

Université de Montréal

Les dynamiques analogiques telles que caractérisées dans l'art mochica.

Étude iconographique du crabe réaliste et anthropomorphe.

Par

Sabine De Haas

Département d'anthropologie

Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise en anthropologie

Juin 2023

© De Haas Sabine, 2023

Université de Montréal
Département d'anthropologie, Faculté des Études Supérieures

Ce mémoire intitulé

Les dynamiques analogiques telles que caractérisées dans l'art mochica.

Étude iconographique du crabe réaliste et anthropomorphe.

Présenté par

Sabine De Haas

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Robert Crépeau

Président du jury

Christina Halperin

Directrice de recherche

Erell Hubert

Co-directrice de recherche

Ingrid Hall

Membre du jury

Résumé

Depuis la moitié du XXe siècle, de nombreux chercheurs se sont penchés sur les objets et images laissés par les peuples précolombiens comme les Mochicas afin d'essayer de reconstruire ces anciennes cultures. Avec cette recherche, nous nous inscrivons dans la lignée de ces chercheurs en tentant de reconstruire le portrait de l'ontologie analogique telle que développée par les Mochicas (250-900 EC) en utilisant les représentations de crabes réalistes comme mythologiques sur le médium céramique comme sujet d'étude. Nous employons les théories de Philippe Descola, autant en ce qui concerne une définition du concept d'ontologie analogiste que pour les formes traditionnelles d'expression figurative de cette ontologie, afin d'établir une base théorique pour notre analyse. Notre étude se concentre sur un corpus de 251 céramiques que nous avons analysé pour leurs qualités formelles, iconographiques et techniques chacune de ces trois catégories nous ayant permis de mettre en lumière de riches relations ainsi qu'une panoplie d'analogies complexes. La forme des céramiques nous permet de mettre en évidence l'omniprésence visuelle de la structure analogique de l'univers mochica dans leur quotidien ainsi que les réseaux d'objets établis à travers l'espace et au cœur des différentes traditions stylistiques. L'iconographie des crabes se présente particulièrement appropriée pour cette recherche car ces êtres se situent au cœur d'un espace liminal où de nombreuses dualités se croisent. En effet, les dualismes se révèlent comme une base permettant à l'analogisme d'éclore. Les crabes sont aussi des êtres entretenant un certain nombre de relations complexes avec différents animaux et personnages mythologiques comme le Dieu à ceinture de serpents pour n'en nommer qu'un. Ainsi, les crabes occupent une place particulière au sein de la chaîne des analogies caractérisant le cosmos mochica, une chaîne qu'ils parviennent à naviguer de manière très fluide. C'est finalement avec l'étude des techniques de traitement de l'iconographie que nous parvenons à mettre en avant les analogies et relations consciemment entretenues par les potiers mochicas, ceci fait dans le but d'orienter la lecture des objets dans un sens bien précis. Ainsi, en employant ces trois catégories, nous décortiquons les différentes composantes de l'expression de l'analogisme au cœur des traditions stylistiques mochica. Avec cette recherche, nous cherchons notamment à mettre en valeur l'importance d'étudier l'art mochica de manière holiste, soit en analysant toutes les composantes de l'objet ensemble et non simplement l'image présentée dessus et ce, en lien avec différents facteurs culturels et environnementaux.

Mots-clés : Cosmvision, analogisme, dualisme, Mochica, mythologie, iconographie, céramique, crabe.

Abstract

Since the mid-twentieth century, many scholars have taken a closer look at the objects and images left by pre-Columbian peoples such as the Moche in an attempt to rebuild the profiles of these ancient cultures. With this research, we follow in the footsteps of these scholars by attempting to reconstruct the portrait of the analogic ontology as developed by the Moche (250-900 CE) using realistic as well as mythological representations of crabs on the ceramic medium as our subject of study. We use the theories of Philippe Descola, both for a definition of the concept of the analogist ontology and for the traditional forms of figurative expressions of this ontology, to establish a theoretical basis for our analysis. Our study focuses on a corpus of 251 ceramics that we have analyzed for their formal, iconographic and technical qualities, each of these three categories having allowed us to bring to light some rich relationships as well as a panoply of complex analogies. The shape of the ceramics allows us to highlight the visual omnipresence of the analogic structure of the Moche universe as well as the networks of objects established across space and different stylistic traditions. The iconography of the crabs is particularly appropriate for this research because these beings are located in the heart of a liminal space where many dualities cross. Indeed, we will see that the dualisms, particularly important within the Moche cosmivision, reveal themselves as a base allowing the analogism to bloom. The crabs are also beings that maintain a number of complex relations with different animals and mythological characters such as the Snake Belt God, to name but one. Thus, the crabs hold a particular place within the chain of analogies characterizing the Moche cosmos, a place that they manage to navigate in a very fluid way. It is finally with the study of the techniques of treatment of the iconography that we manage to highlight the analogies and relationships consciously maintained by the Moche potters, this with the aim of orienting the reading of the objects in a very precise way. Thus, using these three categories, we unravel the different components of the expression of analogism at the heart of Moche stylistic traditions. With this research, we seek to emphasize the importance of studying Moche art holistically, that is, by analyzing all the components of the object together and not just the image presented on it, in relation to various cultural and environmental factors.

