de D. Helmer réaffirment la force de l'univers symbolique des populations qui basculent vers un nouveau mode de production (Helmer *et al.*, 2004). En analysant les modes de figuration animale, les archéologues notent que les bovinés sont représentés sur une grande diversité de support et que les bucranes forment le vestige le plus courant. La schématisation de cette figure apparaît dès le PPNA, l'assimilant ainsi à un signe (Helmer *et al.*, 2004, p. 157). Les représentations d'aurochs et de bucranes sont déjà présentes à Göbekli Tepe au tout début du PPNA et deviendront, plus tard, un symbole très prégnant dans les maisons de Çatal Hüyük. La simplification de la figure du taureau, ramenée à la figuration de ses cornes, se retrouve dans les contextes socio-économiques et culturels des populations qui sont aux balbutiements de la domestication. Cette abstraction de la figure animale avant même sa maîtrise totale est un indice du processus d'assimilation des images animales, de leur portée symbolique dans les sociétés en mutation. Au cours du PPNB, le taureau est souvent associé à la figure féminine, et ils constituent ensemble un système symbolique complexe, voire même un système de croyances organisées (Helmer *et al.*, 2004, p. 161). Mais il convient de noter que ce thème remonte au Paléolithique et que, vers 15000 cal BP (selon une récente datation par OSL), sur les bords du Nil, l'art rupestre présentait déjà une association significative entre des aurochs et des silhouettes féminines (Huyge *et al.*, 2007 ; Huyge *et al.*, 2011). Ce qui constitue une constante, c'est le lien homme/animal qui sert de support à un message symbolique particulier. Autour de la figure du taureau se cristallise la redéfinition des croyances de ces populations qui, dans l'épuration des formes et la recombinaison des associations, font muter les modes de pensée.

11.1.3.b La figuration des bovinés dans les contextes agro-pastoraux

Pour parler de la représentation des bovinés dans les contextes pastoraux d'Europe, du Proche-Orient et d'Afrique, nous avons choisi de prendre quatre exemples emblématiques du rôle de ce symbole dans des régions géographiques diverses. Des Alpes françaises aux confins de l'Afrique sub-saharienne, de nombreuses sociétés ont engendré un art où les bovinés occupent une place centrale. Nous savons actuellement que la diffusion passe à travers les déplacements de populations et de leur bétail. Au Proche Orient, la domestication du bœuf était acquise depuis longtemps, mais s'étendant dans de nouvelles contrées, il est possible que des difficultés aient surgi, notamment pour assurer la diversité génétique du troupeau ou amplifier des caractéristiques adaptatives. A partir des données archéologiques actuelles qui certifient la diffusion des hommes et de l'espèce domestique *Bos* du Proche-Orient à travers l'Europe, l'Orient et l'Afrique, nous sommes en mesure de voir

que ce sont les animaux domestiques et les hommes qui circulent. Cependant, nous ne pouvons pas exclure des tentatives de domestication afin d'effectuer certains croisements sporadiques avec des espèces endémiques.

11.1.3.b.1 *Çatal Hüyük*

Nous nous intéressons particulièrement au symbole du taureau. Il représente le côté naturel et sauvage de ce nouveau panthéon qui prend pour emblème ses cornes, si dangereuses, enfouies dans les fondations des maisons. En effet, la plus importante manifestation de ce culte ne réside pas dans les images, mais dans l'utilisation des bucranes pour orner les maisons ou les intégrer dans l'édification de l'habitat (fig. 275a). Plus tard des figures apparaissent notamment en Anatolie et dans le Levant sud, où le taureau complètement domestiqué est monté par un anthropomorphe (fig. 275b), ce qui peut faire écho aux plus anciennes références à la tauromachie (Cauvin, 1997). C'est une fresque de Çatal Hüyük (fig. 275c) qui est l'un des premiers témoignages de l'affrontement de l'homme avec l'animal datant du VII^{ème} millénaire avant notre ère. Cette scène montre un très grand taureau entouré d'une foule d'hommes de taille exagérément réduite, ce qui peut avoir comme but de mettre l'accent sur la dangerosité de l'animal. Malgré leur taille réduite, les anthropomorphes sont détaillés et armés, et leurs images sont soignées. L'animal statique n'est pas blessé, mais semble épuisé car il tire la langue. Les anthropomorphes s'agitent autour de lui et ce dynamisme peut rappeler les jeux de la tauromachie. Des scènes très semblables dans l'esprit et dans la forme existent dans l'Acacus et au Tassili, ce qui montre le caractère circum-méditerranéen de tels symboles et leur très grande aptitude à la diffusion et leur persistance au cours du temps.

J. Cauvin rappelle que, lors de la diffusion du Néolithique, les symboles ne circulent pas de la même façon ou du moins à la même vitesse. Il faut bien sûr prendre en compte le bagage culturel des populations qui accueillent ces nouveautés lorsque cela est possible. En Anatolie, le culte du taureau aura une résonance particulière, car la chasse à l'aurochs est encore très présente chez ces populations (Cauvin, 1997). Nous tenons à mettre en avant l'émergence de la figuration humaine lors du processus de néolithisation où la mise en scène se complexifie également autour des pratiques socio-économiques et culturelles. L'image du taureau et de l'animal en général permet de mieux mettre en lumière le rôle actif voire dominant de l'homme sur son milieu. J. Cauvin souligne une probable « *virilisation de la culture néolithique* » (Cauvin, 1997, p. 175).

11.1.3.b.2 *Le Mont Bego*

Pour la France méridionale, nous avons choisi le cas du Mont Bego (Alpes Maritimes) puisque le symbole du taureau reste profondément ancré dans l'univers symbolique des populations de l'âge du Bronze. Sur une multitude de roches affleurantes à environ 2500 mètres d'altitude, l'accès au Mont Bego est exclusivement estival et la transhumance semble être la principale activité liée à l'occupation de cet espace. Les traces d'anthro-

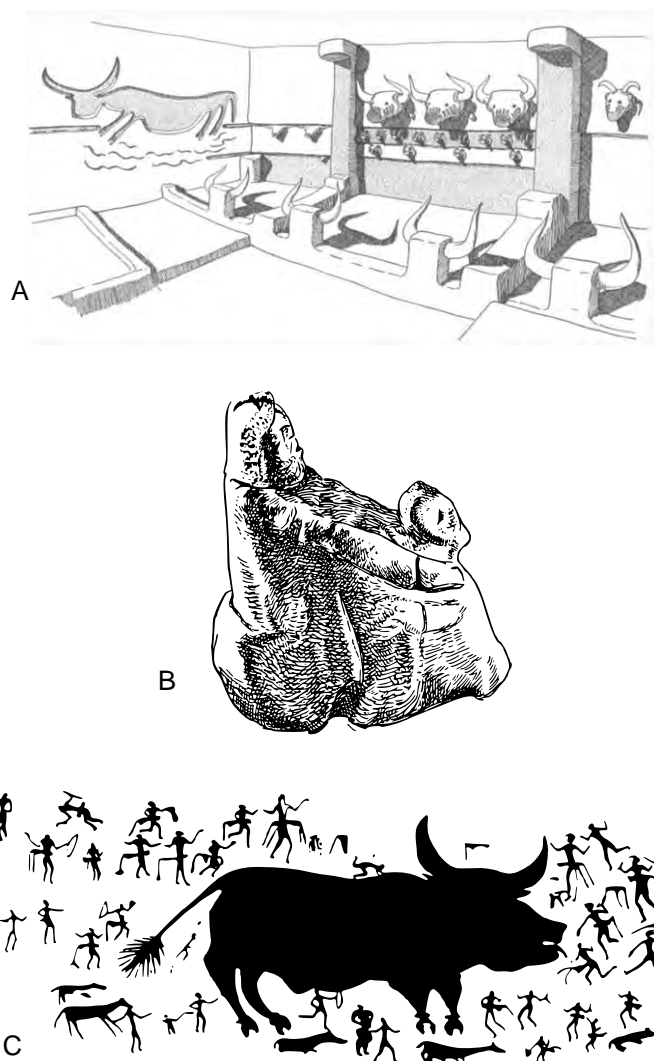


FIGURE 275 – Çatal Hüyük. A) Reconstitution d'une maison aux bucranes par J. Mellaert ; B) Anthropomorphe surmontant un taureau par J. Mellaert (in Cauvin, 1997) ; C) Peinture murale. Grand taureau entouré d'une multitude d'hommes exagérément petits, qui a pu être interprétée comme une scène de taumachie (relevé J. Mellaert, in Cauvin, 1997).

pisation commencent autour de 5500 cal BC au cours du Néolithique ancien avec une occupation au Chasséen qui peut être mise en relation avec les premiers indices de pastoralisme, même si l'occupation principale de ce site et les gravures piquetées sont attribuées à l'âge du Bronze (Huet, 2012). L'élément le plus intéressant sur ce site réside dans l'utilisation massive du symbole du corniforme (représentation stylisée de la tête et des cornes du taureau) (fig. 276) qui représente plus de la moitié des pétroglyphes de la zone. Ce motif est utilisé pour former des assemblages divers. Il intervient notamment dans des attelages dont le caractère agricole ne nous échappe pas (fig. 276b), mais il sert également à former des images étrangement humaines (fig. 276c).

Ici la figure taurine est extrêmement stylisée et permet de la transformer en image humaine où « *l'homme se confond avec son totem* » (Thomas, 2003, p. 274). Cette ana-

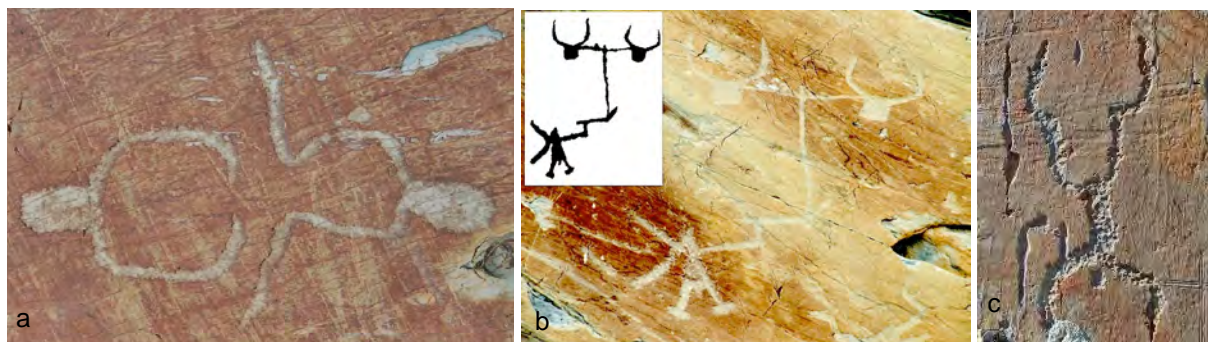


FIGURE 276 – Mont Bego, images de corniformes dans divers contextes (clichés, a : T. Jan ; b : N. Bianchi ; c : F. Panza).

lyse souligne le lien évident qui se crée entre le symbole taurin et l'identité de l'homme. Plusieurs figures humaines de type hiératique telles que « le sorcier » (fig. 277a), « le christ » (fig. 277b) ou encore le « chef de tribu » (fig. 277c) sont formées à partir du motif corniforme. J. Guilaine rappelle que ces figures humaines restent anecdotiques face aux multiples piquetages de corniformes.



FIGURE 277 – Mont Bego, figures d'anthropomorphes, (a : T. Jan ; b : B. Dranreb ; c : P. Kurlapski).

Le symbole du taureau apparaît fortement ancré dans ces sociétés agropastorales du sud des Alpes. Il est possible qu'il ait émergé au cours de la néolithisation et ait subi une série de transformations faisant de lui un véritable idéogramme (Thomas, 2003). Même si les figures humaines sont faiblement présentes, l'association de l'image du taureau avec l'image de l'homme s'inscrit dans une longue tradition où les liens entre ces deux entités ne cessent de se confondre.

La domesticité du taureau est assurée par les nombreuses représentations d'attelage, mais J. Magail souligne que cet animal peut être en cours de dressage et sert progressivement à l'exploitation de grandes surfaces agricoles (Magail, 2006). Ces représentations de type labour parfois surmontant des motifs parcellaires, également appelées des réticulés, montrent également un autre pan de la vie des hommes qui est la fragmentation de l'espace. Des enclos ou des sortes de champs sont figurés en vue aérienne (représenta-

tion planimétrique) et montrent comment les hommes séparent leurs activités et ont en quelque sorte « domestiqué » l'espace (fig. 278).



FIGURE 278 – Mont Bego, Pétroglyphe d'enclos ou de parcellaire (clichés, a : T. Jan ; b : A. Arcá ; c : SRA DRAC PACA, A. d'Anna).

Ces figures sont présentes en grande partie dans le secteur des Merveilles et témoignent de l'aménagement spatial des terres dans les vallées. Ce système de délimitation de l'espace est connu dès le Bronze ancien où des parcelles étaient séparées par des haies (Guilaine, 2000). Ces pétroglyphes attirent l'attention sur l'attachement des hommes à leur système parcellaire et les possibles notions de territorialité liées à ces représentations ou du moins de leur appropriation du territoire (Magail, 2006). La volonté de figurer dans une zone pastorale saisonnière, des éléments de la vie agricole des vallées inférieures nous interroge sur le lien entre la géographie et la météorologie (Magail, 2006) liées à cet espace et la vie des agriculteurs.

Dans un espace dédié aux pratiques pastorales, les croyances et les besoins de toute la société transparaissent dans les représentations rupestres. De l'agriculture à la division des champs sans oublier les nombreuses représentations d'armes, les richesses des paysans sont représentées minutieusement. Le culte du taureau, représenté sous sa forme schématique, semble jouer un rôle majeur dans ces sociétés de l'âge du Bronze, donc très postérieures à l'époque de la domestication. On ne peut toutefois pas exclure que le lien symbolique entre l'animal et l'homme ait trouvé ses racines dans la domestication et suivi les mêmes voies de diffusion.

11.1.3.b.3 *Le Messak*

Dans une autre temporalité, dans un autre espace, la diffusion de la domestication des bovins au cœur du Sahara s'accompagne de la profusion d'un art rupestre largement axé sur la figure animale représentée avec un extraordinaire naturalisme.

Dans le Messak se concentre le plus grand nombre de scènes de bovinés dont la variété repose sur la représentation des cornes. De style bubalin, cette période a longtemps été attribuée à des populations de chasseurs-collecteurs qui représentent des gravures naturalistes de la grande faune environnante dite sauvage. Cette classification a montré ses limites (Lhote, 1958 ; Le Quellec, 1998), notamment grâce à la découverte de nouvelles représentations où les bovinés sont rattachés à des longes. Longtemps les archéologues

ont cherché à percevoir la nature sauvage ou domestique des troupeaux représentés et la forme des cornes devient un indice intéressant des déformations liées à la domestication (Le Quellec, 1998, p. 279). J.-L. Le Quellec va plus loin lorsqu'il affirme qu'il n'existe pas de phase de chasseurs dans l'art rupestre saharien (Le Quellec, 2008). Si cela était vérifié, cela signifierait que les productions artistiques préhistoriques de la région saharienne seraient le fait de populations pratiquant la domestication dès le VII^{ème} millénaire tout en maintenant des techniques de chasse et un système symbolique largement tourné vers les espèces sauvages parcourant la région, comme le montrent les représentations de girafes. Il ne s'agirait pas, non plus, de représentations de phases transitoires entre des sociétés vivant de la chasse et des sociétés pastorales, mais bien des populations qui conjuguent des liens sacrés au monde sauvage et au monde pastoral à travers leurs manifestations artistiques (fig. 279).

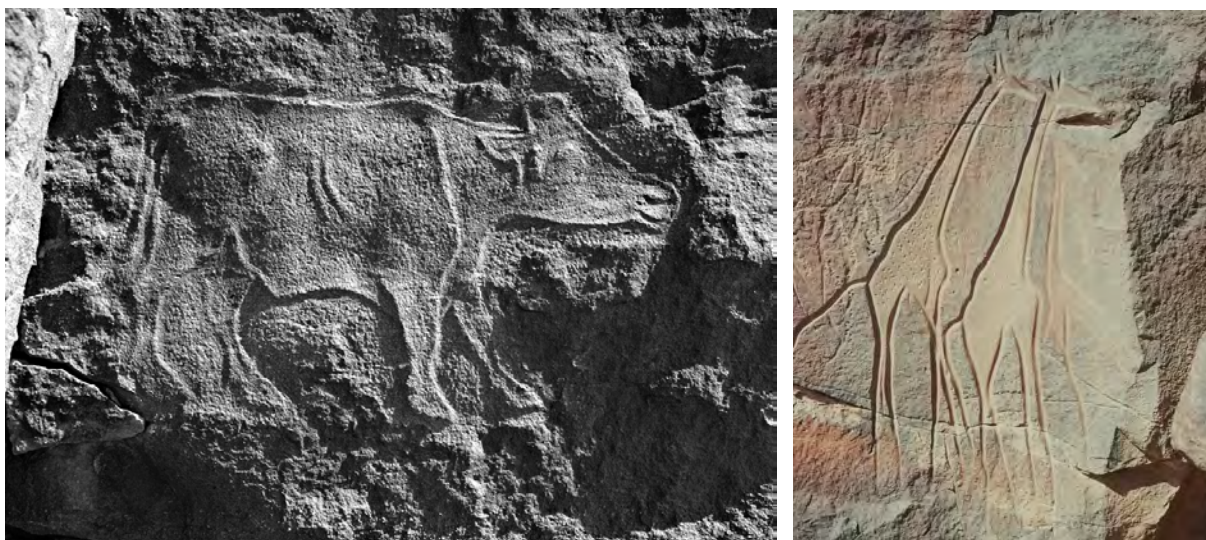


FIGURE 279 – Messak, boviné de type bubalin caractéristique du Messak (Le Quellec, 2013) et girafes (Animisti-Mandrakisti, 2004).

Contrairement à ces interprétations, la synthèse de L. Allard-Huard sur l'art rupestre du Sahara suggère de possibles indices de domestication des bovinés dans cette partie du monde. (Allard-Huard, 2000). Un important débat concerne cette question pour la vallée du Nil, mais l'auteure souligne aussi la possibilité d'envisager la domestication du *Bos primigenius* dans le nord-ouest de l'Afrique :

« la naissance de l'élevage chez les Chasseurs-cueilleurs trouve en ce secteur du Sahara de solides fondements : ces tenants de la grande chasse, vivant en symbiose avec les hardes sauvages, étaient certainement à même de discerner les espèces les moins farouches vivant en troupeaux et de connaître leurs mœurs ; ils étaient les mieux placés pour tenter des expériences, prématurées ou non, qui entrouvrent la voie à la domestication. » (Allard-Huard, 2000, p. 366).

Cependant, elle souligne la difficulté de comparer les nombreuses expressions artistiques (peintures, gravures) au cœur du Sahara, ce qui nous ramène au constat que les

arts rupestres sont particulièrement difficiles à contextualiser. Cette exacerbation du naturalisme dans l'art rupestre s'inscrit indéniablement en réponse à un cadre de vie spécifique où l'absence de l'agriculture ou de l'édification de ville conditionne les populations vers des activités entièrement ancrées dans le monde animal et le pastoralisme.

Dans la mouvance de la diffusion des techniques ou des animaux domestiques, les populations reçoivent et développent ce nouvel art de vivre en lien profond avec leurs propres valeurs, leur regard, leur ressenti sur le monde. L'art naturaliste des populations du Sahara révèle d'un haut niveau culturel qui a su allier le symbolisme du monde sauvage avec les pratiques pastorales pour témoigner de la complexité de leurs influences spirituelles.

11.1.3.b.4 *Le Tassili et le Hoggar*

La région du Tassili n'Ajjer et du Hoggar, voisine du Messak, est riche en art rupestre, peintures et gravures, qui s'étalent probablement sur une assez longue période et se rapportent à plusieurs groupes humains ayant des modes de vie différentes, avec des variations régionales marquées. Nous n'engagerons pas une discussion sur la chronologie controversée, ni même sur la classification des différentes phases artistiques (« Têtes rondes », Bubalin, Bovidien, Caballin, ...). Cet art comporte de nombreuses scènes de chasse à l'arc qui ne sont pas sans rappeler l'art du Levant, sur le plan formel. Mais la comparaison s'arrête là, car ces chasseurs sont des éleveurs comme le montrent les troupeaux qui les accompagnent, souvent dans les mêmes abris. Les bovins font partie de leur vie quotidienne. L'art rupestre présente de remarquables compositions graphiques qui montrent à quel point hommes et bétail vivent en symbiose, le domaine symbolique s'inspirant généralement de faits ordinaires (fig. 280).

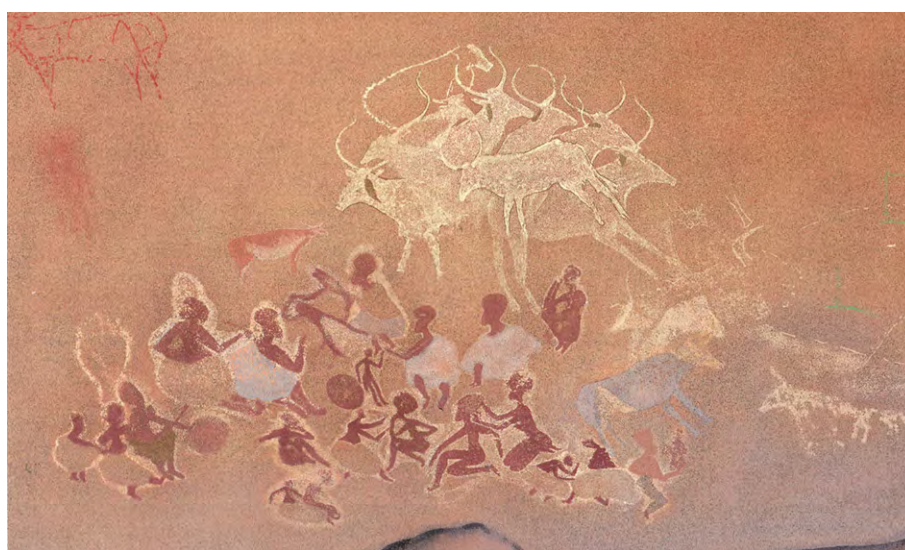


FIGURE 280 – Timidouine 12 (Hoggar, Algérie). Composition ordonnée montrant un troupeau de bovinés et un groupe d'hommes et de femmes dans leurs activités collectives (relevé de M. Barbaza (Barbaza, 2015)).

Des scènes dites de taouromachie semblent être identifiées dans le centre du désert saharien laissant percevoir les systèmes de diffusion des modes de vie et des cultes liés à la figure taurine. Dans son ouvrage de 1993, J.-L. Le Quellec envisage un possible lien entre des scènes identifiées au Tassili (notamment à Ti-n-Hanakaten) et dans l'Acacus avec le rite de *taurokathapsia* de la civilisation minoenne consistant à sauter au-dessus d'un taureau sauvage. (fig. 281). L'archéologue refuse la transposition du rituel crétois aux œuvres sahariennes mais ne suggère pas de pistes pour comprendre la diffusion ou l'existence de scènes analogues en divers points du continent africain.

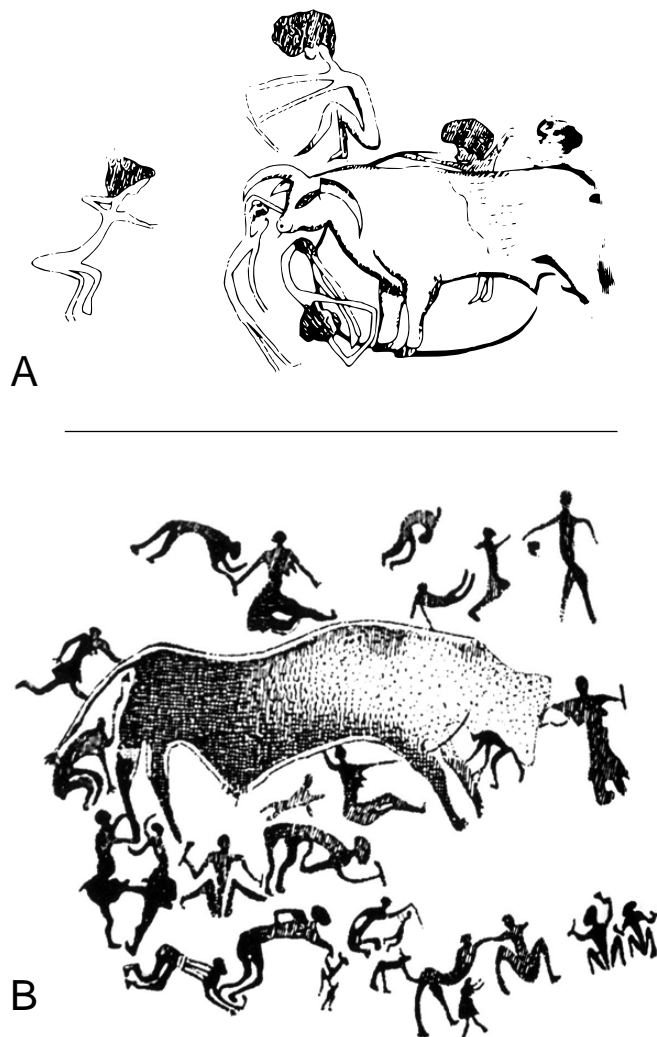


FIGURE 281 – Exemples de scènes possiblement apparentées à la taurokathapsia minoenne. A) Tassili, Ti-n-Hanakaten (Algérie) (d'après Le Quellec, 1993, p. 310) ; B) Afarrh (Tadrart Acacus, Libye) (Jelínek, 1982). Le rapprochement de cette scène avec une peinture murale de Çatal Hüyük (c.f. figure 275B) a été fait par M. Barbaza (2015, figs. 33 et 37).

L'image des bovinés et plus particulièrement l'association scénique entre la figure humaine et cette figure animale fait émerger autour de la méditerranée une relation privilégiée qui dépasse le cadre socio-économique et s'inscrit dans un langage symbolique qui peut avoir un rapport avec le processus de domestication. Dans les contextes agro-

pastoraux, la représentation du taureau sauvage revient à introduire le monde sauvage dans les systèmes symboliques des sociétés pastorales. Ces sociétés sont protéiformes, d'un mode de vie combinant l'agriculture et le pastoralisme saisonnier ou des populations pratiquant un pastoralisme nomade, les comportements symboliques peuvent prendre des expressions diverses. Pouvons-nous ainsi expliquer l'importance du symbole stylisé du corniforme dans les sociétés où l'agriculture joue un rôle prépondérant face à des sociétés uniquement pastorales qui continuent de sublimer l'image naturaliste des animaux ? Comment les systèmes symboliques ou les pratiques socio-économiques jouent-ils un rôle dans la définition des sociétés où le traitement de l'image animale peut constituer un indice sur l'histoire et le rôle des sociétés sur leur environnement ?

De la phase de domestication à la diffusion des animaux domestiques, les systèmes symboliques liés à l'image des bovinés s'ancrent dans des cultures aux multiples héritages et aux systèmes socio-économiques variés. Mais en plus du passé de ces populations, ce sont les activités présentes, les orientations sociales et économiques qui peuvent nous aider à comprendre le rôle de la figure du taureau et son traitement artistique. Cette rapide comparaison de la place des bovidés dans les systèmes symboliques des populations situées autour de la méditerranée nous montre un lien indéniable entre les systèmes symboliques et les pratiques socio-économiques de ces populations. La question de l'antériorité des pratiques ou des symboles sur les modifications des modes de vie ou de pensée reste à ce stade une question ouverte que nous ne pouvons aborder faute de données. Cependant, l'existence de liens entre la figure humaine et les bovidés dans l'art paléolithique nous signale que ce thème a joué un rôle dans la construction psychique des sociétés de chasseurs-collecteurs qui ont mis en scène, très tôt, leur confrontation au monde sauvage.

11.2 Systèmes symboliques et pratiques socio-économiques

Des contreforts des Andes au pourtour méditerranéen, des éléments structuraux semblent émerger des modalités artistiques de ces différentes populations à différents stades de leur histoire culturelle et socio-économique. Des parallélismes sont possibles au niveau des sujets traités, des choix stylistiques et des contextes relatifs aux grandes mutations socio-économiques. Mais au-delà des comparaisons, nous cherchons à faire ressortir les éléments structuraux qui conduisent les populations de divers continents à choisir des thématiques, des modalités d'expressions artistiques qui manifestent certains traits universaux dans les constructions mentales des populations de la préhistoire. Dans l'élaboration des systèmes symboliques, l'animal joue un rôle central. De son observation, à la mise en place de nouvelles interactions, l'art rupestre nous conduit à retracer les grandes lignes des systèmes de projection de l'homme sur l'animal. Le choix des représentations de la figure animale sera aussi un indice clé pour cerner les contextes socio-économiques qui sont issus de cette relation.

11.2.1 L'homme et l'animal

L'art paléolithique se caractérise par la représentation surabondante d'espèces animales qui, selon les espaces et les périodes, jouent un rôle dans la sphère socio-économique et symbolique des sociétés. Le choix des animaux représentés est un premier élément pour cerner le système symbolique des populations qui attribuent des rôles et des actions à chaque espèce. En fonction des changements qui se produisent dans les sociétés et de leur incidence sur les modes de vie, l'image symbolique des animaux évolue et le rôle de certaines espèces peut être totalement reconsidéré.

11.2.1.a L'appropriation symbolique de l'animal

Des camélidés des Andes aux bovinés du pourtour méditerranéen en passant par le renne dans les populations scandinaves, des animaux-symboles ornent les parois rocheuses et mettent en avant le lien socio-économique et culturel qui unit le monde humain au règne animal. Ce processus qui semble correspondre à une appropriation ou du moins à une reconnaissance entre le sujet animal et humain participe à créer, à définir, l'univers symbolique des populations.

Le lien entre les camélidés et les populations andines découle d'une sorte de déterminisme écologique qui fait cohabiter dans un espace limité cette espèce animale avec les hommes du piémont andin. Mais au-delà du rapport de causalité entre le lieu et les pratiques, cet animal occupe un rôle spécial dans la définition de ces populations. Leur rapprochement a permis de mettre en place une relation complexe qui a ouvert les voies à une évolution des rapports. Dans notre étude, nous avons pu montrer que l'image de l'animal restait stable pendant un temps très long, à travers des sociétés en mouvance, ce qui reflète la profondeur de l'ancrage symbolique qui relie l'homme à l'animal. Le cas des bovinés est sans doute similaire, même si nous devons lire cette relation sur une échelle de temps beaucoup plus longue, dans des contextes géographiques variés. Nous voyons que l'établissement d'un lien symbolique avec l'animal dans les sociétés préhistoriques européennes ne s'est pas construit seulement à partir de l'image de l'aurochs ou du bison, mais qu'un système symbolique riche offrait une place particulière à différentes espèces.

L'identification aux camélidés plutôt qu'aux tarucas dans les Andes ou aux bovinés plutôt qu'aux chevaux dans le bassin méditerranéen peut être directement mise en relation avec le processus de domestication, car cette orientation peut être décelée dans les manifestations artistiques avant même les premières manipulations qui précèdent la domestication. Les prémices d'un changement dans le rapport entre l'homme et l'animal correspondent sans doute à ce que J. Cauvin appelle « des mutations mentales ». Cela revient à dire que, pour que la domestication d'une espèce puisse se produire, il faut d'abord qu'elle soit concevable, ce qui implique une maturation intellectuelle, spirituelle, symbolique de l'idée même de la domestication. Et cela passe, au travers des expressions artistiques, par une captation, une maîtrise graphique de ces animaux, comme une pos-

session de leur image, de leur mouvement avant même de les maîtriser dans la nature. Cette approche n'a rien à voir avec la magie de la chasse où les hommes représentent par anticipation leurs succès à la chasse. Ici il s'agit plutôt d'une domestication mentale de l'animal, d'un apprentissage de son mode de vie, de ses mœurs, de son anatomie, avant même d'anticiper les conditions de sa mise en pratique. La démonstration de cette appropriation de l'animal par l'image se retrouve dans les nombreuses scènes éthologiques qui saisissent les comportements animaliers saisonniers.

Les représentations pariétales mettant en jeu des animaux nous montrent que les hommes ont acquis une connaissance précise des déplacements, des activités des animaux au fil des saisons, ainsi que de leur organisation sociale et comportementale. Ces connaissances, indispensables aux chasseurs, passent dans le registre symbolique et acquièrent une nouvelle dimension dans la vie socio-culturelle des populations dans leur appréhension de leur environnement.

11.2.1.b La mise en scène de l'interaction avec l'animal

Nous avons pu montrer grâce aux superpositions dans les sites de Vilcaurani et d'Incacani que la représentation des interactions homme/animal apparaissait après les grandes figurations naturalistes d'animaux seuls, tout comme dans l'art paléolithique européen et méditerranéen.

Cette seconde étape dans la mise en place de l'univers symbolique des populations attribue progressivement un rôle important à l'homme. Nous avons mis en évidence que les premières manifestations de la figuration humaine s'appuient sur la volonté de signifier la relation qui s'établit avec l'animal. Ces scènes révèlent comment la mutation mentale de la figure animale finit par rejoindre la construction identitaire de ces sociétés. A travers cette relation, c'est bel et bien la redéfinition de la place de l'homme dans son milieu qui se joue et un nouveau système symbolique qui s'instaure. L'homme s'octroie enfin un rôle dans sa propre mythologie.

La première phase de projection mentale de l'image de l'animal permet ensuite d'envisager de nouvelles relations et interactions avec l'animal qui, mieux compris et appréhendé par l'homme, peut se laisser plus facilement approcher. N'oublions pas que le processus de domestication doit être abordé de manière bilatérale et que l'animal a, lui-même, un rôle à jouer (Vigne, 2004). Ce nouvel élan d'interaction qui apparaît pour nous en lien avec l'univers socio-économique s'enracine également dans le domaine symbolique à travers la production artistique notamment mais, également, avec le recours à de nombreux procédés stylistiques, comme la perspective pour développer une narration de ces interactions.

Cette nouvelle proximité entre l'homme et l'animal ouvre la voie au développement social, culturel et économique des populations qui prennent au fur à mesure conscience de leur propre action sur la nature. Cette prise de pouvoir peut se concrétiser avec la domestication animale et l'explosion de la figuration humaine.

11.2.2 Le style, les thématiques et le lien avec les pratiques socio-économiques

A plusieurs reprises, nous avons abordé la possibilité de lier certains styles ou certaines thématiques à des contextes socio-économiques différents. La question de fond est de savoir si nous pouvons rattacher un style naturaliste à certaines populations dont les pratiques correspondent à cette image idéalisée de l'animal par opposition au style schématique qui s'inscrit dans une autre perception de l'image mentale de l'animal. Cette approche qui tend à distinguer deux grands types de rapports entre le monde symbolique et les pratiques socio-économiques des populations qui emploient l'art rupestre, est certainement trop simpliste.

11.2.2.a L'art naturaliste des chasseurs/pasteurs

Comme le soulignait Breuil, le style naturaliste se retrouve dans des contextes socio-économiques très variés où longtemps les chercheurs ont cru à la persistance des chasseurs dans le Sahara à cause de ce « *bel art naturaliste* » (Breuil, 1952). Pourtant, à force de séparer les chasseurs des pasteurs à partir des pratiques socio-économiques, nous avons oublié les profondes ressemblances qui unissent ces modes de vie.

En effet, nous savons que la limite entre un chasseur et un pasteur peut être très ténue à partir du moment où un chasseur peut devenir pasteur et que ce dernier continue de pratiquer la chasse. Les vestiges archéologiques, en absence de céramique, témoignent de cette difficulté à distinguer le véritable contexte socio-économique de populations qui viennent de manière sporadique sur une halte de chasse. Au-delà des situations ambiguës, il est manifeste que les manières de vivre de ces hommes présentent de nombreux points communs notamment lorsque l'on compare les chasseurs-collecteurs et les pasteurs nomades. Le nomadisme est un premier aspect fondamental pour rapprocher ces sociétés à propos desquelles le sociologue P. Bonte n'hésite pas à soulever la question d'une identité nomade (Bonte, 2006). Pour lui, les sociétés nomades se différencient des sociétés sédentaires non pas uniquement par leurs modes de vie, mais particulièrement par leur vision du monde. Nous retiendrons l'idée que les sociétés nomades envisagent leur ressources comme collectives et le territoire est décrit comme « *un lieu de rapports sociaux* » (Bonte, 2006, p. 26). Le gibier chez les chasseurs-collecteurs est sous le régime du partage communautaire comme la viande d'animaux sacrifiés chez les populations nomades est partagée. Cette gestion du milieu, des ressources naturelles où il n'y a pas d'appropriation apparaît un élément fondamental pour comprendre les représentations mentales de ces populations. Le chercheur insiste sur un autre aspect de la vision du monde de ces populations, qui nous intéresse grandement. Il place ces sociétés dans une logique holiste où les valeurs se définissent à travers leur relation aux animaux :

« *Dans les sociétés nomades, qu'il s'agisse de chasseurs-collecteurs ou de pasteurs nomades, ces figures renvoient prioritairement aux rapports entre l'homme et l'animal qui*

médiatise matériellement et de manière transcendantale les rapports entre ces sociétés et l'ordre du monde dans lequel elles s'inscrivent. » (Bonte, 2006, p. 35).

Les interactions entre l'homme et l'animal, mises en scène sur les sites d'art rupestre de type naturaliste, assoient l'idée de la définition de la vision du monde à travers ces manifestations artistiques. Et la continuité de ce lien indéfectible entre l'homme et l'animal, qui persiste dans les représentations de type pastoral dans les Andes, rejoint ces observations.

Le recours au style naturaliste de ces populations peut alors s'expliquer par « la science du concret » mise en place par ces sociétés qui s'appuient sur « *une observation extrêmement fine de leur environnement* » (Bonte, 2006, p. 39). La sociologie observe les comportements symboliques de ces populations nomades qu'il nous est aisé de reprendre pour expliquer les correspondances entre l'art rupestre des chasseurs-collecteurs et celui des pasteurs nomades.

11.2.2.b Le schématisme des agriculteurs/pasteurs

Si le nomadisme instaure une vision et un ancrage dans l'espace fort différents des sociétés sédentaires, il est important de voir comment ces distinctions se répercutent dans l'univers artistique.

Tout d'abord, les pasteurs nomades doivent-ils être distingués de populations pratiquant la transhumance, alors qu'ils peuvent apparaître parfois proches ? Actuellement les sociologues s'accordent pour classer ces deux activités dans des univers socio-économiques différents à partir de deux éléments fondamentaux : le fait qu'une seule partie des populations d'une société pratique la transhumance et que les déplacements soient saisonniers, reliant un point A à un point B. Ces personnes qui transhument sont généralement des éleveurs spécialisés ou des bergers qui vivent en complémentarité avec les populations sédentaires, agricoles. Le modèle de société qui se met en place est alors la spécialisation et la complémentarité (Bonte, 2006, p. 20).

J. Cauvin souligne le rôle fondamental de la sédentarité dans l'apparition de nouveaux modes d'expressions (Cauvin, 1997) au Proche-Orient. Nous avons vu comment la modification de la représentation animale réduite pour le cas du taureau à ses cornes entraîne de nouvelles perceptions du monde physique. L'enfouissement des bucranes, symbole schématisé de l'animal, dans la sphère domestique et leur multiplication dans les habitations révèlent l'appropriation et le besoin d'accumulation associés à ce symbole.

Au mont Bego, la schématisation extrême de la figure du taureau se place dans un contexte de sociétés à dominante agricole. Même si l'emplacement choisi pour ces gravures se place au cœur du parcours de la transhumance, les auteurs de ces réalisations sont issus du monde agricole où on retrouve l'abondance de la figuration des cornes du taureau. Ici aussi la séparation entre les pasteurs nomades et les transhumants s'accorde avec l'observation de profondes différences stylistiques dans les expressions rupestres.

Cette dichotomie dans les projections mentales des sociétés sédentaires et nomades nous permet de faire le lien avec les profondes variations des réalisations artistiques, les modes de vie et les pratiques des populations. L'homme se construit à travers l'observation de son milieu qui le conditionne dans ses schèmes mentaux. Ce conditionnement est universel et nous permet de comprendre les nombreux parallèles qui existent dans l'art rupestre et notamment sur la question du style naturaliste. Les Andes se caractérisent par un art naturaliste qui traverse les populations de chasseurs-collecteurs et les sociétés pastorales, inscrivant ces sociétés dans un possible modèle de populations continuellement nomades. Des nuances sont à apporter à ce modèle qui ne peut englober les nombreux particularismes de l'art rupestre des trois sites précédemment étudiés.