Key words : Cosmivision, analogism, dualism, Moche, mythology, iconography, ceramic, crab.

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des tableaux	vii
Liste des figures	viii
Liste des abréviations.....	xi
Remerciements	xii
Chapitre 1 : Les bases de la recherche	1
1. Introduction.....	1
2. État des connaissances.....	2
2.A. Les Cosmologies Andies.....	2
2.A.1. Les sources coloniales.....	2
2.A.2. Le tournant ontologique.....	3
2.B. Les Mochicas.....	5
2.B.1 Les précurseurs.....	5
2.B.2.La seconde moitié du XXe siècle.....	6
2.B.3. Ces deux dernières décennies.....	7
2.B.4. Le crabe chez les Mochica.....	8
3. Problématique et hypothèses.....	9
3.A. Fondements et problématique.....	9
3.B. Hypothèses.....	10
3.C. Structure de la recherche.....	11
4. L’approche conceptuelle.....	11
4.A. Une approche pluridisciplinaire.....	11
4.A.1. Descola et l’Analogisme.....	11
4.A.2. Analogisme et Histoire de l’art.....	13
4.A.3. Histoire et Archéologie.....	14
4.B. Les concepts clés.....	15
4.B.1. Les conceptions du monde et du <i>Soi</i>	15
4.B.2. Les conceptions religieuses.....	16
4.B.3. La céramique mochica.....	17
5. Méthodologie.....	18
5.A. Les recherches préliminaires.....	18
5.B. La formation du corpus.....	18
5.C. L’analyse.....	20
6. Le corpus de recherche.....	21
Chapitre 2 : Contextualisation	24
1. Les Mochicas.....	24
1.A. Mode de vie.....	25
1.A.1. Territoire.....	25

1.A.2. Système socio-politique.....	26
1.A.3. Alimentation.....	28
1.A.4.Économie.....	28
1.B. La céramique Mochica.....	28
1.B.1. Production et utilisation.....	28
1.B.2. Traditions céramiques.....	30
1.B.3. L'art et les artistes.....	32
2. Cosmvision et renouveau.....	33
2.A. Conception du monde et du <i>Soi</i>	33
2.B. Le sacrifice.....	35
3. L'univers mythologique.....	37
3.A. Les personnages éminents.....	37
3.A.1. Les divinités.....	37
3.A.2. Les êtres maléfiques.....	39
3.B.l'eau et l'océan.....	40
Chapitre 3 : Description	42
1. Élaboration des personnages.....	42
1.A. Les traits physiques.....	42
1.A.1 Les traits physiques animaliers.....	42
1.A.2 Les traits physiques anthropomorphes.....	44
1.B. Les accessoires.....	45
1.B.1. Les accessoires vestimentaires.....	45
1.B.2. Les outils.....	46
1.C. Les décors.....	46
1.C.1. Les décors corporels.....	46
1.C.2. Les décors vestimentaires.....	48
2. Élaboration des scènes.....	48
2.A. Les autres personnages.....	48
2.A.1. Les êtres mythologiques.....	48
2.A.2. Les marqueurs.....	49
2.B. Les canons artistiques.....	49
2.B.1. Le crabe en présentation.....	49
2.B.2. Le crabe en scène mythologique et marine.....	50
2.B.3. Le crabe au combat.....	51
2.B.4. Les canons des vallées du nord.....	53
3. Une question de tradition.....	54
4. Les techniques.....	54
4.A. La peinture.....	54
4.B. Le bas-relief.....	56
4.C. La sculpture.....	57
5. Les types céramiques.....	58
5.A. Les bouteilles.....	58
5.B. Les <i>cantarós</i>	59
5.C. Les autres types.....	59
Chapitre 4 : Le crabe réaliste.....	60