La question de la transition, de la domestication, les univers socio-économiques et de son écho dans différents arts rupestres nous a permis de mettre en exergue des pistes sur les approches structurelles de ce phénomène dans l'univers symbolique des hommes. L'exemple des bovinés présente d'intéressantes correspondances avec les camélidés non seulement quant à l'importance de ces animaux dans la vie économique des populations, mais aussi quant à la place de ces animaux dans le système symbolique des sociétés concernées. Le fait que les modes de représentation des animaux demeurent identiques lorsque l'homme commence à se mettre en scène, nous révèle un processus mental similaire où l'animal joue un rôle clé dans la maturation de l'image de l'homme dans son milieu, lorsque d'observateur il devient acteur. Le lien entre les pratiques socio-économiques et l'univers symbolique s'enchevêtrent et il devient tentant, à l'instar des travaux de J. Cauvin, de considérer que les modifications mentales et symboliques précèdent les changements socio-économiques. Cette position vient du fait que, dans des régions très éloignées, se développent les mêmes processus, les mêmes étapes dans la sphère symbolique de la maturation de la pensée qui aboutissent aux interactions homme/animal et à la domestication. L'approche déterminisme rappelle que les changements climatiques de l'holocène se retrouvent sur l'ensemble du globe et que l'apparition de ces corrélations s'explique par les conditions environnementales. Mais le fait est, que ce soit à cause des changements écologiques ou d'autres événements extérieurs, que l'homme adopte une nouvelle position face à son environnement et que c'est à travers la création d'une projection idéologique, d'une relation symbolique avec l'animal qu'il va être à même de mettre en place des interactions le menant vers l'approvisionnement et la domestication.

Conclusion

La contextualisation des résultats obtenus dans le cadre des Andes centrales permet de mieux appréhender le phénomène de l'art rupestre et la question de la domestication à une échelle plus vaste. Les correspondances stylistiques, longtemps soulignées entre les sites rupestres de la zone circumtitiaca, sont complétées par l'ajout de fortes corrélations

au niveau du traitement scénique de la capture des camélidés, thème phare dans cette partie des Andes. Relier ces scènes au processus de la domestication offre une nouvelle approche de la question où l'art joue un rôle central, non seulement pour la lecture des procédés mis en œuvre pour domestiquer l'animal, mais aussi pour la compréhension des aires de diffusion des techniques, des pratiques et des idées. Nous pensons que les modèles mis en place permettent d'affirmer qu'il n'y a pas de rupture culturelle, d'acculturation dans cette partie des Andes au moment de la domestication des camélidés. La difficulté est alors de faire la distinction entre une domestication in situ et des échanges de techniques à cause de la très forte mobilité des hommes. Ce problème ne nous permet pas encore de trancher sur l'apparition de la domestication dans cette partie des Andes.

Nos travaux proposent une nouvelle approche de la transition socio-économique et culturelle des populations andines au moment de la domestication des camélidés. L'univers symbolique que nous offre l'art rupestre est un support idéal pour traiter des représentations mentales de ce phénomène qui nous renseigne autant sur le domaine technique que spirituel des sociétés du piémont andin. Le recours à l'art rupestre fait partie d'un long processus psychologique qui traite de la représentation de la place de l'homme dans son milieu. L'animal devient le support de la socialisation du groupe, la base de son système symbolique visant à intégrer l'homme dans le monde sensible. Cette relation privilégiée avec un animal choisi avec soin (le camélidé dans les Andes ou les bovinés en Europe et au Proche-Orient), permet la maturation culturelle, sociale et économique des groupes. L'homme se construit à travers ce rapport à l'animal et s'affirme avant de prendre, progressivement, le contrôle du monde vivant.

Concernant la question de la domestication, nous avons montré comment l'art rupestre joue un rôle précis non seulement pour les populations qui vivent les situations, mais aussi pour l'archéologue qui les étudie longtemps après. Les avantages de ce mode d'expression sont multiples, car les scènes peuvent montrer les techniques mises en œuvre, mais elles comportent surtout une signature colorimétrique, stylistique et thématique qui permet de faire des corrélations avec les espaces voisins. L'art rupestre, présent dans l'ensemble de la précordillère des Andes, est un matériau de choix pour aborder les questions de diffusion, de transfert de techniques grâce aux filtres culturels qui émanent de leur production.

Les perspectives de recherche pour ce sujet restent nombreuses car même si cette thèse condense une série de résultats, elle laisse aussi des questions ouvertes. Dans le cadre des recherches menées dans la région d'Arica-Parinacota, nous avons pu faire le lien avec les récentes données collectées par l'équipe de M. Sepúlveda dans la vallée de l'Azapa en espérant que nos travaux seront en adéquation avec les nombreuses données archéologiques mises au jour récemment dans cette partie des Andes. Ces travaux ont été replacés dans la problématique du piémont en laissant de côté les régions côtières. Nous avons choisi de nous donner un cadre géographique précis, pourtant le dynamisme de ces régions côtières doit aussi être rapproché des grandes avancées socio-économiques des hautes terres. Nous

CHAPITRE 11. LA VARIÉTÉ DES CONTEXTES SOCIO-CULTURELS ET LA PERMANENCE
DU SYMBOLE ANIMAL

espérons que ces nouvelles données trouveront un écho avec les nombreuses découvertes en cours le long du littoral de la région.

Conclusion

Dans le monde entier, le mode de subsistance des populations préhistoriques est passé d'une économie de prédation basée essentiellement sur la chasse à une économie de production basée sur l'élevage et l'agriculture. Cette transformation des modes de vie, connue dans l'ancien monde sous le nom de Néolithique, s'est également produite dans les Andes et, dans ce cas, la transformation présente l'avantage pour l'archéologue d'avoir laissé des témoignages graphiques. En effet, les Andes sont sans doute une des rares parties du monde où les groupes humains ont produit un art rupestre qui donne à voir non seulement l'état initial et l'état final, à savoir la vie des chasseurs et la vie des pasteurs, mais également des phases que nous pouvons identifier comme transitionnelles.

Cette particularité possède une valeur inestimable aux côtés des autres données archéologiques et confirme, s'il en était besoin, que l'art rupestre et l'ensemble des manifestations symboliques constituent un domaine à part entière de l'archéologie préhistorique, si l'on comprend celle-ci comme une anthropologie des sociétés préhistoriques.

Pendant longtemps, dans les Andes, l'archéologie s'est contentée de distinguer une période des chasseurs et une période des pasteurs, comme si le passage de l'une à l'autre avait constitué une rupture brutale, laissant peu de place à l'étude d'éventuelles phases transitionnelles (Gallardo et Yacobaccio, 2005 ; Gallardo et Yacobaccio, 2007 ; Klarich et Aldenderfer, 2001). Pourtant, notre travail a montré qu'il suffisait de ne pas adopter la traditionnelle dichotomie chasseurs/pasteurs pour commencer à déceler l'existence de situations intermédiaires. En effet, le rapport que les populations andines ont entretenu avec les camélidés n'a pas été bouleversé du jour au lendemain. La transformation s'est faite de manière progressive et a laissé des traces dans l'art rupestre en même temps qu'elle entraînait des conséquences sur le plan socio-économique.

Notre attention s'est portée sur trois abris rupestres de la région d'Arica-Parinacota, proches les uns des autres dans la vallée du Lluta, à l'extrême nord du Chili. Ces abris d'une grande richesse iconographique sont situés dans la précordillère entre 3400 et 3800 mètres, étage normalement occupé par les guanacos. En procédant à des relevés exhaustifs à l'aide des techniques modernes comme le traitement d'images à l'aide du logiciel *DStretch*®, nous avons pu nous affranchir dans une grande mesure des problèmes de conservation et restituer la quasi totalité des œuvres peintes et gravées, ce qui a permis d'étudier cet art rupestre de manière approfondie selon divers points de vue : technique, thématique et compositionnel.

Sur le plan des techniques picturales, l'étude des couleurs et de leurs superpositions s'est révélée particulièrement riche d'informations. En effet, nous avons constaté qu'une gamme étendue de couleurs (rouge, jaune, blanc, noir) avait été utilisée et que ces couleurs se superposaient dans un ordre identique sur les trois sites, ce qui nous a conduit à faire l'hypothèse que cette stratigraphie colorimétrique pouvait servir de base à l'établissement d'une chronologie relative des interventions pariétales.

Comme beaucoup d'arts rupestres à travers le monde, la thématique de nos trois sites est constituée par des animaux (essentiellement des camélidés, mais aussi quelques pumas, tarucas, etc.) et des hommes. En réunissant les figures d'une même couleur, qui partagent une même surface rocheuse, nous avons pu reconstituer facilement des assemblages, généralement dynamiques, qui expriment des actions et peuvent donc être considérés comme des scènes. La cohérence qui émane du regroupement de ces figures accorde du crédit à ces scènes (Lenssen-Erz, 1992). Celles-ci se sont révélées être d'une grande richesse informative sur les sociétés andines. En effet, elles montrent des actions qui sont clairement inspirées des activités économiques quotidiennes, ce qui n'est absolument pas contradictoire avec l'idée que l'art rupestre est également porteur de valeurs idéologiques et symboliques, car les symboles s'ancrent dans le vécu de chaque membre du groupe. Nous estimons que les scènes reflètent la réalité du monde socio-économique et la matérialité de l'univers des hommes préhistoriques. Comprendre l'agencement et les interactions des protagonistes, c'est-à-dire la « mise en scène », permet de comprendre le discours véhiculé par ces manifestations et une partie inconsciente du système culturel de ces populations.

En replaçant ces scènes dans leur ordre d'apparition en fonction de la chronologie chromatique précédemment établie, il a été possible de mettre en évidence une évolution des activités représentées (chasse, capture, élevage), mais aussi une évolution parallèle du rapport entre l'homme et l'animal et sans doute des symboles véhiculés. Les scènes les plus « anciennes » (c'est-à-dire celles qui sont réalisées dans les couleurs qui sont systématiquement à la base de la stratigraphie pariétale) sont des scènes de chasse montrant un ou plusieurs chasseurs aux prises avec un camélidé isolé ou tout un troupeau. L'étape qui suit immédiatement celle de la chasse directe est celle du piégeage qui occupe une place importante dans l'art. L'objectif est désormais de capturer l'animal vivant. Les représentations artistiques se focalisent sur la prise des animaux au moyen de techniques sophistiquées nécessitant de nouveaux matériels et surtout un effort collectif des chasseurs. La place réservée à ce nouveau modèle de subsistance dans l'art rupestre de la région circumtiticaca constitue un véritable changement de paradigme qui s'accompagne sans doute de la mise en place d'une nouvelle organisation sociale. Il semble que cette évolution à la fois économique, sociale et symbolique ait un ancrage géographique limité et corresponde à un groupe social déterminé.

En plus de ce passage d'une économie de chasse à une économie de capture, nous avons pu mettre en évidence, grâce à l'étude de ces trois sites, l'existence d'autres scènes qui témoignent de différents moments importants dans la mise en place du processus

de domestication. Le confinement fait partie de ces phases délicates où le maintien des animaux sauvages en captivité requiert leur protection contre les prédateurs et la mise en place de structures de type enclos. Il est intéressant de souligner que nous avons rencontré des scènes de confinement dans chaque site qui présentent également des scènes de capture, comme si elles se faisaient écho. On ne peut pas exclure que ces représentations correspondent à des phases différentes, mais l'étude colorimétrique couplée à l'analyse des superpositions indique que la même teinte a été utilisée dans les deux cas, ce qui montre que les deux types de scènes apparaissent dans une même phase d'élaboration des panneaux. Une forte homogénéité ressort également du traitement stylistique de la figure humaine et animale pour ce type de scène. Nous pensons donc que le piégeage et le confinement des guanacos sont apparus simultanément, ce qui semble indiquer que l'ensemble des phases de la domestication était acquis au moment où ces pratiques ont été figurées sur les parois des abris. Cependant, il faut noter que, si les scènes de capture et de confinement partagent des caractéristiques plastiques indéniables, elles s'opposent aux scènes pastorales qui brillent par leur diversité. Dans ces dernières, il est vrai que certains éléments formels, concernant, notamment la figure animale rappellent des scènes de capture, mais le choix des couleurs et le traitement des anthropomorphes sont beaucoup plus variés. On pourrait en déduire que nous avons affaire à deux phases successives, mais il est également possible que cette augmentation de la diversité formelle corresponde à un besoin de se démarquer de ses voisins, à un moment où la territorialité commence à se développer, comme cela semble être le cas dans les phases les plus récentes du Formatif andin.

Certains panneaux constituent de véritables palimpsestes qui semblent témoigner de phases culturelles différentes ou, plutôt, d'une évolution culturelle qui aurait incité les groupes à revenir régulièrement dans les mêmes abris pour ajouter de nouvelles figures, de nouvelles scènes en les superposant aux précédentes ou, parfois, en complétant des scènes existantes, procédant ainsi à des accumulations parfois équivoques. Le passage du temps est clairement perceptible par l'évolution de certains critères formels tels que les proportions entre les figures, l'ajout ou la perte de détails anatomiques.

Nos travaux sur les sites d'Incani, de Vilacaurani et d'Anocariri montrent que l'ensemble des étapes du processus de domestication (des scènes de chasse directe aux scènes pastorales) a été représenté dans l'art rupestre, mais que les caractéristiques stylistiques des camélidés ont peu varié, ce qui permet de supposer que ces populations s'inscrivent dans une même tradition artistique. Il n'existe pas de rupture ni sur le plan technique ou stylistique, ni dans le traitement formel de l'image du camélidé, ce qui constitue une forte présomption en faveur de la stabilité de ces sociétés et indique que cet animal devait avoir un poids culturel très fort dans les hautes terres andines. Il est intéressant de noter que les caractéristiques dites « sauvages » (que nous avons interprétées comme relatives à l'image du guanaco) persistent dans l'univers symbolique des populations pastorales, ce qui peut s'expliquer par le fait que celles-ci continuent à pratiquer la chasse. Cette

continuité dans les pratiques et dans le traitement artistique de la figure des camélidés nous amène à inscrire l'occupation de cette région sous le signe de la continuité.

Parmi les différents modèles que nous avons envisagés dans ce travail, le plus vraisemblable est celui d'une occupation permanente de la région où le processus de domestication du guanaco a pu apparaître et se développer, mais nous ignorons dans quel lieu précis de la région circumtiticaca. Il semble que la transformation des techniques de chasse et le processus de domestication du guanaco se soient déroulés de manière homogène dans l'ensemble de la région, mais nous ne savons pas si la diffusion des pratiques domesticatoires est venue de régions voisines ou si les nouvelles techniques pour la capture des camélidés ont été élaborées *in situ*, car nous ne disposons que de trois sites d'art rupestre voisins pour lesquels les données archéologiques font défaut.

Les groupes qui nous occupent, ayant probablement domestiqué le guanaco, sont différents de ceux qui, en d'autres lieux, ont domestiqué la vigogne et ont développé un langage scénique et symbolique distinct. Dans l'art de la région d'Arica-Parinacota, l'insistance sur la musculature des animaux s'oppose nettement à l'art rupestre des Andes Centrales qui traite surtout des naissances et dont les techniques de capture semblent absentes dans l'art. Généralement réunis sous le nom générique des camélidés, ces animaux présentent des différences territoriales, éthologiques qui ne peuvent pas être niées dans le processus de leur domestication. Et cela induit nécessairement de profondes divergences dans l'univers symbolique des peuples qui côtoient et apprivoisent ces animaux. Bien que ces deux régions soient clairement distinctes sur le plan thématique, ce sont les points communs, notamment stylistiques, qui sont le plus souvent mis en avant afin de donner l'impression d'une cohérence chronologique entre ces deux régions (Guffroy, 1999). Après recontextualisation de nos résultats, nous favorisons une approche qui intègre les aspects écologiques et géographiques, distinguant notamment la domestication du guanaco et de la vigogne. Sans nous prononcer sur la contemporanéité ou non des phénomènes de domestication dans les deux régions, il ressort que les différences observées dans l'art rupestre sont surtout le reflet de différences socio-économiques et sans doute de bagage culturel.

La valeur accordée aux scènes dans l'art rupestre andin est remarquable, non seulement par la variété des thématiques, mais aussi par le choix des emplacements, leur dimension et le travail de perspective. Même lorsque ces scènes figurent des activités de la vie quotidienne, le mode de représentation nous apprend également quelque chose de la sphère symbolique et mentale des groupes et de leur inconscient. Partout dans le monde, l'image de l'animal a longtemps servi au transfert symbolique des valeurs concernant l'identité des hommes et nous avons vu des exemples au Proche-Orient, en Europe et en Afrique où les grands bovinés ont tenu le rôle que le camélidé a joué dans les Andes. L'art rupestre andin s'inscrit pleinement dans ce modèle où l'évolution de la relation de l'homme avec les camélidés participe à la construction de l'image humaine dans l'art.

La figuration de l'homme suit une autre trajectoire, mais les étapes qu'elle traverse sont toujours connectées avec le traitement de l'image de l'animal. Dans notre corpus, nous

avons observé que certaines caractéristiques formelles pouvaient s'inverser entre l'animal et l'homme en fonction de leurs statuts respectifs. Chez les chasseurs, l'homme est en général de petite taille et dépourvu de détails face à un animal beaucoup plus grand que lui, tandis que chez les éleveurs, l'homme est souvent plus grand que les animaux qui l'entourent et il est pourvu de détails anatomiques et d'éléments distinctifs (armes, parure, coiffe). Cela montre que l'image de l'homme devient dominante au fur et à mesure qu'il maîtrise techniquement l'animal. En marge des dispositifs techniques qui se mettent en place avec la domestication animale, nous voyons que l'évolution des rapports entre l'homme et l'animal modifie la construction des représentations psychiques homme/animal et probablement aussi les relations sociales entre les hommes.

Les recherches que nous avons menées dans l'espace andin nous permettent d'appréhender d'une manière plus profonde l'importance de la relation entre l'homme et l'animal et de comprendre l'importance de la relation entre le symbolisme et la sphère socio-économique et culturelle. Le chasseur tend à magnifier sa proie pour symboliser son habileté de tireur ; la capture des guanacos vivants est une célébration des connaissances éthologiques maîtrisées ; le rôle protecteur de l'homme vis-à-vis des camélidés dorénavant intégrés à la sphère domestique marque son opposition au monde sauvage des pumas. Ces mises en scènes reflètent les étapes du positionnement de l'homme face à l'animal, face à son environnement. Ces populations, loin de se représenter en train de domestiquer les camélidés, mettent en scène leurs méthodes d'apprivoisement au moment où se crée un nouveau rapport social entre eux et l'animal. En insistant sur les innovations techniques pour extraire l'animal de son espace sauvage, les artistes révèlent un changement de relation qui passe par l'apparition de nouvelles pratiques cynégétiques. Ces procédés reflètent un système d'interdépendance où l'animal devient attaché à l'homme au sens propre comme au sens figuré. L'effet de miroir qui existe, depuis l'époque des chasseurs, entre l'image de l'homme et celle des camélidés nous montre que la relation que les populations andines entretiennent avec cet animal a des racines très profondes et une portée symbolique extrêmement prégnante.

Si l'on élargit le champ d'investigations au-delà de la région d'Arica-Parinacota qui a été notre centre d'intérêt principal dans ce travail, le premier constat que l'on est amené à faire est que l'art rupestre est un formidable marqueur socio-culturel. En effet, tous les éléments d'appréciation que l'on peut examiner (thématiques, techniques, stylistiques, ainsi que les choix compositionnels et les symboles) montrent que les groupes humains qui fréquentent des territoires voisins et partagent les mêmes ressources présentent à la fois des points communs et des différences. Les points communs constituent le fondement d'une culture partagée, tandis que les différences sont les marques qui permettent aux groupes de s'identifier et de se singulariser. Pour aller plus loin, il faudrait parvenir à relier ou au contraire à différencier les aires de production artistique sur des bases structurelles, afin de cerner les points d'émergence des nouvelles pratiques socio-économiques et culturelles, dans les régions qui permettent un meilleur croisement des données issues des fouilles

archéologiques avec celles de l'art rupestre.