1. Symbolique et élaboration.....	60
1.A. Le crabe comme nourriture.....	62
1.B. Le crabe comme menace.....	64
1.C. Le crabe réaliste dans les scènes mythologiques.....	65
2. Reprise de la faune locale.....	67
3. Le crabe et la raie.....	70
Chapitre 5 : Le crabe à jambes humaines.....	72
1. Symbolique et élaboration.....	72
2. Le crabe à jambes humaines au combat.....	75
3. L'apogée et disparition du crabe à jambes humaines.....	78
Chapitre 6 : Le crabe anthropomorphe	81
1. Symbolique et élaboration.....	81
1.A. Les attributs physiques humains.....	81
1.B. Les attributs matériels.....	83
1.B.1. Les coiffes.....	83
1.B.2. Les tuniques.....	84
1.C. Le jeu des échelles.....	85
2. Le crabe anthropomorphe et autres animaux.....	87
2.A. Les associations terrestres.....	88
2.A.1. L'araignée.....	89
2.A.2. Le félin.....	90
2.A.3. Le serpent.....	91
2.A.4. La chouette.....	91
2.B. Les associations maritimes.....	93
2.B.1. La raie.....	93
2.B.2. Le requin.....	94
2.B.3. Le dieu de l'Océan.....	96
2.B.4. Le poulpe.....	97
3. Le crabe anthropomorphe, un voleur de poisson.....	97
4. Le crabe anthropomorphe et le Dieu à ceinture de serpent.....	99
4.A. Les traditions des vallées sud.....	99
4.A.1. Le crabe anthropomorphe en attaque.....	99
4.A.2. Le crabe anthropomorphe vaincu.....	101
4.B. Les traditions des vallées nord.....	102
4.C. Le jumeau marin.....	104
4.C.1. Le Décapitateur serait le crabe anthropomorphe.....	104
4.C.2. Un combat entre jumeaux.....	105
Chapitre 7 : Le crabe partagé	111
1. Le dualisme du crabe.....	111
1.A. Entre ressource et menace.....	111
1.B. Un être hybride.....	111
1.C. La plage.....	112
1.D. L'humide et le sec.....	113

1.E. Un être décapitateur.....	113
2. Les céramiques.....	114
2.A. Les bouteilles.....	114
2.A.1. Entre microcosme et macrocosme.....	114
2.A.2. Un réseau d'analogies.....	115
2.B. Les reproductions.....	116
3. Le partage dans les vallées sud.....	118
Chapitre 8 : Conclusion	124
Références bibliographiques	127
Annexe	140

Liste des tableaux

Tableau 1.1. – Décompte complet du corpus en fonction de la forme céramique et de la phase céramique.....	20
Tableau 1.2. – Décompte du corpus en fonction de la catégorie iconographique et de la phase céramique.....	21
Tableau 1.3. –Décompte complet du corpus en fonction du type céramique (forme + technique) et de la phase céramique.....	23
Tableau 6.1. – Décompte de l'occurrence des coiffes du crabe anthropomorphe selon leur composition et les catégories iconographiques.....	109

Liste des figures

Figure 1.1. – Schéma de l'autel de <i>Qoricancha</i> de Cuzco par Don Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua.....	3
Figure 1.2. – Schéma des quatre ontologies telles que proposé par Descola (2005).....	4
Figure 1.3. – Séquence céramique mochica telle qu'élaborée par Rafael Larco Hoyle (1948).....	6
Figure 1.4. – Bouteille à anse en étrier MLH 111 Phase III.....	23
Figure 2.1. – Datation classique des phases céramiques mochicas.....	24
Figure 2.2. – Carte détaillant le territoire occupé par les Mochicas.....	26
Figure 2.3. – Schéma de la hiérarchie sociale mochica.....	27
Figure 2.4. – Types de céramiques mochica communément utilisés pour la céramique fine.....	29
Figure 2.5. – Format des goulots des bouteilles en fonction de la phase céramique.....	31
Figure 2.6. – <i>Cantaró</i> en forme de vague-escalier.....	41
Figure 3.1. – Schéma anatomique du crabe anthropomorphe mochica. BAÉ MET 511 Phase III ; Crabe anthropomorphe.....	42
Figure 3.2. – Bouteille à anse en étrier MLH 515 Phase IV.....	43
Figure 3.3. – Bouteille à anse en étrier MLH 634 Phase III.....	43
Figure 3.4. – Bouteille à anse en étrier DO 111 Phase IV.....	44
Figure 3.5. – Bouteille à anse en étrier MLH 522 Phase IV.....	45
Figure 3.6. – Bouteille à anse en étrier MLH 5313 Phase IV/V.....	46
Figure 3.7. – Bouteille à anse en étrier MA 111 Phase I-II.....	47
Figure 3.8. – <i>Canchero</i> MLH 516.....	47
Figure 3.9. – Bouteille à anse en étrier DO 711 Phase III.....	49
Figure 3.10. – Bouteille à anse en étrier MLH 5315 Phase III.....	50
Figure 3.11. – Bouteille à anse en étrier MLH 639 Phase IV.....	51
Figure 3.12. – Bouteille à anse en étrier MLH 424 Phase III.....	52
Figure 3.13. – Bouteille à anse en étrier DO 6110 Phase V.....	53
Figure 3.14. – Bouteille à anse en étrier DO 716 Phase V.....	54
Figure 3.15. – Bouteille à anse en étrier MLH 127 Phase V.....	57
Figure 3.16. – Bouteille à anse en étrier EMB 737 Phase IV.....	58
Figure 4.1. – Bouteille à anse en étrier X 131 Phase I-II.....	60
Figure 4.2. – Bouteille à anse en étrier à effigie de chouette Phase IV.....	61