Bibliographie

- ACEVEDO A. et FRANCO N. (2012). Aplicación de DStretch-ImageJ a imágenes digitales del arte rupestre de Patagonia (Argentina). *Comechingonia Virtual*, 6, 2, p. 152–175.
- AGUAYO E. (2008). *Símbolos y Sacralidad en el Arte Rupestre de la Provincia del Loa : del siglo X al XXI*. Thèse de doctorat, Mémoire d'Archéologie, Universidad de Chile, Departamento de Antropología, Santiago.
- ALDENDERFER M. (1990). Cronología y definición de fases arcaicas en Asana, Sur del Perú. *Chungará*, 24/25, p. 13–35.
- ALDENDERFER M. (1991). Continuity and Change in Ceremonial Structures at Late Preceramic Asana, Southern Peru. *Latin American Antiquity*, 2, 3, p. 227–258.
- ALDENDERFER M. (1998). *Montane Foragers, Asana and the South-central Andean Archaic*. Iowa City, University of Iowa Press.
- ALDENDERFER M. (2001). Continuity and change in ceremonial structures at late preceramic Asana, Southern Peru. *Latin American Antiquity*, 2, 3, p. 227–258.
- ALDENDERFER M. et FLORES BLANCO L. (2011). Reflexiones para avanzar en los estudios del período arcaico en los Andes Centro-Sur. *Chungará*, 43, 1, p. 531–550.
- ALDHUY J. (2008). Au-delà du territoire, la territorialité? *Geodoc*, 55, p. 35–42.
- ALDUNATE C. (1986). Sobre la cronología del Loa superior. *Chungará*, 16/17, p. 333–346.
- ALLARD-HUARD L. (2000). *Nil-Sahara, Dialogues rupestres. L'homme innovateur*. Davезieux, Imprimerie Volozan.
- ANATI E. (1989). *Les origines de l'art et la formation de l'esprit humain*. Paris, Albin Michel.
- ANATI E. (2006). Structure de l'art et structure de l'esprit. *Diogène*, 214, p. 95–115.
- ARNOLD J. (1996a). *Emergent Complexity : The Evolution of Intermediate Societies*, volume Archaeological Series 9. Ann Arbor, International Monographs in Prehistory.

BIBLIOGRAPHIE

- ARNOLD J. (1996b). The archaeology of complex hunter-gatherers. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 3, 2, p. 77–126.
- ARRIAZA B. (1994). Tipología de las momias chinchorro y evolución de las prácticas de momificación. *Chungará*, 26, p. nov.–24.
- ARROSQUIPA P. (2014). El lugar de la cultura y la cultura del lugar : prácticas y conocimientos de los criadores de camélidos en el sur peruano. *Chungará*, 46, 2, p. 259–270.
- ASCHERO C. (1996). Arte y Arqueología : una visión desde la puna argentina. *Chungará*, 28, 1, p. 175–197.
- ASCHERO C. (2010). Las escenas de caza en Cueva de las Manos : Una perspectiva regional (Santa Cruz, Argentina). In CLOTTE J., éditeur : *L'art pléistocène dans le monde / Pleistocene art of the world / Arte pleistoceno en el mundo Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège*, volume LXV-LXVI, pages 807–823. 2010-2011, Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées.
- ASCHERO C. et HOCSMAN S. (2011). Arqueología de las ocupaciones cazadoras-recolectoras de fines del holoceno medio de Antofagasta de la Sierra (Puna meridional Argentina). *Chungará*, 43, 1, p. 393–411.
- ASCHERO C., HOCSMAN S. et RATTO N. (2011). Las puntas de proyectil en «mandorla» de Inca Cueva 7 : Caracterización tipológica e historia de vida (Puna de Jujuy, Argentina). *Estudios Atacameños*, 41, p. 5–28.
- ASCHERO C. et MARTINEZ J. (2001). Técnicas de caza en Antofagasta de la Sierra, puna meridional Argentina. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 26, p. 215–241.
- AUFDERHEID A. et SANTORO C. (1999). Chemical paleodietary reconstruction : Human population at late prehistoric sites in the Lluta Valley of northern Chile. *Revista Chilena de Historia Natural*, 72, p. 237–250.
- AYALA P. (2001). Las sociedades formativas del Altiplano Circumtiticaca y Meridional y su relación con el Norte Grande de Chile. *Estudios Atacameños*, 21, p. 7–39.
- AYCA O.-R. (2004). *El arte rupestre de Vilavilani*. Tacna, Municipalidad distrital de Palca.
- AZÉMA M. (2009). *L'art des cavernes en action, t. 1 Les animaux modèles : aspects, locomotion, comportement*. Paris, Errance.
- AZÉMA M. (2010). *L'art des cavernes en action, t. 2 Les animaux figurés : animation et mouvements*. Paris, Errance.

- BAHN P. et LORBLANCHET M. (1994). El arte rupestre : ¿La “Era post-estilística”? o : ¿A dónde Vamos de Aquí? *SIARB*, 8, p. 23–27.
- BAHUCHET S. (1971). Chasse et pêche au paléolithique supérieur. *Science et Nature*, 104, p. 21–30.
- BAHUCHET S. et PUJOL R. (1975). Etude ethnozoologique de la chasse et des pièges chez les Isongo de la forêt centrafricaine. In *L’Homme et l’Animal 1er colloque d’ethnozoologie*, pages 181–192. Paris, Inst.Int. Ethnoscience.
- BAIED C. et WHEELER J. (1993). Evolution of high Andean puna ecosystems : environment, climate, and culture change over the last 12 000 years in the Central Andes. *Mountain Research and Development*, 13, 2, p. 145–156.
- BALLEREAU D. et NIEMEYER H. (1999). Los sitios rupestres del valle del río Hurtado superior (Norte Chico, Chile). *Chungará*, 31, 2, p. 229–292.
- BARBAZA M. Les gravures rupestres libyco-Berbères : d’une rive à l’autre du Sahara. In FAUVELLE-AYMAR F.-X., éditeur : *Paethnologie de l’Afrique*, volume 4, pages 169–193. , P@lethnologie.
- BARBAZA M. (2015). *Les trois bergers. Du conte perdu au mythe retrouvé. Pour une anthropologie de l’art rupestre saharien*. Toulouse, Presse universitaire du Midi.
- BARCET A. (2008). *le puma (Felis concolor)*. Thèse de doctorat, Thèse de Médecine, Pharmacie, Université Claude-Bernard-Lyon 1, Lyon.
- BECKER C. (2004). Animales que cuentan historias. *Chungará*, 36, p. 359–364.
- BENDER B. (1978). Gatherer-hunter to farmer : A social perceptive. *World Archaeology*, 10, 2, p. 204–222.
- BENZÉCRI J.-P. (1973). *L’analyse des données. Vol. 1 : La Taxinomie*. Paris, Dunod.
- BERENGUER J. (1996). Identificación de camélidos en el arte rupestre de Taira : ¿Animales silvestres o domésticos? *Chungará*, 28, 1, p. 85–114.
- BERENGUER J. (1999). El evanescente lenguaje del arte rupestre en los Andes Atacameños. In BERENGUER J. et GALLARDO F., éditeurs : *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*, pages 9–56. Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino.
- BERENGUER J. (2004). Cinco milenios de arte rupestre en los Andes Atacameños : imágenes para lo humano, imágenes para lo divino. *Boletín del Museo de Arte Precolombino*, 9, p. 75–108.
- BERENGUER J. (2005). El Qhapaqñan en el Alto Loa, norte de Chile : Un estudio micro y macromorfológico. *Estudios Atacameños*, 29, p. 7–39.

BIBLIOGRAPHIE

- BERENGUER J. (2009). Las pinturas de el médano, Norte de Chile / 25 años después de Mostny y Niemeyer. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 4, p. 57–95.
- BERENGUER J., CASTRO V., ALDUNATE C. et SINCLAIRE C. AND CORNEJO L. (1985). Secuencia del arte rupestre en el Alto Loa, una hipótesis de trabajo. In ALDUNATE C., BERENGUER J. et CASTRO V., éditeurs : *Estudios en Arte Rupestre Museo Chileno de Arte Precolombino*, pages 87–108. Santiago, Museo Chileno Arte Precolombino.
- BERROCAL M. (2004). *Paisaje y arte rupestre : ensayo de contextualización arqueológica y geográfica de la pintura levantina*. Thèse de doctorat, Thèse de Préhistoire, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- BERROUET F. (2007). L'art pariétal paléolithique à travers le prisme culturel. In GABORIT J.-R., éditeur : *Le Pouvoir de l'image actes du 132e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques*, pages 5–16. Arles, Éditions du CTHS.
- BINFORD L. (1982). The archaeology of place. *Journal of Anthropological Archaeology*, 1, p. 5–31.
- BITTMAN B. (1986). Los pescadores, cazadores y recolectores de la costa Árida chilena : Un modelo arqueológico. *Chungará*, 16/17, p. 59–65.
- BITTMAN B., LE PAIGE G. et NUÑEZ L. (1978). *Cultura Atacameña*. San Pedro de Atacama, Serie el Patrimonio Cultural Chileno.
- BLAUER A. et KANTANEN J. (2012). Transition from hunting to animal husbandry in Southern Finland : new dated osteological evidence. *Journal of Archaeology Science*, 40, p. 1646–1666.
- BONAVIA D. (1996). De la caza-recolección a la agricultura : una perspectiva a local. *Bulletin de l'institut français d'Études andines*, 25, 2, p. 169–186.
- BONAVIA D. (2007). *The South American camelids*. Los Angeles, Cotsen Institute of Archaeology at UCLA.
- BONNEMAISON J. (1981). Voyage autour du territoire. *L'Espace Géographique*, 4, p. 249–262.
- BONTE P. (2006). Anthropologie des sociétés nomades. Fondements matériels et symboliques. Rapport technique, Université Paris 8, Vincennes Saint-Denis.
- BORRERO L. (2005). Tafonomía de la interacción entre pumas y guanacos en el parque nacional Torres del Paine, Chile. *Magallania*, 33, 1, p. 95–114.
- BOSCH-GIMPERA P. (1962). L'art rupestre américain. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 106e année, 2, p. 264–273.

- BOURDIER C. (2013). Rock art and social geography in the Upper Paleolithic. Contribution to the socio-cultural function of the Roc-aux-Sorciers rock-shelter (Angles-sur-l'Anglin, France) from the viewpoint of its sculpted frieze. *Journal of Anthropological Archaeology*, 32, p. 368–382.
- BOURDIEU P. (1977). Sur le pouvoir symbolique. *Annales*, 32, 3, p. 405–411.
- BOWMAN I. (1924). *Desert Trails of Atacama*, volume Special Publication 5. New York, American Geographical Society.
- BRADLEY R. et CRIADO F. (1994). Rock art research as landscape archaeology : a pilot study in Galicia, North-West Spain. *World Archaeology*, 25, 3, p. 374–390.
- BRADLEY R., CRIADO F. et FABREGAS R. (1994). Los petroglifos como forma de apropiación del espacio : algunos ejemplos gallegos. *Trabajos de Prehistoria*, 51, 2, p. 159–168.
- BRANDT S. et CARTER N. (1987). Pastoral rock art in the horn of Africa : Making sense of udder chaos. *World, Archaeology*, 19, 2, p. 194–213.
- BRAUDEL F. (1993). *Grammaire des civilisations*. Paris, Flammarion.
- BREUIL H. (1952). *Quatre cent siècles d'art pariétal, les cavernes ornées de l'âge du Renne*. Montignac, Centre d'Etude et de Documentation Préhistorique.
- BRIONES L. et CHACAMA J. (1996). Arte rupestre en el desierto Tarapaqueño, Norte de Chile. *SIARB*, 10, p. 41–49.
- BRIONES L., DÍAZ A., MONDACA C. et CLARKSON P. (1999). Huasquiña, las Chacras y los Geoglifos del Desierto : una Aproximación al Arte Rupestre Andino. *Diálogo Andino*, 18, p. 39–61.
- BRIONES L. et ESPISA V. (1991). Investigación y rescate de un sitio con arte rupestre : Cerro Colorado, I región, Norte Chile. *SIARB*, 5, p. 80–86.
- BUENO P. et DE BALBÍN R. (2000). Art mégalithique et art en plein air. Approches de la définition du territoire pour les groupes producteurs de la péninsule ibérique. *L'Anthropologie*, 104, p. 427–458.
- BUENO P., DE BALBÍN R. et BARROSO R. (2004). Application d'une méthode d'analyse du territoire à partir de la situation des marqueurs graphiques à l'intérieur de la Péninsule Ibérique : le Tage International. *L'Anthropologie*, 108, p. 653–710.
- BUHAGAR S. (2012). *Art rupestre du Sud-est libyen (Région de Kufra)*. Thèse de doctorat, Thèse d'Histoire de l'art, Université de Grenoble, Grenoble.

- CABALLERO G. et ZOIDO F. (2008). Formación y desarrollo de una línea de investigación : La dimensión paisajística de los conjuntos arqueológicos. *Cuadernos Geográficos*, 43, p. 181–198.
- CABELLO G. et GALLARDO F. (2014). Iconos claves del Formativo en Tarapacá (Chile) : el arte rupestre de Tamentica y su distribución regional. *Chungará*, 46, 1, p. 11–24.
- CAMPS G. (1979). La défécation dans l’art paléolithique. In BANDI H.-G., HUBER W., SAUTER M.-R. et SITTE B., éditeurs : *La contribution de la zoologie et de l’éthologie à l’interprétation de l’art des peuples chasseurs préhistoriques 3e colloque de la Société suisse des sciences humaines*, pages 251–261. Fribourg.
- CAPRILES J. (2014a). Mobile communities and pastoralist landscapes during the Formative Period in the Central Altiplano of Bolivia. *Latin American Antiquity*, 25, 1, p. 3–26.
- CAPRILES J. (2014b). *The economic organization of early camelid pastoralism in the Andean highlands of Bolivia*, volume 2597. Oxford, BAR International Series.
- CARDICH A. (1964). *Lauricocha, fundamentos para una Prehistoria de los Andes centrales*. Buenos Aires, Centro Argentino de Estudios Prehistóricos.
- CARMEN M. (2008). Explotación de recursos animales y producción textil durante el holoceno en Antofagasta de la Sierra. *Estudios Atacameños*, 35, p. 35–48.
- CARRASCO A. et COFRÉ B. Historia de los pueblos prehispánicos que habitaron la región de Tarapacá. *Conozcamos juntos, la historia y cultura de nuestra región*, pages 15–42.
- CARTAJENA I., NUÑEZ L. et GROSJEAN M. (2007). Camelid domestication on the western slope of the Puna de Atacama, northern Chile. *Anthropozoologica*, 45, 2, p. 155–173.
- CASANOVA P. (2011). Primeros reconocimientos sobre el estado de conservación de pinturas rupestres en el sector del Alto Loa, región de Antofagasta, Chile. *Boletín del Museo de Arte Precolombino*, 16, 1, p. 47–66.
- CASTILLO C. (2012). *Aproximación a la movilidad e interacción arcaica en el extremo Norte de Chile, a través de objetos «no-utilitarios»*. Thèse de doctorat, Mémoire d’Archéologie, Université de Tarapacá, Arica.
- CASTILLO C. et SEPÚLVEDA M. (2015). Objetos “misceláneos dinámicas sociales en contextos cazadores recolectores de la precordillera de Arica, Extremo Norte de Chile (Área Centro-Sur Andino). *Sous press*.
- CASTRO V. (2002). Aiquina y Toconce, Paisajes culturales del Norte árido de Chile. In MUJICA E., éditeur : *Representation in Perú, Paisajes Culturales en los Andes*, pages 209–222. Lima, Impreso en Silos Ltda.

- CASTRO V. et GALLARDO F. (1995). El Poder de los Gentiles. Arte Rupestre en el Río Salado (desierto de Atacama). *Revista Chilena de Antropología*, 13, p. 79–98.
- CAUVIN J. (1997). *Naissances des divinités, naissance de l'agriculture*. Paris, CNRS Editions.
- CHACAMA J. et BRIONES M. (1996). Arte rupestre en el desierto Tarapaqueño, Norte de Chile. *SIARB*, 10, p. 41–49.
- CHACAMA J. et MUÑOS I. (2001). Patrón funerario Pre Chinchorro en un contexto de semi-nomadismo y complementariedad ecológica. El sitio Acha-2, Extremo norte de Chile, ca. 9.500-10.000 años AP. *Chungará*, 33, 1, p. 51–54.
- CHAIX L. (2006). Bœufs à cornes déformées et béliers à sphéroïde : de l'art rupestre à l'archéozoologie. *Cahiers de l'AARS*, 10, p. 49–54.
- CHARRIÈRE G. (1968). La scène du puits de Lascaux ou le thème « de la mort simulée ». *Revue de l'histoire des religions*, 174, 1, p. 1–25.
- CHERNORKIAN R. (1996). *Pratique archéologique statistique et graphique*. Paris, Errance.
- CHEVALLIER R. (1976). Le paysage palimpseste de l'histoire : pour une archéologie du paysage,. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 12, p. 503–510.
- CLARKSON P. et BRIONES L. (2001). Geoglifos, senderos y etnoarqueología de caravanes en el desierto chileno. *Boletín del Museo de Arte Precolombino*, 8, p. 35–45.
- CLOGG P. et DÍAZ-ANDREU M. (2000). Digital Image Processing and the Recording of Rock Art. *Journal of Archaeological Science*, 27, p. 837–843.
- CLOTTE J. (2003). De « l'art pour l'art » au chamanisme : l'interprétation de l'art préhistorique. 8. [En ligne], 8 | 2003, mis en ligne le 24 octobre 2006.
- CLOTTE J. et LEWIS-WILLIAMS D. (2001). *Les Chamanes de la Préhistoire. Texte intégral, polémique et réponses*. Paris, la Maison des roches.
- CONDOM T. (2002). *Dynamiques d'extension lecustre et glaciaire associées aux modifications du climat dans les Andes centrales*. Thèse de doctorat, Thèse de Science de la Terre, Université Paris VI-Pierre et Marie Curie, Paris.
- CONKEY M. (1980). The identification of Prehistoric Hunter-Gatherer Aggregation Sites : The Case of Altamira. *Current Anthropology*, 21, 5, p. 609–630.
- CORNEJO L. et SANHUEZA L. (2003). Coexistencia de cazadores recolectores y horticultores temprano en la cordillera andina de Chile Central. *Latin American Antiquity*, 14, 4, p. 389–407.

- CORNEJO L. et SANHUEZA L. (2011). North and South : Hunter-gatherer communities in the Andes Mountains in Central Chile. *Latin American Antiquity*, 22, 4, p. 487–504.
- CORNEVIN M. (1982). Les Néolithiques du Sahara central et l’histoire générale de l’Afrique. *Bulletin de la Société préhistorique française*, 79, 10-12, p. 439–450.
- CORREA L., ZAPATA B., SAMANIEGO H. et SOTO-GAMBOA M. (2013). Social structure in a family group of guanaco (*Lama guanicoe*, Ungulate) : is female hierarchy based on “prior attributes” or “social dynamics” ? *Behavioural Processes*, 98, p. 92–97.
- CRAIG A. (1984). Paleoambiente durante el precerámico nor-chileno : uso de imágenes Landsat. *Chungará*, 13, p. 93–98.
- CRAIG A. (1992). Archaeological occurrences of Andean land snails. *Andean Past*, 3, p. 127–135.
- CRAIG N. (2011). Cultural dynamics, climate, and landscape in the south-central Andes during the mid-late Holocene : a consideration of two socio-natural perspectives. *Chungará*, 43, p. 367–391.
- CRAIG N., ALDENDERFER M., BAKER P. et RIGSBY C. (2010). Terminal Archaic settlement pattern and land cover change in the Rio Ilave, Southwestern Lake Titicaca Basin, Perú. In DEAN R., éditeur : *the archaeology of anthropogenic environments Occasional Papers of the Center for Archaeological Investigation*, pages 35–53. Southern Illinois Carbondale, Southern Illinois University at Carbondale.
- CRIADO F. (1993). Límites y posibilidades de la arqueología del paisaje. *SPAL*, 2, p. 9–55.
- CRIADO F. (1995). Construcción social del espacio y reconstrucción arqueológica del paisaje. In NASTRI J., éditeur : *La Perceptiva Espacial en arqueología*, pages 75–116. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- CRIADO F. (1999). *Del terreno al espacio : planteamientos y percepciones para la arqueología del paisaje*. Santiago de Compostela, Grupo de investigación en Arqueología del paisaje.
- CRIADO F. (2001). Problems, functions and conditions of archaeological knowledge. *Journal of Social Archaeology*, 1, p. 126–146.
- CRIADO F. (2006). ¿Se puede evitar la trampa de la subjetividad ? Sobre arqueología e interpretación. *Completem*, 17, p. 247–253.
- CRIADO F. et PENEDO R. (1989). Cazadores y salvajes : una contraposición entre el arte paleolítico y el arte postglacial Levantino. *Munibe*, 41, p. 3–22.
- CRIADO F. et PENEDO R. (1993). Art, time and thought : a formal study comparing Paleolithic and postglacial art. *World Archaeology*, 25, 2, p. 187–203.

- CURTONI R. (2007). El paisaje y las expresiones rupestres de los cazadores recolectores pampeanos de Argentina. *International Journal of South American Archaeology*, 1, p. 40–48.
- DAUELSBERG P. (1982). Prehistoria de Arica. *Dialogo Andino*, 1, p. 33–68.
- DAUELSBERG P. (1983). Tojo-Tojone : un paradero de cazadores arcaicos (características y secuencias). *Chungará*, 11, p. 11–30.
- DAUELSBERG P. (1995). Reconocimiento arqueológico de los valles de Lluta, Vitor y la zona costera de Arica. *Boletín del Museo Regional de Arica*, 4, p. 70–77.
- DE SOUZA P. (2004). Cazadores recolectores del Arcaico Temprano y Medio en la cuenca superior del río Loa : Sitios, conjuntos líticos y sistemas de asentamiento. *Estudios Atacameños*, 27, p. 7–43.
- DECARY R. (1939). La chasse et le piégeage chez les indigènes de Madagascar. *Journal de la Société des Africanistes*, 9, 1, p. 3–41.
- DEMOULE J.-P. (2007). *Naissance de la Figure. L'art du Paléolithique à l'âge du Fer*. Paris, Hazan.
- DESCOLA P. (2004). Le sauvage et le domestique. *Communications*, 76, p. 17–39.
- DESCOLA P. (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris, Gallimard.
- DETHIER M. et GHIURGI A. (1999). Etude de la chasse villageoise dans la forêt de N'Gotto. In *Projet Ecofac*, page 63. République Centrafricaine, Université de Science Agronomique de Gembloux.
- DETIENNE M. (1981). *L'invention de la mythologie*. Poitiers, Gallimard.
- D'HUY J. et LE QUELLEC J.-L. (2009). Du Sahara au Nil : la faible représentation d'animaux dangereux dans l'art rupestre du désert Libyque pourrait être liée à la crainte de leur animation. *Cahiers de L'AARS*, 13, p. 85–98.
- DI MÉO G. (1989). De l'espace aux territoires : éléments pour une archéologie des concepts fondamentaux de la géographie. *L'information géographique*, 62, 3, p. 99–110.
- DIGARD (2009a). L'Homme et l'animal. Rapport technique, La Maison du Banquet, Lagrasse.
- DIGARD J.-P. (1988). Jalons pour une anthropologie de la domestication animale. *L'Homme*, 28, 108, p. 27–58.
- DIGARD J.-P. (1992). Un Aspect méconnu de l'histoire de l'Amérique : la domestication des animaux. *L'Homme*, 32, 122-124, p. 253–270.

- DIGARD J.-P. (2009b). Les voies de la domestication animale, entre tendances, hasards et nécessité. In DEMOULE J.-P., éditeur : *La révolution néolithique dans le monde*, pages 165–179. Paris, CNRS Edition.
- DILLEHAY T. (2006). Reflexiones acerca del orden y la complejidad una breve introducción. *Boletín de Arqueología PUCP*, 10, p. 7–12.
- DILLEHAY T., WILLIAMS V. et SANTORO C. (2006). Áreas periféricas y nucleares. Contextos de interacciones sociales complejas y multidireccionales. *Chungará*, 38, 2, p. 249–256.
- DRANSARD P. (2002). *Earth, Water, Fleece and Fabric. An ethnography and archaeology of Andean camelid herding*. Londres, Routledge.
- DRANSART P. (1991). Llamas, Herders and the exploitation of raw materials in the Atacama Desert. *World Archaeology*, 22, 3, p. 304–319.
- DUBRAY D. (1993). Bilan des expériences françaises en matière de capture par engins du Mouflon de Corse (*Ovis ammon musimon*),. In D. D., éditeur : *Techniques de capture et de marquage des ongulés sauvages*, pages 147–152. Mèze, Hérault, F.D.C. Hérault.
- DUCOS P. et HELMER D. (1981). Le point actuel sur l'apparition de la domestication dans le Levant. In J. CAUVIN P. S., éditeur : *Préhistoire du Levant, Chronologie et organisation de l'espace depuis les origines jusqu'au VIe millénaire*, pages 523–528. Colloques International du Centre National de la Recherche Scientifique, Éditions du C.N.R.S.
- DUDOGNON C. et SEPÚLVEDA M. (2013). Hunting practices in rock art Sierra Arica (Far North of Chile). In ANATI E., éditeur : *Art as a source of history, XXV Valcamonica Symposium 2013*, pages 237–242. Capo Di Ponte, 20-26 septembre 2013, Centro Camuno di Studi Preistorici.
- DUDOGNON C. et SEPÚLVEDA M. (2015). Camelids and anthropomorphics style variations in the north Chile's rock art during Archaic and Formative transition. In H. GIRALDO, J. A., éditeur : *Symbols in the Landscape : Rock art and its context*, pages 217–230. Cáceres, 31 août-4 septembre 2015, ARKEOS.
- DUDOGNON C. et SEPÚLVEDA M. (2016). Rock art of the Upper Lluta Valley, far-northern Chile (South-Central Andes) : A visual approach to socio-economic transition in the Archaic-Formative Periods (6,000-1,500 BP). *Quaternary International*. sous press.
- DUPUY C. (2010). Les apports archéologiques des gravures rupestres de l'Aïr (Niger) et de l'Adrar des Iforas (Mali). *Les Nouvelles de l'Archéologie*, 120-121, p. 29–37.

- ELIADE M. (1963). *Aspects du mythe*. Paris, Gallimard.
- ELIADE M. (1980). *Images et symboles*. Paris, Gallimard.
- ERHARDT H. (1999). Max Uhle en Chile (1911-1919). Sus aportes pioneros al estudio del Precerámico costeño. *Indiana*, 15, p. 107–138.
- ESCOLA P. (2004). Tecnología lítica y sociedades agro-pastoriles tempranas. *Temas de Arqueología, Análisis lítico*, pages 59–100.
- EZZIANI, E. H. (2004). Une classification morphologique des figures anthropomorphes. (Gravures rupestres du haut Atlas). La vallée de l'Ourika (Maroc). *L'Anthropologie*, 108, p. 495–534.
- FAIRÉN S. (2002). visibilidad y percepción del entorno. Análisis de la distribución del arte rupestre esquemático mediante sistemas de información geográfica. *Lucentum*, 21-22, p. 27–43.
- FARÈS S. (2006). Les gravures rupestres de Jordanie du Sud et enquête sur les pratiques de la chasse actuelles. In SIDÉRA I., éditeur : *La chasse, Pratiques sociales et symboliques*, pages 37–44. Paris, De Boccard. Editions Maison René-Ginouvès, Archéologie et Ethnologie.
- FAUVELLE-AYMAR F., BON F. et SADR K. (2007). « L'ailleurs et l'avant » Éléments pour une critique du comparatisme ethnographique dans l'étude des sociétés préhistoriques. *L'Homme*, 184, p. 25–45.
- FLORES L. et CÁCEDA D. (2012). El arte rupestre de Carbaya, Puno : una propuesta de secuencia pictórica. *Investigaciones sociales*, 16, p. 367–377.
- FLORES-GONZÁLEZ L. (2008). Posiciones y orientaciones epistemológicas del paradigma de la complejidad. *Cinta Moebio*, 33, p. 195–203.
- FLORES OCHOA J. (1974). Enqa, Enqaychu illa y Khuya Rumi : aspectos mágico-religiosos entre pastores. *Journal de la Société des Américanistes*, 63, p. 245–262.
- FLORES OCHOA J. (1977). *Pastores de la puna uywamichiq punarunakuna*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- FLORES OCHOA J. (1988). *Llamichos y Paqocheros, pastores de llamas y alpacas*. Cusco, Centro de Estudios Andinos.
- FLORES OCHOA J. et KOBAYASHI Y. (2000). *Pastoreo Altoandino realidad, sacralidad y posibilidades*. La Paz, Edición Plural.

- FONTANA L. (2011). Archéologie et anthropologie des relations homme-animal dans les sociétés anciennes de chasseurs-collecteurs. Les enjeux d'une recherche intégrée en archéozoologie. In S.-A. DE BEAUNE H.-P. F., éditeur : *L'archéologie à découvert*, pages 72–78. Paris, CNRS Editions.
- FORGET M.-E., THOURET J.-C., KUENTZ A. et FONTUGNE M. (2008). Héritages glaciaires, périglaciaires et évolution récente : le cas du Nevado Coropuna (Andes centrales, sud du Pérou). *Géomorphologie : Relief. Processus. Environnement*, 2, p. 113–132.
- FOUCAULT M. (1984). Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, p. 46–49.
- FRITZ C., LENNSEN-ERZ T., SAUVET G., BARBAZA M., LÓPEZ-MONTALVO E., TOSELLO G. et AZÉMA M. (2013). L'expression narrative dans les arts rupestres ; approches théoriques. 358, p. 38–45.
- FUCHS P., PATZSCHKE R., YENQUE G. et BRICEÑO J. (2004). Del arcaico tardío al formativo temprano : las investigaciones en Sechín bajo, valle de Casma. *Boletín de Arqueología PUCP*, 13, p. 55–86.
- GALLADO F. et CABELLO G. (2015). Emblems, leadership, social interaction and early social complexity : The ancient Formative period (1500bc-ad 100) in the desert of northern Chile. *Cambridge Archaeological Journal*, 25, 3, p. 1–20.
- GALLARDO F. (1996). Acerca de la lógica en la interpretación de arte rupestre. *Boletín Sociedad Chilena de Arqueología*, 23, p. 31–33.
- GALLARDO F. (2001). Arte rupestre y emplazamiento durante el Formativo Temprano en la Cuenca del río Salado (desierto de Atacama, norte de Chile). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 8, p. 83–98.
- GALLARDO F. (2004). El arte rupestre como ideología : ensayo acerca de pinturas y grabados en la localidad del Río Salado (Desierto de Atacama, Norte de Chile). *Chungará*, 36, p. 427–440.
- GALLARDO F. (2009). Sobre la composición y la disposición en el arte rupestre de Chile : consideraciones metodológicas e interpretativas. *Magallania*, 37, 1, p. 85–98.
- GALLARDO F., CABELLO G., PIMENTEL G., SEPÚLVEDA M. et CORNEJO L. (2012). Flujos de información visual, interacción social y pinturas rupestres en el desierto de Atacama (Norte de Chile). *Estudios atacameños*, 43, p. 35–52.
- GALLARDO F., MONTT I. et SEPÚLVEDA M. (2006). Nuevas perspectivas en el estudio del arte rupestre en Chile. *SIARB*, 20, p. 77–87.

- GALLARDO F., SINCLAIRE C. et C. S. (1999). Arte rupestre, emplazamiento y paisaje en la cordillera del desierto de Atacama. In BERENQUER J. et GALLARDO F., éditeurs : *Arte rupestre en los Andes de Capricornio. Rock art in the Andes of Capricorn*, page 57-96. Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino.
- GALLARDO F., VILCHES F., CORNEJO L. et REES C. (1996). Sobre un estilo de arte rupestre en la cuenca del río salado (Norte de Chile). Un estudio preliminar. *Chungará*, 28, 1-2, p. 353-364.
- GALLARDO F. et YACOBACCIO H. (2005). Wild or domesticated? Camelids in the early formative rock art of the Atacama Desert (Northern Chile). *Latin American Antiquity*, 16, 2, p. 115-130.
- GALLARDO F. et YACOBACCIO H. (2007). ¿Silvestres o domesticados? camélidos en el arte rupestre del formativo temprano en el desierto de Atacama (Norte de Chile). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 12, 2, p. 9-31.
- GALLINARO M. (2013). Sahara rock art : Local dynamics and wider perspectives. *Arts*, 2, p. 350-382.
- GARCÍA E. et BECK S. (2007). Puna. In nd B. ØLLGAARD M. M., KVIST L., BORCHSENIOUS F. et BALSLEV H., éditeurs : *Botánica Económica de los Andes Centrales*, pages 51-76. La Paz, éd. M. Moraes et al. Universidad Mayor de San Andrés.
- GARCÍA M., GARDEWEG M., CLAVERO J. et HÉRAIL G. (2004). Hoja Arica, Región de Tarapacá. *Servicio Nacional de Geología y Minería, Carta Geológica de Chile, Serie Geología Básica*, 84, p. 150.
- GARCÍA M. et HÉRAIL G. (2005). Fault-related folding, drainage network evolution and valley incision during the Neogene in the Andean Precordillera of Northern Chile. *Geomorphology*, 65, p. 279-300.
- GARCÍA M. et SEPÚLVEDA M. (2011). Contextos vegetales de aleros con pinturas (Precordillera de Arica, Norte de Chile). *Estudios Atacameños*, 41, p. 97-118.
- GARCIA-MORENO A. (2013). To see or to be seen... is that the question? An evaluation of Palaeolithic sites' visual presence and their role in social organization. *Journal of Anthropological Archaeology*, 32, p. 647-658.
- GASCO A. (2012). *Caza y pastoreo de camélidos en la frontera meridional del mundo andino. Una aproximación osteométrica*. Thèse de doctorat, Thèse en Histoire, Universidad Nacional de Córdoba, Cordoue.
- GAY P. (2011). *La reproduction chez les lamas et alpagas : Etude bibliographique et développement d'une enquête auprès des éleveurs*. Thèse de doctorat, Thèse Médecine, Pharmacie, Campus de vétérinaire de Lyon, Lyon.

BIBLIOGRAPHIE

- GENTILE M. (1988). Evidencias e hipótesis sobre los atacamas en la puna de Jujuy y quebrada de Humahuaca. *Journal de la Société des Américanistes*, 74, p. 87–103.
- GERONIMO A. et HOCSMAN S. (2011). L'art rupestre de la cueva de Cristóbal (puna de Jujuy, Argentine) : nouveaux éléments. *Inora*, 60, p. 1–13.
- GILBERT L. (2008). SIG et transformations de l'archéologie de l'établissement. *Altérités*, 5, 1, p. 65–82.
- GLORY A. (1964). L'énigme de l'art quaternaire peut-elle être résolue par la théorie du culte des Ongones? *Revue des Sciences religieuses*, 4, p. 337–388.
- GÖBEL B. (2002). La arquitectura del pastoreo : Uso del espacio y sistema de asentamientos en la puna de Atacama (Susques). *Estudios Atacameños*, 23, p. 53–76.
- GODELIER M. (1974). *Un domaine contesté : l'anthropologie économique*. Paris, Editions Mouton.
- GODELIER M. (1984). *L'idéal et le matériel*. Paris, Fayard.
- GODELIER M. (1996). *L'énigme du don*. Paris, Fayard.
- GOEPFERT N. (2010). The llama and the deer : dietary and symbolic dualism in the central Andes. *Anthropozoologica*, 45, 1, p. 25–45.
- GONZÁLEZ B., PALMAS E., ZAPATA B. et MARÍN J. (2006). Taxonomic and biogeographical status of guanaco *Lama guanicoe* (Artiodactyla, Camelidae). *Mammal Rev*, 36, 2, p. 157–178.
- GONZÁLEZ J. (2002). Etología de camélidos y arte rupestre de la Subregión río Salado (norte de Chile, II Región). *Estudios Atacameños*, 23, p. 23–32.
- GOURICHON L. (2004). *Faune et saisonnalité : L'organisation temporelle des activités de subsistance dans l'Épipaléolithique et le Néolithique précéramique du Levant nord (Syrie)*. Thèse de doctorat, Thèse d'archéologie et de Préhistoire, Université Lumière, Lyon II.
- GOURICHON L., HELMER D. et PETERS J. (2006). A la croisée des pratiques cynégétiques et de l'iconographie des animaux sauvages. Haut et moyen Euphrate – Xe et IXe millénaire av. J.-C. In SIDÉRA I., éditeur : *La chasse, Pratiques sociales et symboliques*, pages 133–146. Paris, De Boccard. Editions Maison René-Ginouvès, Archéologie et Ethnologie.
- GRADIN C., ASCHERO C. et AGUERRE A. (1976). Investigaciones arqueológicas en la Cueva de las manos estancia Alto Río Pinturas. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 10, p. 201–250.

- GRADIN C. et SCHOBINGER J. (1985). *La préhistoire des Andes et de la prairie argentine : peintures rupestres des chasseurs et des agriculteurs*. Madrid, Jaca Book.
- GRASSÉ P. (1955). *Traité de zoologie, Anatomie, Systématique, Biologie*, volume t. XVII Mammifères : les ordres : anatomie, éthologie, systématique. Paris, Masson.
- GROSJEAN M., MESSERLI B., ANMANN C., GEYH M., GRAF K., JENNY B., KAMMER K., NUNEZ L., SCHREIER H., SCHOTTERER H., SWCHALB B., VALERO-GARCÉS B. et VUILLE M. (1995). Holocene environmental changes in the Atacama altiplano and paleoclimatic implications. *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines*, 24, 3, p. 585–594.
- GUFFROY J. (1990). Le développement des premières grandes civilisations andines dans l'extrême nord du Pérou : le cas de Cerro Ñañañique (Haut-Piura). *Cahiers de Sciences Humaines*, 26, 4, p. 623–654.
- GUFFROY J. (1999). *El arte rupestre del antiguo Perú*. Lima, Institut Français des Etudes Andines.
- GUFFROY J. (2008). L'art rupestre de l'ancien Pérou. *Les nouvelles de l'archéologie*, 111-112, p. 39–44.
- GUFFROY J. (2009). *Imagenes y paisajes rupestres del Perú*. Marseilles, Editions IRD.
- GUFFROY J. (2011). Las tradiciones Centro-andinas de rocas grabadas (Perú) : evoluciones y continuidades. *Chungará*, 43, 1, p. 73–88.
- GUIDON N. (1989). Tradiciones rupestres del Área arqueológica de São Raimundo Nonato. *SIARB*, 3, p. 65–73.
- GUIDON N. (1994). Le plus ancien peuplement de l'Amérique : le Paléolithique du Nordeste brésilien. *Bulletin de la Société préhistorique française*, 91, 05-16, p. 246–250.
- GUILAINE J. (2000). *Premiers paysans du monde. Naissance des agricultures*, volume 320. Paris, Errance.
- GUILAINE J. (2005). « Du Proche-Orient à Atlantique » Actualité de la recherche sur le néolithique,. *Annales Histoire, Sciences sociales*, 60e année, p. 925–952.
- GUILAINE J. (2011). *Caïn, Abel, Ötzi. L'héritage néolithique*. Paris, Gallimard.
- GUILAINE J. et ZAMMIT J. (2001). *Le sentier de la guerre. Visage de la violence préhistorique*. Paris, Seuil.
- GUILLAUD D. (2008). Le mythe comme fondement des territoires et de l'ordre social dans les îles de l'ouest de Sumatra (Indonésie). Un essai inspiré par l'approche géosymbolique de J. Bonnemaïson. *EchoGéo*, 5, p. 1–9.

BIBLIOGRAPHIE

- GUNDERMANN H. (2003). La formación del espacio andino en Arica y Tarapacá. *Revista de Historia Indígena*, 7, p. 87–138.
- HADRICOURT A.-G. et DIBIE P. (1988). Que savons-nous des animaux domestiques? *L'Homme*, 28, 108, p. 72–83.
- HAMEAU P. (2005). Des goûts et des couleurs. Chronologie relative et identité culturelles à travers l'analyse des peintures schématiques du Néolithique dans le sud de la France. *Zephyrus*, 58, p. 195–211.
- HANSEN-CATTA P.-H. (2007). *Le Larousse de la chasse*. Paris, Larousse.
- HARMAN J. (2011). Mode d'emploi de DStretch (V7.1). Rapport technique, <http://www.dstretch.com/>.
- HAÏDAR-BOUSTANI M. (2004). Le Néolithique du Liban dans le contexte Proche-oriental, état des connaissances. *Tempora*, 12-13, p. 1–39.
- HELMER D. (1992). *La domestication des animaux par les hommes préhistoriques*. Paris, Masson.
- HELMER D., GOURICHON L., MONCHOT H., PETERS J. et Saña SEGUI M. (2005a). Identifying early domestic cattle from Pre-Pottery Neolithic sites on the Middle Euphrates using sexual dimorphism. In VIGNE J.-D., PETERS J. et HELMER D., éditeurs : *New methods and the first steps of mammal domestication Proceedings of the 9th International Council of Archaeozoology*, pages 86–95. Durham, Durham, 23-28 août 2002, Oxbow Books.
- HELMER D., GOURICHON L. et STORDEUR D. (2004). A l'aube de la domestication animale. Imaginaire et symbolisme animal dans les premières sociétés néolithiques du nord du Proche-Orient. *Anthropozoologica*, 39, 1, p. 143–163.
- HELMER D., MAAMAR H. et VIGNE J.-D. (2005b). L'élevage des caprinés néolithiques dans le sud-est de la France : saisonnalité des abattages, relations entre grottes-bergeries et sites de plein air. *Anthropozoologica*, 40, 1, p. 167–189.
- HÉMOND A. (1996). Pratiques cynégétiques et nouveaux discours écologiques chez les Nahuas du Balsas (Mexique). *Journal d'Agriculture Traditionnelle et de Botanique appliquée*, 38, 2, p. 269–288.
- HERNANDEZ J., ESTADES C., FAUNDEZ L. et HERREROS J. (2014). *Biodiversidad terrestre de la región de Arica-Parinacota*. Arica, Ministerio de Medio Ambiente.
- HERREROS DE LARTUNDO J. et SIELFELD KOWALD W. (2011). *La Taruca, Huemul del norte*. Arica, Ministerio del Medio Ambiente.

- HLADIK C.-M., BAHUCHET S. et GARINE I. (1989). *Se nourrir en forêt équatoriale : Anthropologie alimentaire des populations des régions forestières humides d'Afrique*. Paris, Unesco.
- HOCSMAN S. (2002). ¿Cazadores-recolectores complejos en la Puna Meridional Argentina? Entrelazando evidencias del registro arqueológico de la microrregión de Antofagasta de la Sierra (Catamarca). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 27, p. 193–214.
- HOCSMAN S. (2006a). *Producción lítica, variabilidad y cambio en Antofagasta de la Sierra -ca. 5500-1500 AP-*. Thèse de doctorat, Thèse de Préhistoire, Facultad de Ciencias Naturales y Museo (UNLP), la Plata.
- HOCSMAN S. (2006b). Tecnología lítica en la transición de cazadores recolectores a sociedades agropastoriles en la porción meridional de los Andes Centro Sur. *Estudios Atacameños*, 32, p. 59–73.
- HOLDEN T. (1991). Evidence of prehistoric diet from Northern Chile : coprolites, gut contents and flotation samples from the Tulán quebrada. *World Archaeology*, 22, 3, p. 320–331.
- HOLMGREN C.-A., ROSELLO E., LATORRE C. et BETANCOURT J.-L. (2008). Late-Holocene fossil rodent middens from the Arica region of northernmost Chile. *Journal of Arid Environments*, 72, p. 677–686.
- HONORÉ E. (2015). Pastoralists' paintings of WG 35, Gilf El-Kebir : Anchoring a moving herd in space and time. *Expression*, 9, p. 29–34.
- HORTA H. (2004). Iconografía del Formativo Tardío del norte de Chile. Propuesta de definición e interpretación basada en imágenes textiles y otros medios. *Estudios Atacameños*, 27, p. 45–76.
- HOSTNIG R. (2005). Macusani y Corani, repositorios de Arte, Rupestre Milenario en la Cordillera de Carabaya, Puno – Perú. *Rupestreweb*. <http://www.rupestreweb.info/macusani.html>.
- HOSTNIG R. (2011). Caza o captura de camélidos mediante trampas en las pinturas rupestres de Pulpintoqasa, Apurímac, Perú. *Rupestreweb*. <http://www.rupestreweb.info/pulpintoqasa.html>.
- HOSTNIG R. (2012a). Las pinturas rupestres de Pamparaqay, Apurímac. Obra maestra del Arcaico andino-peruano. Parte I : Iglesiasmachay. *Rupestreweb*. <http://www.rupestreweb.info/pamparaqay1.html>.
- HOSTNIG R. (2012b). Pinturas rupestres arcaicas de la provincia de Espinar, Cusco. *Rupestreweb*. <http://www.rupestreweb.info/espinar.html>.

BIBLIOGRAPHIE

- HOSTNIG R. (2013). Camélidos de grandes dimensiones en pinturas arcaicas del centro y centro-sur del Perú. *Rupestreweb*. <http://www.rupestreweb.info/camelidosarcaico.html>.
- HOSTNIG R. et STRECKER M. (2015). Estrategias de caza en pinturas rupestres arcaicas del Perú y de Bolivia. In H. COLLADO GIRALDO J. G. A., éditeur : *Symbols in the landscape : rock art and its context book of abstracts, XIX International Rock Art Conference*, pages 21–22. Cáceres, 2015, ARKEOS.
- HUET T. (2012). *Organisation spatiale et sériation des gravures piquetées du Mont Bégou*. Thèse de doctorat, Thèse de Préhistoire, Université de Nice-Sophia Antipolis, Nice.
- HUGONIE G. (2014). Ecotone. *Hypergéométrie*. <http://www.hypergeo.eu/spip.php?article273>.
- HUYGE D., AUBERT M., BARNARD H., CLAES W., DARNELL J., DE DAPPER M., FIGARI E., IKRAM S., LEBRUN-NELIS A. et THERASSE I. (2007). Lascaux along the Nile : Late Pleistocene rock art in Egypt. *Antiquity*, 81, p. 313.
- HUYGE D., VANDENBERGHE D., DE DAPPER M., MEES M., CLAES W. et DARNELL J. (2011). First evidence of Pleistocene rock art in North Africa : securing the age of the Qurta petroglyphs (Egypt) through OSL dating. *Antiquity*, 85, p. 1184–1193.
- HYDER W. (2004). Locational analysis in rock-art studies. In CHIPPINDALE C. et NASH G., éditeurs : *The figured landscapes of rock-art. Looking at pictures in place*, pages 85–101. Cambridge, Cambridge University Press.
- JAMBU M. (1978). *Classification automatique pour l'analyse des données. Vol. 1 : Méthodes et algorithmes*. Paris, Dunod.
- JELÍNEK J. (1982). Wadi Zreida A North Fezzanese Rock Art site. *Anthropologie*, 20, 3, p. 219–245.
- JORDÁ-CERDÁ F. (1976). ¿Restos de un culto al toro en el Levante español? *Zephyrus*, 26-27, p. 187–216.
- KADWELL M., FERNANDEZ M., STANLEY H., BALDI R., WHEELER J., ROSADIO R. et BRUFORD M. (2001). Genetic analysis reveals the wild ancestors of llama and the Alpaca. *Proceeding : Biological Sciences*, 268, 1485, p. 2575–2584.
- KAIFLER C. (1993). Tres sitios de Pinturas rupestres en la Parte occidental de la Serranía San José, depto. de santa Cruz, Bolivia. *SIARB*, 7, p. 59–94.
- KAULICKE P. (2004). Simplificación y complejización de la complejidad social Temprana : una introducción. *Boletín de arqueología PUCP*, 11, p. 9–22.

- KESSEL J. (1976). La pictografía rupestre como imagen votiva (un intento de interpretación antropológica). In NIEMEYER H., éditeur : *Homenaje al Dr Gustavo Le Paige*, pages 227–244. Antofagasta, Universidad del Norte.
- KLARICH E. et ALDENDERFER M. (2001). Qawrankasax Waljawa : Arte rupestre de cazadores y pastores en el río Llave (sur del Perú). *Boletín del Museo Chileno de arte Precolombino*, 8, p. 47–58.
- KLINCK C.-J. et ALDENDERFER M. (2005). A Projectile Point Chronology for the South-Central Andean Highlands. In STANISH C., COHEN A. B. et ALDENDERFER M. S., éditeurs : *Advances in Titicaca Basin Archaeology*, pages 25–54. Los Angeles, Cotsen Institute of Archaeology Press.
- KORSTANJE M. et ASCHERO C. (1998). Arte rupestre en los valles el Bolsón y las cuevas (Catamarca, Argentina) : formulando hipótesis de cambio y conflicto. *Chungará*, 28, 1, p. 199–222.
- KOWALEWSKI S. (2008). Regional Settlement Pattern Studies. *Journal of Archaeological Research*, 16, 3, p. 225–285.
- KUZNAR L. (1990). Pastoralismo temprano en la Sierra alta del departamento de Moquegua, Perú. *Chungará*, 24-25, p. 53–68.
- LAMING-EMPERAIRE A. (1962). *Signification de l'art rupestre paléolithique*. Paris, Picard.
- LAMING-EMPERAIRE A. (1968). Missions archéologiques françaises au Chili Austral et au Brésil Méridional [datations de quelques sites par le radiocarbone]. *Journal de la société des américanistes*, 57, p. 77–99.
- LATORRE C., BETANCOURT J., RYLANDER K., QUADE J., HOLMGREN C., PLACZEK C., JC MADONADO A., VUILLE M. et RYLANDER K. (2005). Late Quaternary history of the Atacama Desert. In SMITH M. et HESSE P., éditeurs : *Archaeology and Environmental History of the Southern Deserts*, pages 73–90. Canberra, National Museum of Australia Press.
- LATORRE C., BETANCOURT J., RYLANDER K., QUADE J. et MATTHEI O. (2003). A vegetation history from the arid prepuna of northern Chile (22–23°S) over the last 13 500 years. *Palaogeography, Palaeoclimatology, Palaeoecology*, 194, p. 223–246.
- LATORRE C., SANTORO C., UGALDE P., GAYO E., OSORIO D., SALAS-EGANA C., DE POL-HOLZ R., JOLY D. et RECH J. (2013). Late Pleistocene human occupation of the hyperarid core in the Atacama Desert, northern Chile. *Quaternary science reviews*, 77, p. 19–30.
- LAUGENIE C. (1971). La structure et l'orogénèse des Andes chileno-argentines. *Cahiers de géographie du Québec*, 15, 35, p. 267–287.

BIBLIOGRAPHIE

- LAVALLÉE D. (1988). L'occupation préhistorique de l'abri de Telarmachay (Pérou). Un aspect de la néolithisation andine. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 2, p. 266–288.
- LAVALLÉE D. (1989). Quelques aspects de la néolithisation Andine. In AURENCHE O. et CAUVIN J., éditeurs : *Néolithisations*, pages 319–330. Oxford, BAR International Series 516.
- LAVALLÉE D. (1994). Le peuplement préhistorique de la Cordillère des Andes. *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 91, 4-5, p. 264–280.
- LAVALLÉE D. (1995). *Promesse d'Amérique, la préhistoire de l'Amérique du Sud*. Paris, Hachette.
- LAVALLÉE D. (2005). « Néolithisations en Amérique » Des prédateurs semi-nomades aux sociétés complexes. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 5, p. 1035–1067.
- LAVALLÉE D. (2006). Secuencias y consecuencias de algunos procesos de repolitización en los Andes Centrales. *Estudios Atacameños*, 32, p. 35–41.
- LAVALLÉE D. et JULIEN M. (1980). Un aspect de la préhistoire andine : l'exploitation des camélidés et des cervidés au formatif dans l'abri de Telarmachay (Junin, Pérou). *Journal de la Société des Américanistes*, 67, p. 97–124.
- LAVALLÉE D., JULIEN M., WHEELER J. et KARLIN C. (1995). *Telarmachay, Cazadores y pastores prehistóricos de los Andes*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos.
- LAVALLÉE D. et LUMBRERAS L.-G. (1985). *Les Andes de la préhistoire aux Incas*. Paris, Gallimard.
- LE QUELLEC J.-L. (1993). *Symbolisme et art rupestre au Sahara*. Paris, L'harmattan.
- LE QUELLEC J.-L. (1995). Les contacts homme-animal sur les figurations rupestres anciennes du Sahara central. *L'Anthropologie*, 99, 2-3, p. 393–404.
- LE QUELLEC J.-L. (1998). *Art rupestre et préhistoire du Sahara*. Paris, Payot & Rivages.
- LE QUELLEC J.-L. (2003). La culture matérielle dans l'art rupestre néolithique du Sahara central (Messak – Taddart Akâkûs – Tassili-n-Ajjer). *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, 58, p. 189–203.
- LE QUELLEC J.-L. (2007). Perceptions et attentes dans les études d'art rupestre. *Cahiers de l'AARS*, 11, p. 113–124.
- LE QUELLEC J.-L. (2008). « Chasseurs » et « pasteurs » au Sahara central : les « chasseurs archaïques » chassés du paradigme. *Palethnologie*, 1, p. 401–409.

- LE QUELLEC J.-L. (2010). Traite et insufflation sur les images rupestres du Sahara contredisent l'hypothèse de la consommation du lait comme « révolution secondaire » en Afrique. *Cahiers de l'AARS*, 14, p. 205–246.
- LE QUELLEC J.-L. (2013). Périodisation et chronologie des images rupestres du Sahara central. *Préhistoires Méditerranéennes*, 4. 2013, mis en ligne le 16 janvier 2015, consulté le 17 février 2015. URL : <http://pm.revues.org/715>.
- LE QUELLEC J.-L. et CIVRAC M.-A. (2010). La chasse au filet sur les peintures rupestres du Sahara et dans l'Antiquité. *Cahiers de l'AARS*, 14, p. 255–262.
- LE QUELLEC J.-L., FAUVELLE F. et BON F. (2009). Essai de reconstitution d'un panneau rupestre : la scène de bataille de « Christol Cave » Afrique du Sud. *L'Anthropologie*, 113, p. 820–838.
- LECOQ P. et FIDEL S. (2003). Prendas simbólicas de camélidos y ritos agropastorales en el sur de Bolivia. *Textos Antropológicos*, 14, 1, p. 7–54.
- LEMONNIER P. (2010). L'étude des systèmes techniques Une urgence en technologie culturelle. *Techniques & Culture*. [En ligne], 54-55 | 2010, mis en ligne le 30 janvier 2013, consulté le 03 janvier 2014. URL.
- LENSEN-ERZ T. (1992). Coherence –A constituent of 'scenes' in rock art. The transformation of linguistic analytical models for the study of rock paintings in Namibia. *Rock Art Research*, 9, 2, p. 87–105.
- LENSEN-ERZ T. (1996). Perceptions du cadre écologique et ses expressions métaphoriques dans l'art rupestre du Brandberg (Namibie). *L'Anthropologie*, 100, 2-3, p. 457–472.
- LENSEN-ERZ T. (2004). The landscape setting of rock-paintings sites in the Brandberg (Namibia) : infrastructure, Gestaltung, use and meaning. In CHIPPINDALE C. et NASH G., éditeurs : *Pictures in Places – The figured landscape of rock-art*, pages 131–150. Cambridge, Cambridge University Press.
- LENSEN-ERZ T. (2015). Cooperation or conflict? Identity and scarce resource of prehistoric Saharan pastoralists. *African Study Monographs*, 36, 1, p. 5–26.
- LEROI-GOURHAN A. (1977). Le préhistorien et le chamane. *L'Ethnographie, Voyages chamaniques*, 118, 2, p. 19–25.
- LEROI GOURHAN A. (1984). Le réalisme de comportement dans l'art pariétal paléolithique d'Europe de l'Ouest. In BANDI H.-G., HUBER W., SAUTER M.-R. et SITTE B., éditeurs : *La contribution de la zoologie et de l'éthologie à l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques Actes du colloque de la SSSH*, pages 75–90. Fribourg, 1979, Editions universitaires.

BIBLIOGRAPHIE

- LEROI GOURHAN A. (2006). *Les religions de la préhistoire*. Paris, PUF.
- LESUR-GEBREMARIAM J. (2010). Domestication animale en Afrique. *Les nouvelles de l'archéologie*, 120-121, p. 38–46.
- LÉVI-STRAUSS C. (2001). *Tristes tropiques*. Paris, Pocket.
- LÉVI-STRAUSS C. (2002). *Les structures élémentaires de la parenté*. Berlin-New-York, Mouton de Gruyter.
- LEWIS-WILLIAMS J.-D. (1981). *Believing and seeing*. Londres, Academic Press.
- LEWIS-WILLIAMS J.-D. et CHALLIS S. (2010). Truth in error : an enigmatic 19th century San comment on Southern African rock paintings of “lion” & “shields”. *Before Farming*, 1, p. 1–13.
- LHOTE H. (1958). *A la découverte des fresques du Tassili*. Paris, Arthaud.
- LLANOS D. (1990). La périodisation et l'évolution de l'état des Andes. In DANIEL O., éditeur : *Le bassin du Rio Grande de Nasca archéologie d'un état andin, 200 av. J.-C. - 650 ap. J.-C.*, pages 24–55. Oxford, BAR International Series.
- LÓPEZ G. (2003). Pastoreo y caza de camélidos en el Temprano de la Puna de Salta : datos osteométricos del sitios Matancillas 2. *Intersecciones en Antropología*, 4, p. 17–27.
- LÓPEZ G. (2013). Ocupaciones humanas y cambio a lo largo del holoceno en abrigos rocosos de la Puna de Salta, Argentina : una perspectiva regional. *Chungará*, 45, 3, p. 411–426.
- LÓPEZ MONTALVO E. (2007). *Análisis interno del arte levantino : la composición y el espacio a partir de la sistematización del núcleo Valltorta-Gasulla*. Thèse de doctorat, Thèse de Préhistoire, Universitat de Valencia, Valence.
- LÓPEZ-MONTALVO E. (2010). imágenes en la roca : del calco directo a la era digital en el registro grafico del arte rupestre levantino. *Clio Arqueológica*, 25, 1, p. 153–196.
- LÓPEZ MONTALVO E. (2011). Violence et mort dans l'art rupestre du levant : groupes humains et territoires. In BARAY L., HONEGGER M. et DIAS-MEIRINHO M.-H., éditeurs : *L'armement et l'image du guerrier dans les sociétés anciennes*, pages 19–42. Dijon, Editions universitaires de Dijon.
- LÓPEZ-MONTALVO E. (2013). La construction narrative dans l'art du Levant espagnol : une image du passé. *Les Dossiers d'Archéologie*, 358, p. 46–51.
- LORBLANCHET M. (1980). Les gravures de l'ouest australien. Leur rénovation au cours des âges. *Bulletin de la société préhistorique française*, 77, p. 463–477.

- LORBLANCHET M. (1999). *La naissance de l'art, Genèse de l'art préhistorique*. Paris, Errance.
- LORBLANCHET M. (2006). L'origine de l'art. *Diogenes*, 214, p. 116–131.
- LORBLANCHET M., LE QUELLEC J.-L., BAHN P., FRANCFORT H.-P., DELLUC B. et DELLUC G. (2006). *Chamanisme et arts préhistoriques. Vision critique*. Paris, Errance.
- LUMBRERAS L. (2006). Un Formativo sin cerámica y cerámica preformativa. *Estudios Atacameños*, 32, p. 11–34.
- LYNCH T. (1980). Presencia y adaptación post-glacial del hombre en los Andes sudamericanos. *Chungará*, 6, p. 96–123.
- LYNCH T. (1983). Camelid pastoralism and the emergence of Tiwanaku Civilization in the South-Central Andes. *World Archaeology*, 15, 1, p. 1–14.
- MAGAIL J. (2006). Les gravures rupestres du Mont Bego. Des activités et des rituels en leur temps (Alpes-Maritimes, commune de Tende). *Bull. Mus. Anthropol. préhist. Monaco*, 46, p. 96–107.
- MAJ E. (2010). Le sauvage et le domestique dans la métaphore équestre du chamane iakoute. *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, 41. mis en ligne le 15 avril 2010. URL : <http://emscat.revues.org/index1606.html>.
- MALDONADO C. (2009). Complejidad de los sistemas sociales : un reto para las ciencias sociales. *Cinta Moebio*, 36, p. 146–157.
- MARÍN J.-C., CASEY C., KADWELL M., YAYA K., HOCES D., OLAZABA J., ROSADIO R., RODRIGUEZ J., SPOTORNO A., BRUFORD M.-W. et WHEELER J.-C. (2007a). Mitochondrial phylogeography and demographic history of the Vicuña : implications for conservation. *Heredity*, 99, p. 70–80.
- MARÍN J.-C., ZAPATA B., GONZÁLEZ B., BONACIC C., WHEELER J., CASEY C., BRUFORD M.-W., PALMA R., POULIN E., M.-A. A. et SPOTORNO A. (2007b). Sistemática, taxonomía y domesticación de alpacas y llamas : nueva evidencia cromosómica y molecular. *Revista Chilena de Historia Natural*, 80, p. 121–140.
- MARSH E. (2014). The emergence of agropastoralism : Accelerated ecocultural change on the Andean altiplano, 3540-3120 cal BP. *Environmental Archaeology*, 20, p. 13–29.
- MARTÍ B. et CAVANILLES J. (2003). El Neolítico de la península Ibérica : un proceso de origen mediterráneo. In RAMALLO S., éditeur : *Estudios de Arqueología dedicados a la profesora Ana María Muñoz Amilibia*, pages 25–42. Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

BIBLIOGRAPHIE

- MASY P. et SOLEILHAVOUP F. (2001). Aperçu de l'art rupestre de l'Aramat Fezzân nord-occidental (Libye). *Cahiers de l'AARS*, 6, p. 31–42.
- MAUSS M. (1908). L'art et le mythe d'après M. Wundt. *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 66, p. 48–78. http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html.
- MAUSS M. (2010). *Sociologie et anthropologie*. Paris, PUF.
- MCROSTY V. (2014). Arboricultura y silvoastoralismo en el periodo formativo (1400 a.C.-500 d.C.) de la cuenca del Salar de Atacama. *Chungará*, 46, 4, p. 543–557.
- MEGE P. et GALLARDO F. (2015). Elementos arqueosemióticos y pinturas rupestres en el desierto de Atacama (norte de Chile). *Chungará*, 47, 4, p. 589–602.
- meirinho M.-H. D. (2011). *Des armes et des hommes. L'archerie à la transition fin du Néolithique –Age du Bronze en Europe occidentale*. Thèse de doctorat, Thèse de Préhistoire, Université Toulouse 2 Le Mirail, Toulouse.
- MENGGONI GOÑALONS G.-L. (2007a). Camelid management during Inca times in N.W. Argentina : models and archaeozoological indicators. *Anthropozoologica*, 42, 2, p. 129–141.
- MENGGONI GOÑALONS G.-L. (2007b). Camelids in ancient Andean societies : a review of the zooarchaeological evidence. *Quaternary International*, 185, p. 59–68.
- MENGGONI GOÑALONS G.-L., OLIVERA D. et YACOBACCIO H. (2001). *El uso de los camélidos a través del tiempo*. Buenos Aires, Ediciones del Tridente.
- MINTZ S. (1999). Culture matérielle, matière culturelle. *Diogène*, 188, p. 20–27.
- MITHEN S.-J. (1988). To hunt or to paint : animals and art in the Upper Paleolithic. *Man, New Series*, 23, 4, p. 671–695.
- MONTT SCHROEDER I. (2004). Elementos de atuendo e imagen rupestre en la subregión de Río Salado, Norte de Chile. *Chungará*, 36, 2, p. 651–661.
- MORAGA M., ASPILLAGA E., SANTORO C., STANDEN V., CARVALLO P. et ROTHHAMMER F. (2001). Análisis de ADN mitocondrial en momias del norte de Chile avala hipótesis de origen amazónico de poblaciones andinas. *Revista Chilena de Historia Natural*, 74, p. 719–726.
- MORENO E. et REVUELTA C. (2010). la caza de vicuñas en Tebenquiche chico (Dpto. Antofagasta de la Sierra, Catamarca). Un acercamiento de larga duración. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 35, p. 171–193.

- MORRIS C. (1978). L'étude archéologique de l'échange dans les Andes. *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 5-6, p. 936-947.
- MOSCOVICI S. (1972). *la société contre nature*. Paris, Union générale d'édition.
- MOSTNY G. et NIEMEYER H. (1983). *Arte rupestre de Chile*. Santiago de Chile, Serie El Patrimonio Cultural Chileno, Colección Historia del Arte Chileno.
- MUÑOS A. et BONACIC C. (2006). Variación estacional de la flora y vegetación en la Precordillera andina de la comuna de Putre (I Región de Tarapacá, Chile) durante el periodo 2002-2003. *Gayana Botánica*, 63, 1, p. 75-92.
- MUÑOS I., B.-T. A. et AUFDERHEIDE A. (1993). El poblamiento Chinchorro : nuevos indicadores bioantropológicos y discusión en torno a su organización social. In NOS I. M., ARRIAZA B. et AUFDERHEIDE A., éditeurs : *Acha-2 y los Orígenes del Poblamiento Humano en Arica*, pages 107-132. Arica, Ediciones Universidad de Tarapacá.
- MUÑOS I. et BRIONES L. (1996). Poblados, rutas y arte rupestre precolombinos de Arica : descripción y análisis de sistema de organización. *Chungará*, 28, 1, p. 47-84.
- MUÑOS I. et CHACAMA J. (1993). El Inka en la Sierra de Arica. Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Chilena. *Boletín del Museo Regional de la Araucanía*, 4, p. 269-284.
- MUÑOS I., CHACAMA J. et ESPINOSA G. (1987). El poblamiento prehispánico tardío en el valle de Codpa. Una aproximación a la historia regional. *Chungará*, 19, p. 7-61.
- MUELLE J. et RAVINES R. (1986). Toquepala. In MUELLE J. et RAVINÉS R., éditeurs : *Arte rupestre del Perú*, pages 56-86. Lima, Inventario General, INC.
- MUJICA E., RIVERA M. et LYNCH T. (1983). Proyecto de estudio sobre la complementariedad económica Tiwanaku en los valles occidentales del centro-sur andino. *Chungará*, 11, p. 85-109.
- MUNIZAGA J. (1986). El arcaico en Chile. *Chungará*, 16-17, p. 107-113.
- MUSCIO H. (2006). Aproximación evolutiva a la complejidad y al orden social temprano a través del estudio de representaciones rupestres de la quebrada de Matancillas (puna Argentina). *Estudios Atacameños*, 31, p. 9-30.
- N.-J. V., BURRY L., MANCINI M. et FUGASSA M. (2010). Coprolitos de camélidos del holoceno como indicadores paleoambientales. *Magallania*, 38, 2, p. 213-229.
- NARANJO J. et PASKOFF R. (1984). Volcanisme, tectonique hydrographique sur le piémont andin du désert du nord du Chili. *Géographie Physique et Quaternaire*, 38, 2, p. 201-204.

BIBLIOGRAPHIE

- NASH G. (2008). Encoding a Neolithic Landscape. The Linearity of Burila Monuments along Strumble head, South-west Wales. *Time and Mind : The Journal of Archaeology, Consciousness and Culture*, 1, 3, p. 345–362.
- NIEMEYER H. (1972). *Las Pinturas de la Sierra de Arica*. Santiago de Chile, Editorial Gerónimo de Bibar.
- NIEMEYER H. (1977). Variación de los estilos de arte rupestre en Chile. *In Actas del VII congreso de Arqueología de Chile*, pages 649–660. Santiago, Editorial Kultrún.
- NIEMEYER H. et CERECEDA P. (1984). *Hidrografía vol. 8 de Geografía de Chile*. Santiago de Chile, Instituto Geográfico Militar.
- NIEMEYER H. et SCHIAPPACASSE V. (1963). Investigaciones arqueológicas en las terrazas de Conanoxa, valle de Camarones (provincia de Tarapacá). *Revista Universitaria, Anales de la Academia Chilena de Ciencias Naturales*, 26, p. 101–153.
- NIEMEYER H. et SCHIAPPACASSE V. (1981). Aportes al conocimiento del Período Tardío del extremo Norte de Chile : Análisis del sector Huancarane del valle de Camarones. *Chungará*, 7, p. 3–103.
- NOUGIER L.-R. (1982). *La Preistoria*. Turin, Unione tipografica torinese.
- NUÑEZ L. (1976). Registro regional de fechas radiocarbónicas del norte de Chile. *Estudios Atacameños*, 4, p. 69–111.
- NUÑEZ L. (1981). Asentamiento de cazadores-recolectores tardíos de la puna de Atacama : hacia el sedentarismo. *Chungará*, 8, p. 137–168.
- NUÑEZ L. (1984). El asentamiento Pircas : Nuevas evidencias de tempranas ocupaciones agrarias en el norte de Chile. *Estudios Atacameños*, 7, p. 117–134.
- NUÑEZ L. (1989). Los primeros pobladores (20.000 ? a 9.000 a.C.). *In HIDALGO J., SCHIAPPACASSE V., NIEMEYER H., ALDUNATE C. et SOLIMANO I., éditeurs : Culturas de Chile. Desde sus orígenes hasta los albores de la conquista*, pages 13–31. Santiago, Editorial Andrés Bello.
- NUÑEZ L. (2005). La naturaleza de la expansión aldeana durante el formativo tardío en la cuenca de Atacama. *Chungará*, 37, 2, p. 165–193.
- NUÑEZ L., CARTAJENA I., CARRASCO C. et DE SOUZA P. (2005). El temple de Tulán sus relaciones formativas panandinas (norte de Chile). *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 34, 3, p. 299–320.
- NUÑEZ L., CARTAJENA I., CARRASCO C. et DE SOUZA P. (2006a). Patrones, cronología y distribución del arte rupestre Arcaico Tardío y Formativo Temprano en la cuenca de

- Atacama. In FIOREA D. et PODESTÁ M., éditeurs : *Tramas en la piedra : Producción y usos del arte rupestre*, pages 191–204. Buenos Aires, Altuna Impresores.
- NUÑEZ L., CARTAJENA I., CARRASCO C., DE SOUZA P. et GROSJEAN M. (2006b). Emergencia de comunidades pastoralistas formativas en el sureste de la Puna de Atacama. *Estudios Atacameños*, 32, p. 93–117.
- NUÑEZ L. et DILLEHAY T. (1979). *Movilidad Giratoria, Armonía Social y Desarrollo en los Andes Meridionales : Patronos de Tráfico e Interacción Económica*. Antofagasta, Universidad Católica del Norte.
- NUÑEZ L. et GROSJEAN M. (1994). Cambios ambientales pleistoceno-holocénicos : ocupación humana y uso de recursos en la puna de Atacama (Norte de Chile). *Estudios Atacameños*, 11, p. 7–20.
- NUÑEZ L. et MORAGAS C. (1977). Ocupación arcaica temprana en Tiliviche, norte de Chile (I Región). *Boletín Museo Arqueológico La Serena*, 16, p. 52–76.
- NUÑEZ L. et SANTORO C. (1988). Cazadores de la Puna Seca y Salada del Area Centro Sur Andina (norte de Chile). *Estudios Atacameños*, 9, p. 13–65.
- NUÑEZ L. et SANTORO C. (2011). El tránsito arcaico-formativo en la circumpuna y valles occidentales del Centro Sur andino : hacia los cambios “neolíticos”. *Chungará*, 43, 1, p. 487–530.
- NUÑEZ P. (2004). Arqueología y cambio social : una visión de género y materialismo histórico para el norte de Chile. *Chungará*, 36, 1, p. 441–451.
- ORELLANA M. (1992). Los antiguos pobladores de Chile : problemas e hipótesis. *Revista Chilena de Antropología*, 11, p. 21–40.
- OSORIO D. (2006). Hunter-Gatherer Mobility Strategies in the High Andes of northern Chile during the late Pleistocene-early Holocene Transition (c. 11,500-9,500 cal yr B.P.). *Sous press.*
- OTTE M. (2007). *Arts protohistoriques. L'aurore des Dieux*. Bruxelles, De Boeck.
- PARCERO C., CRIADO F. et SANTOS M. (1998). La arqueología de los espacios sagrados. *Arqueología Espacial*, 19-20, p. 507–516.
- PARCERO, C. Criado F. (2012). Social change, Social resistance. A long-term approach to the processes of transformation of social landscape in the NW Iberian Peninsula. In BERROCALA M., GARCÍA L. et GILMAN A., éditeurs : *The Prehistory of Iberia : Debating Early Social Stratification and the State*, pages 249–266. New-York, Routledge.

- PARKINGTON J. (2009). Ambiguïté dans la représentation des animaux et des hommes dans les peintures rupestres du Cap, Afrique du Sud. *L'Anthropologie*, 113, p. 839–847.
- PEARSALL D. (2008). Plants domestication and the shift to agriculture in the Andes. In SILVERMANA H. et ISBELL W., éditeurs : *Handbook of South American Archaeology*, pages 105–120. Urbana, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- PELOSSE V. (1988). Les modes d'interprétations des pratiques cynégétiques modernes en France. *L'Homme*, 28, 108, p. 122–133.
- PELOSSE V. (1991). Comment penser la domestication animale? *L'Homme*, 31, 118, p. 133–139.
- PEREZ, C. Rodriguez A. (1999). Arte rupestre y arqueología del abrigo de Pintasq'a, Apurímac, Perú. *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 26, p. 417–428.
- PHILIPPI R.-A. (1860). *Viage al desierto de Atacama, hecho de orden del Gobierno de Chile en el verano 1853-54*. Halle en Sajonia. <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0001417.pdf>> [consultado el 15 de noviembre de 2012].
- PINTAR E. (1995). Cazadores y pastores arcaicos en la Puna Andina. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 20, p. 129–140.
- PINTAR E. (2014). Continuidades e hiatos ocupacionales durante el holoceno medio en el borde oriental de la puna Salada, Antofagasta de la sierra, Argentina. *Chungará*, 46, 1, p. 51–71.
- PODESTÁ M. et ASCHERO C. (2012). Evidencias tempranas del arte rupestre de los cazadores-recolectores de la puna (NO dela Argentina). In CLOTTES J., éditeur : *L'art pléistocène dans le monde / Pleistocene art of the world / Arte pleistoceno en el mundo Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège*, volume LXV-LXVI, pages 773–791. , 2010, N°spécial de Préhistoire, Art et Sociétés, Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées.
- PODESTÁ M., PAUNERO R. et ROLANDI D. (2005). *El arte rupestre de Argentina indígena*. Buenos Aires, Union Académique Internacional-Academia Nacional de la Historia.
- PRICE T. et BROWN J. (1985). Aspects of Hunter-Gatherer. In PRICE T. D. et BROWN J. A., éditeurs : *Complexity, Prehistoric Hunter-Gatherers : The emergence of Cultural Complexity*. San Diego, Academic Press.
- PROUS A. (1994). L'art rupestre du Brésil. *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège*, 49, p. 77–144.

- PRUD'HON M., CORDESSE R., DE ROUVILLE S. et THIMONIER J. (1993). Les camélidés sud-américains : le point des connaissances. *INRA Productions Animales*, 6, 1, p. 5–15.
- PUIG S., FERRARIS G., SUPERINA M. et VIDELA F. (2003). Distribución de densidades de guanacos (lama guanicoe) en el Norte de la reserva la Payunia y sus Área de influencia (Mendoza, Argentina). *Multequina*, 12, p. 37–48.
- PUIG S. et VIDELA F. (2000). Dinamica poblacional y uso del habitat por el guanaco. In GONZALES B., BAS F., TALA C. et IRIARTE A., éditeurs : *Manejo sustentable de la vicuña y el guanaco*, pages 57–66. Santiago, Universidad Católica de Chile.
- QUINLAN A.-R. et WOODY A. (2003). Marks of distinction : rock art and ethnic identification in the Great Basin. *American Antiquity*, 68, 2, p. 372–390.
- QUIROGA A. et PALMIERI N. (2012). Corredor Biológico de Alta Montaña “las tarucas”. *Biología en Agronomía*, 2, 1, p. 53–68.
- RAFFESTIN C. (1977). Paysage et territorialité. *Cahiers de Géographie de Québec*, 21, 53-54, p. 123–134.
- RAFFESTIN C. et BRESSO M. (1982). Tradition, modernité, territorialité. *Cahiers de Géographie du Québec*, 26, 68, p. 185–198.
- RATTO N. (2013). Diversidad de tecnologías de caza en la puna transicional de Chaschuil (Dept. Tinogasta, Catamarca). *Comechingonia*, 17, p. 85–103.
- RATTO N. et DE NIGRIS M. (2012). El consumo de camélidos (Vigugna Vigugna) en un sitio ceremonial de la alta cordillera andina departamento Tinogasta, Catamarca, Argentina). *Chungará*, 44, 2, p. 287–298.
- RAVINES R. (1967). El abrigo de Caru y sus relaciones culturales con otros sitios tempranos del sur del Perú, Ñawpa Pacha. *Journal of Andean Archaeology*, 5, p. 39–57.
- RAVINES R. (1986). *Arte rupestre del Perú*. Lima, Inventario General, INC.
- RAVINES R. (2010). Sobre las pinturas parietales del Paleolítico peruano. *Boletín de Lima*, 32, 162, p. 51–101.
- RECALDE A. (2009). Diferentes entre iguales : el papel del arte rupestre en la reafirmación de identidades en el sur del valle de Guasapampa (Córdoba, Argentina). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 14, 1, p. 39–56.
- RIVERA M. (1975). Una hipótesis sobre movimientos poblacionales altiplánicos y trans-altiplánicos a las costas del norte de Chile. *Chungará*, 5, p. 7–31.

BIBLIOGRAPHIE

- RIVERA M. (1990). La investigación arqueológica en el norte de Chile, 1984-1990. Evaluación y perceptivas. *Revista Andina*, 2, p. 555–578.
- RIVERA M. et ROTHHAMMER F. (1983). Evaluación biológica y cultural de poblaciones Chinchorro : Nuevos elementos para la hipótesis de contactos transaltiplánicos, cuenca Amazonas-Costa Pacifico. *Chungará*, 16-17, p. 295–306.
- RODIER X. (2001). *Information spatiale et archéologie*. Paris, Errance.
- RODRÍGUEZ CERRÓN M. (2006). *Arte rupestre en el departamento de San Martin*. Thèse de doctorat, Thèse en Art, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- ROSS J. et DAVIDSON I. (2006). Rock art and ritual : An archaeological analysis of rock art in arid central Australia. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 13, 4, p. 305–341.
- ROSTAIN S. (2004). La Néolithisation de l'Amazonie. In GUILAINE J., éditeur : *Aux marges des grands foyers du Néolithique, périphéries débitrices ou créatrices*, pages 203–218. Paris, Errance. Séminaire du Collège de France.
- ROUBET C. (2003). “Statut de berger” des communautés atlasiques, néolithisées du Maghreb oriental, dès 7000 BP. *L'Anthropologie*, 107, p. 393–442.
- ROUBET C. (2006). Les comportements de subsistance et symboliques des premiers pasteurs néolithiques du Maghreb oriental atlasique. *Palevol*, 5, p. 441–451.
- RUIZ J. (2009). Cazadores y presas : simbolismo e interpretación social de las actividades cinegéticas en el arte Levantino. *Archaeobios*, 3, 1, p. 104–126.
- SAHLINS M. (1972). *Stone age economics, traduction française Âge de pierre, âge d'abondance, Economie des sociétés primitives*. Paris, Gallimard.
- SAHLINS M. (2008). *Au cœur des sociétés. Raison utilitaire et raison culturelle*. Paris, Gallimard.
- SAILLARD M. (2008). *Dynamique du soulèvement côtier Pléistocène des Andes centrales : Etude de l'évolution géomorphologique et datations (10Be) de séquences de terrasses marines (Sud Pérou - Nord Chili)*. Thèse de doctorat, Thèse de Science de la terre et Environnement, Université Toulouse III – Paul Sabatier, Toulouse.
- SAINT-JULIEN et , T. Pumain D. (2001). *Analyse spatiale les interactions*. Paris, Armand Colin.
- SANTORO C. (1980). Fase Azapa transición del arcaico al desarrollo agrario inicial en los valles bajos de Arica. *Chungará*, 6, p. 45–56.
- SANTORO C. (1983). Camino del Inca en la sierra de Arica. *Chungará*, 10, p. 39–46.

- SANTORO C. (1987). *Settlement patterns of Holocene hunting and gathering societies in the south central Andes*. Thèse de doctorat, Thèse de Préhistoire, Cornell University, Ithaca.
- SANTORO C. (1989). Antiguos cazadores de la puna (9.000 a 6.000 A.C.). In HIDALGO J., SCHIAPPACASSE V., NIEMEYER H., ALDUNATE C. et SOLIMANO I., éditeurs : *Culturas de Chile. Desde sus orígenes hasta los albores de la conquista*, pages 33–55. Santiago, Editorial Andrés Bello.
- SANTORO C. (1992). Study of Rockshelter art in Northern Chile. Rapport technique, Final report for National Geographic Society.
- SANTORO C. (1997). Complejidad social en los valles desérticos del extremo norte de Chile y extremo sur de Perú. <http://www.uta.cl/masma/yuta>.
- SANTORO C. et CHACAMA J. (1982). Secuencia cultural de las tierras altas del Área Centro Sur Andina. *Chungará*, 9, p. 22–45.
- SANTORO C. et CHACAMA J. (1984). Secuencia de asentamientos precerámicos del extremo norte de Chile. *Estudios Atacameños*, 7, p. 71–84.
- SANTORO C. et DAUELSBERG P. (1985). Identificación de indicadores tempo culturales en el arte rupestre del extremo norte de Chile. In C. ALDUNATE, J. Berenguer V. C., éditeur : *Estudios en arte rupestre*, pages 69–86. Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino.
- SANTORO C. et NUÑEZ L. (1987). Hunters of the dry puna and salt puna in northern Chile. *Andean Past*, 1, p. 57–110.
- SANTORO C., ROMERO A. et STANDEN V. (2009). Interacción social en los periodos intermedio tardío y tardío, valle de Lluta, Norte de Chile. In TOPIC J., éditeur : *En La Arqueología y la Etnohistoria un Encuentro*, pages 81–142. Lima, Andino Instituto de Estudio Peruanos.
- SANTORO C., STANDEN V., ARRIAZA B. et MARQUET P. (2005). Hunter-gatherer on the coast and hinterland of the Atacama desert. In M. SMITH P. H., éditeur : *23 Degrees South : Archaeology and Environmental History of the Southern desert*, pages 172–185. Canberra, National Museum of Australia Press.
- SANTORO C., UGALDE P., LATORRE C., SALAS C., OSORIO D., JACKSON D. et GAYÓ E. (2011). Ocupación humana pleistocénica en el desierto de Atacama : primeros resultados de la aplicación de un modelo predictivo de investigación interdisciplinaria. *Chungará*, 43, p. 353–366.
- SANTOS M., PARCERO C. et CRIADO F. (1997). De la arqueología simbólica del paisaje al arqueología de los paisajes sagrados. *Trabajos de Prehistoria*, 54, 2, p. 61–80.

- SAUVET G., R.-H. L., LENSSEN-ERZ T., LÓPEZ-MONTALVO E., TAÇON P. et WLODARCZYK A. (2012). De l'iconographie d'un art rupestre à son interprétation anthropologique. In CLOTTES J., éditeur : *L'art pléistocène dans le monde / Pleistocene art of the world / Arte pleistoceno en el mundo Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège*, pages 1763–1776. 2011, N°spécial de Préhistoire, Art et Sociétés, Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées.
- SAUVET G. et WLODARCZYK A. (1995). Eléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique. *L'Anthropologie*, 99, p. 193–211.
- SCHIAPPACASSE V. et NIEMEYER H. (1975). Apuntes para el estudio de la trashumancia en el valle de camarones (Provincia de Tarapacá, Chile). *Estudios Atacameños*, 3, p. 49–52.
- SCHIAPPACASSE V. et NIEMEYER H. (1986). El arcaico en el Norte semiárido de Chile : Un comentario. *Chungará*, 16-17, p. 95–98.
- SCHIAPPACASSE V. et NIEMEYER H. (1996). Pictografías de los aleros de Itiza y de Mullipungo de la Sierra de Arica. *Chungará*, 28, 1, p. 253–276.
- SCHIAPPACASSE V. et NIEMEYER H. (2002). Ceremonial inca provincial : el asentamiento de Saguara (cuenca de Camarones). *Chungará*, 34, 1, p. 55–84.
- SCHOBINGER J. et STRECKER M. (2001). Andean South America. In WHITLEY D.-S., éditeur : *Handbook of rock art research*, pages 707–759. Walnut Creek, Altamira Press.
- SCHWARZER C., CACERES F., CANO A., LA TORRE M. et WEIGEND M. (2010). 400 years for long-distance dispersal and divergence in the northern Atacama Desert. Insights from the Huaynaputina pumice slopes of Moquegua, Peru. *Journal of arid Environments*, 74, p. 1540–1551.
- SEPÚLVEDA M. (2008). Pinturas rupestres de la Precordillera de Arica (norte de Chile). Re-evaluación a 40 años de la obra pionera de Hans Niemeyer. *SIARB*, 22, p. 68–79.
- SEPÚLVEDA M. (2011a). Arte rupestre y complejidad social durante el periodo intermedio tardío en la Subregión del río Salado (Norte de Chile). *Chungará*, 43, 1, p. 53–72.
- SEPÚLVEDA M. (2011b). Estilo vs. Agente : rescate del individuo en la práctica rupestre. In AVALA P. et VILCHES F., éditeurs : *Teoría arqueología en Chile, Reflexionando en torno a nuestro quehacer disciplinario*, pages 188–209. Santiago, TACH.
- SEPÚLVEDA M. (2011c). La tradition naturaliste des peintures rupestres des groupes de chasseurs-cueilleurs de l'extrême nord du Chili. In VIALOU D., éditeur : *Peuplements et préhistoire en Amériques*, pages 453–464. Paris, Editions du CTHS.

- SEPÚLVEDA M. (2011d). Pinturas rupestres y tecnología del color en el extremo sur de Chile. *Magallania*, 39, 1, p. 193–210.
- SEPÚLVEDA M., DUDOGNON D., SAINTENOY T. et OYANEDER A. (2015). Art et territoires symboliques dans la précordillère andine du nord du Chili (zone Centre Sud andine). Approche spatiale et archéologique. sous press.
- SEPÚLVEDA M., GARCÍA M., CALÁS E., CARRASCO C. et SANTORO C. (2013a). Pinturas rupestres y contextos arqueológicos de la Precordillera de Arica (Extremo norte de Chile). *Estudios Atacameños*, 46, p. 27–46.
- SEPÚLVEDA M., SAINTENOY T. et FAUNDES W. (2010). Rock paintings of the Precordillera region of northern Chile. *Rock Art Research*, 27, 2, p. 161–175.
- SEPÚLVEDA M., VALENZUELA D., CORNEJO L., LIENQUEO H. et ROUSSELIÈRE H. (2013b). Óxidos de manganeso en el extremo norte de Chile : Abastecimiento, producción y movilidad del color negro durante el periodo arcaico. *Chungará*, 45, 1, p. 143–159.
- SEVERI C. (1990). L'univers des arts de la mémoire, anthropologie d'un artefact mental. *Annales HSS*, 2, p. 463–493.
- SEVERI C. (2003). Pour une anthropologie des images. Histoire de l'art, esthétique et anthropologie. *L'Homme*, 165, p. 7–10.
- SEYFRIED H., WORNER G., UHLIG D., KOHLER I. et CALVO C. (1998). Introducción a la geología y morfología de los Andes en el Norte de Chile. *Chungará*, 30, 1, p. 7–39.
- SIGAUT F. (1988). Critique de la notion de domestication. *L'Homme*, 28, 108, p. 59–71.
- SILLAR B. La saisonnalité des techniques Saisonnalité et spécialisation artisanale dans les Andes. *Techniques & Culture*. [En ligne], 52-53 | 2009, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 26 décembre 2014. URL : <http://tc.revues.org/4799>.
- SMITS L. (1990). Research on the rock art of Southern Africa in the 1980s. In TURPIN S.-A., éditeur : *American Indian Rock Art*, pages 11–19. Austin, University of Texas Press. 16th annual meeting of the American Rock Art Research Association.
- SOLY A. (2005). *Le lama : Contention, examen clinique, généralités thérapeutiques et zootechniques*. Thèse de doctorat, Thèse de Vétérinaire, Ecole nationale vétérinaires de Lyon, Lyon.
- SOUBEYRAN F. (1995). Lascaux : proposition de nouvelle lecture de la scène du puits. *Paléo*, 7, 1, p. 275–288.
- SPAHNI J.-C. (1967). Recherches archéologiques à l'embouchure du rio Loa (Côte du Pacifique Chili). *Journal de la Société des Américanistes*, 56, 1, p. 179–251.

- STAHL P. (2003). Pre Columbian Andean animal domesticates at the edge of Empire. *World Archaeology*, 34, 3, p. 470–483.
- STAHL P. (2008). Animal domestication in South America. In ISBELL W.-H., éditeur : *Handbook of South American Archaeology*, pages 121–130. New-York, Springer.
- STALLER J.-E. (2006). La domesticación de paisajes : ¿Cuáles son los componentes primarios del Formativo ? *Estudios Atacameños*, 32, p. 43–57.
- STANDEN V. et SANTORO C. (1994). Patapatane-1 : temprana evidencia funeraria en los Andes de Arica (Norte de Chile) y sus correlaciones. 26, 2, p. 165–183.
- STANDEN V. et SANTORO C. (2004). Patrón funerario arcaico temprano del sitio Acha-3 y su relación con Chinchorro : cazadores, pescadores y recolectores de la costa norte de Chile. *Latin American Antiquity*, 15, 1, p. 89–109.
- STANDEN V., SANTORO C. et ARRIAZA B. (2004). Síntesis y propuesta para el período arcaico en la costa del extremo norte de Chile. *Chungará*, 36, 1, p. 201–212.
- STANISH C. (2001). Formación estatal temprana en la cuenca del lago Titica, Andes surcentrales. *Boletín de Arqueología PUCP*, 5, p. 189–215.
- STEINNMANN G. (1930). Sobre *Archamphiroa jurassica* una coralinea del Jurásico de la Cordillera argentina. *Revista Museo Univ. La plata*, 32, p. 1–8.
- SUAREZ M. (2012). *El cánido : cazadores de camélidos y pinturas rupestres de Vilavilani. Una aproximación a la ocupación humana arcaica y formativa en Palca, Departamento de Tacna, Perú*. Thèse de doctorat, Thèse d'Archéologie, Universidad Nacional Federico Villarreal, Lima.
- SUTTER R. (2000). Prehistoric and culture change : A bioarchaeological search for Pre-Inka Altiplano colonies in the coastal valleys of Moquepa, Pérou, and Azapa, Chile. *Latin American Antiquity*, 11, 1, p. 43–70.
- SWARTZ B.-K. (2000). How prehistoric people of the North American great basin used petroglyphs to read their landscape. In NASH G., éditeur : *Signifying Place and Space. World Perspectives of Rock Art and Landscap*, pages 149–162. Oxford, BAR International Series 902.
- TARRAGÓ M., GONZÁLES L., ÁVALOS G. et LAMAMÍ M. (2010). Oro de los señores. La tumba 11 de la Isla de Tilcara (Jujuy, Noroeste Argentino). *Boletín del Museo de arte Precolombino*, 15, 2, p. 47–63.
- TESTART A. (1992). La question de l'évolutionnisme dans l'anthropologie. *Revue française de sociologie*, 33, 2, p. 155–187.

- TESTART A. (2012). *Avant l'histoire, l'évolution des sociétés de Lascaux à Carnac*. Paris, Gallimard.
- THINARD F. (2013). *Lectures de paysages, un regard curieux sur des paysages familiers*. Saint-Etienne, Editions Plume de carotte.
- THOMAS J. (2003). La symbolique des gravures rupestres du Mont Bego. *L'anthropologie*, 107, p. 271–290.
- TOURON S. (2009). Chili, Région de Tarapaca – Sierra de Arica. Etat sanitaire des peintures rupestres. Rapport technique, Paris, Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques.
- TRIVELLI M.-A. et VALDIVIA V. (2009). *Alcances sobre flora y vegetación de la Cordillera de los Andes*. Santiago, Ministerio de Agricultura, Servicio Agrícola y Ganadero.
- TROLL C. (1937). Los fundamentos Geográficos de las civilizaciones andinas y el imperio incaico. *Rev. Amer. Buenos Aires*, pages 27–81.
- TRONCOSO A. (2012). Arte rupestre y camélidos en el norte semiárido de Chile : una discusión desde el valle de Choapa. *Boletín del Museo de Arte Precolombino*, 17, 1, p. 75–93.
- TRONCOSO A., CRIADO-BOADO F. et SANTOS-ESTÉVEZ M. (2011). Arte rupestre y códigos espaciales : un caso de estudio en Chile Central. *Chungará*, 43, 2, p. 161–176.
- TRUE D. et nez L N. (1974). Un piso habitacional temprano en el norte de Chile. *Norte Grande*, 1, 2, p. 155–166.
- UGALDE P.-C., SALAS C., LATORRE C., OSORIO D., JACKSON C.-M. et SANTORO C. (2011). Poblamiento temprano del norte de Chile (18-25°S) : estudio interdisciplinario arqueológico y paleoambiental. *Sociedad Chilena de Arqueología*, pages 197–206.
- URIBE C. Tradición Cultural Chiribiquete. *Rupestreweb*. <http://www.rupestreweb.info/chiribiquete2.html>.
- UZAWA K. (2008). La difusión de los camélidos domesticados en el norte del Perú durante el Periodo Formativo. *Boletín de arqueología PUCP*, 12, p. 249–259.
- VALENZUELA D., SANTORO C. et ROMERO A. (2004). Arte rupestre en asentamiento del período tardío en los valles de Lluta y Azapa, Norte de Chile. *Chungará*, 36, 2, p. 421–437.
- VALENZUELA D., SEPÚLVEDA M., SANTORO C. et MONTT I. (2014). Arte rupestre, estilo y cronología : la necesidad de un contexto histórico para las manifestaciones rupestres en la costa y valles del extremo norte de Chile. *Intercencia*, 39, p. 444–449.

BIBLIOGRAPHIE

- VAN DER HAMMEN T. (1989). Histoire de la végétation et du climat dans la région nord-andine. In DELAUNAY D. et PORTAIS M., éditeurs : *Equateur*, pages 45–51. Paris, ORSTOM.
- VAN DER HAMMEN T. (2000). Aspectos de Historia y ecología de la biodiversidad norandina y amazónica. *Rev. Acad. Colomb. Cienc*, 24, 91, p. 231–245.
- VAN HOVE D. (2004). La reconstitution d'un paysage socio-économique au Néolithique en Calabre méridionale. *Histoire & Mesure*, 19, 3-4. 2004, mis en ligne le 30 novembre 2007, consulté le 11 août 2014. URL : <http://histoiremesure.revues.org/767>.
- VASSANT J., J.-M. J. et BRANDT S. (1993). Bilan des expériences française en matière de capture de sangliers sauvages. In DUBRAY D., éditeur : *Techniques de capture et de marquage des ongulés sauvages actes du symposium, Mèze, Hérault*, pages 83–89. Montpellier, F.D.C. Hérault.
- VENTSEL A. (2006). Hunter-herder continuum in Anabarski District, NW Sakha, Siberia, Russian Federation. *Nomadic people*, 10, 2, p. 68–86.
- VIALOU D. (2005). Territoires : Sédentarités et mobilités. In D. VIALOU, J. Renault-Miskovsky M. P.-M., éditeur : *Les comportements des hommes du Paléolithique moyen et supérieur en Europe : territoire et milieux Actes du Colloque international « Comportements techniques et symboliques des Hommes préhistoriques »*, pages 75–86. Paris, 2003, ERAUL 111.
- VIALOU D. (2009). L'image du sens, en préhistoire. *L'Anthropologie*, 113, p. 464–477.
- VIARD A. (2014). Tauromachies pariétales. *Terres Taurines*, 50, p. 2–9.
- VIGNE J.-D. (2000). Outils pour restituer les stratégies de chasse au cerf en Europe au Mésolithique et au Néolithique : analyses graphiques, statistiques et multivariées de courbes d'âges d'abattage. *Anthropozoologica*, 31, p. 57–97.
- VIGNE J.-D. (2004). *Les débuts de l'élevage*. Paris, Le Pommier.
- VIGNE J.-D. et HELMER D. (2007). Was milk a «secondary product» in the Old World Neolithisation process?, Its role in the domestication of cattle, sheep and goats. *Anthropozoologica*, 42, 2, p. 9–40.
- VILCHES F. (2006). Taira rock art : a powerful setting for camelid herders. In DRANSART P., éditeur : *Kay Pacha : cultivating earth and water in the Andes*, pages 127–136. Oxford, BAR International Series, 1478.
- VILCHES F. et CABELLO G. (2011). Variaciones sobre un mismo tema : el arte rupestre asociado al complejo Pica-Tarapacá, Norte de Chile. *Chungará*, 43, 1, p. 37–52.

- VILLAGRÁN C., arroyo M.-T. K. et ARMESTO J. (1982). Flora y relaciones biogeográficas en los Andes del norte de Chile (18-19°S). In A. VELOSO E. B., éditeur : *El Hombre y los Ecosistemas de Montaña*, pages 71–92. Santiago, UNESCO.
- VILLAGRÁN C., ROMO M. et CASTRO V. (2003). Etnobotánica del sur de los Andes de la primera región de Chile : un enclave entre las culturas altiplánicas y las de quebradas altas del Loa superior. *Chungará*, 35, 1, p. 73–124.
- VITA-FINZI C. (1959). A pluvial age in the Puna de Atacama. *The Geographical Journal*, 125, p. 401–403.
- WHEELER J. (1999). Patrones prehistóricos de utilización de los camélidos sudamericanos. *Boletín de Arqueología PUCP*, 3, p. 297–305.
- WHEELER J., A.-J. R. et H.-F. S. (1992). A measure of loss : Prehistoric llama and alpaca breeds. *Archivos de Zootecnia*, 41, p. 467–475.
- WHEELER J., A.-J. R. et REDDEN H. (1995). Llamas and Alpacas : pre-conquest breeds and post-conquest hybrids. *Journal of Archaeological Science*, 22, p. 833–840.
- WHEELER J., CHIKHI L. et BRUFORD M. (2006). Case study in genetics of animal domestication : South American camelids. In ZEDER M., BRADLEY D. et SMITH E. E. B., éditeurs : *Documenting domestication : new genetic and archaeological paradigms*, pages 329–341. Berkeley, University of California Press.
- WHEELER PIRES-FERREIRA J., PIRES-FERREIRA E. et KAULICKE P. (1977). Domesticación de los camélidos en los Andes centrales durante el período précerámico : un modelo. *Journal de la Société des Américanistes*, 64, p. 155–165.
- WILLEY G. (1953). *Prehistoric settlement patterns in the Virú valley, Perú*. Washington, Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology, Bulletin 155.
- WINGS E. (1986). Domestication of Andean Camelids. In F. VUILLEUMIER M. M., éditeur : *High altitude tropical biogeography*, pages 246–264. Oxford, Oxford University Press.
- WISE K. (1997). The late archaic period occupation at Carrizal Perú. *Contributions in Science*, 467, p. 1–16.
- WOLFF R. (2004). La «barrière» dans les gravures rupestres du sud marocain. *Préhistoire Méditerranéennes*, 13, p. 43–54.
- YACOBACCIO H. (2003). Procesos de intensificación y de domesticación de camélidos en los Andes Centro-Sur. *Memoria del tercer congreso mundial sobre camélidos*, 1, p. 211–216.

BIBLIOGRAPHIE

- YACOBACCIO H. (2004). Social dimensions of camelid domestication in the southern Andes. *Anthropozoologica*, 39, 1, p. 237–247.
- YACOBACCIO H. (2006). Intensificación económica y complejidad social en cazadores-recolectores surandinos. *Boletín de Arqueología PUCP*, 10, p. 305–320.
- YACOBACCIO H. (2007a). Andean camelid herding in the South Andes : ethnoarchaeological models for archaeozoological research. *Anthropozoologica*, 42, 2, p. 143–154.
- YACOBACCIO H. (2007b). Población, intercambio y el origen de la complejidad social en cazadores recolectores. In NIELSEN A., RIVOLTA M.-C., SELDES V., VASQUEZ M. et MERCOLLI P., éditeurs : *Producción y circulación prehispánicas de bienes en el sur andino*, pages 277–286. Córdoba, Brujas.
- YACOBACCIO H. (2010). Osteometría de llamas (*Lama glama* L.) y sus consecuencias arqueológica. In GUTIÉRREZ M. A., NIGRIS M. D., FERNÁNDEZ P. M., GIARDONA M., GIL A., IZETA A., NEME G. et YACOBACCIO H., éditeurs : *Zooarqueología a principios del siglo XXI : Aportes teóricos, metodológicos y casos de estudio*, pages 65–76. Buenos Aires, Del Espinillo.
- YACOBACCIO H. (2012). Pinturas rupestres del pleistoceno/holoceno en la puna de Atacama (Jujuy, Argentina). In CLOTTES J., éditeur : *L'art pléistocène dans le monde / Pleistocene art of the world / Arte pleistoceno en el mundo Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège*, pages 751–772. , 2011, N°spécial de Préhistoire, Art et Sociétés, Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées.
- YACOBACCIO H., MADERO C., MALMIERCA M. et RIGADAS M. (1998). Caza, domesticación y pastoreo de camélidos en la puna Argentina. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 22-23, p. 389–418.
- YACOBACCIO H. et MORALES M. (2004). Mid-Holocene environment and Human Occupation of the Puna (Susques, Argentina). *Quaternary International*, 132, p. 5–14.
- YACOBACCIO H., PAZ CATA M., SOLA P. et ALONSO S. (2008). Estudio arqueológico y fisicoquímico de pinturas rupestres en Hornillos 2 (Puna de Jujuy). *Estudios Atacameños*, 36, p. 5–28.
- YACOBACCIO H. et VILÁ B. (2013). La domesticación de los camélidos andinos como proceso de interacción humana y animal. *Intersecciones en Antropología*, 14, 1, p. 227–238.
- ZAPATA B., GONZÁLES B.-A., MARIN J., CABELLO J.-L., JOHNSON W.-E. et SKEWES O. (2008). Finding of Polydactyly in a free-ranging guanaco (lama guanicoe). *Small Ruminant research*, 76, p. 220–222.

ZELDER M. (2005). A view from the Zagros : new perspectives on livestock domestication in the Fertile Crescent. *In* J.-D. VIGNE, J. Peters D. H., éditeur : *The first steps of animal domestication : New Archaeozoological Approaches*, pages 125–146. Oxford, Oxbow Press.