Figure 4.3. – Bouteille à anse en étrier à effigie de chouette anthropomorphe Phase IV.....	61
Figure 4.4. – Bouteille à anse en étrier MA 121 Phase I-II.....	62
Figure 4.5. – <i>Cantaró</i> MLH 129 Phase IV.....	63
Figure 4.6. – Bouteille à anse en étrier PM 111 Phase IV.....	63
Figure 4.7. – Bouteille à anse en étrier MFAH 131 Phase I-II.....	64
Figure 4.8. – Bouteille à anse en étrier EMB 211 Phase IV.....	66
Figure 4.9. – Bouteille à anse en étrier MLH 131 Phase III.....	67
Figure 4.10. – Bouteille à anse en étrier MLH 615 Phase IV.....	69
Figure 4.11. – Bouteille à anse en étrier MLH 535 Phase IV.....	69
Figure 4.12. – Photo d'un crabe de l'espèce <i>Hepatus Kossmani</i>	69
Figure 4.13. – Bouteille à anse en étrier DO 211 Phase IV.....	71
Figure 5.1. – Bouteille à anse en étrier MLH 436 Phase III.....	72
Figure 5.2. – Bouteille à anse en étrier MLH 732 Phase III.....	72
Figure 5.3. – <i>Cantaró</i> MLH 332.....	74
Figure 5.4. – Bouteille à anse en étrier MLH 421 Phase III.....	74
Figure 5.5. – Bouteille à anse en étrier MAAH 431 Phase IV.....	76
Figure 5.6. – Bouteille à anse en étrier MB 731 Phase IV.....	76
Figure 5.7. – Bouteille à anse en étrier MLH 431 Phase III.....	76
Figure 5.8. – Bouteille à anse en étrier à effigie d'êtres mythologiques.....	78
Figure 5.9. – Bouteille à anse en étrier à effigie d'êtres mythologiques.....	78
Figure 5.10. – Bouteille à anse en étrier MLH 331 Phase IV.....	79
Figure 6.1. – Bouteille à anse en étrier MLH 531 Phase III.....	81
Figure 6.2. – Bouteille à anse en étrier Cas particulier Phase IV.....	82
Figure 6.3. – Bouteille à Anse MLH 522 Phase IV.....	82
Figure 6.4. – Bouteille à anse en étrier MLH 617 Phase IV.....	84
Figure 6.5. – Bouteille à anse en étrier MLH 539 Phase IV.....	85
Figure 6.6. – Bouteille à anse en étrier MLH 635 Phase IV.....	86
Figure 6.7. – Bouteille à anse en étrier DO 6111 Phase V.....	87
Figure 6.8. – Bouteille à anse en étrier MLH 536 Phase IV.....	88
Figure 6.9. – Bouteille à anse avec araignée mythologique.....	89

Figure 6.10. – Bouteille à anse en étrier PHMA 631 Phase III.....	90
Figure 6.11. – Bouteille à anse en étrier Moser 531 Phase IV.....	92
Figure 6.12. – Bouteille à anse en étrier avec scène rituelle mythologique.....	92
Figure 6.13. – Bouteille à Anse MLH 722 Phase IV.....	95
Figure 6.14. – Bouteille à anse en étrier à effigie d’êtres mythologiques.....	95
Figure 6.15. – Bouteille à anse en étrier DO 713 Phase V.....	96
Figure 6.16. – Bouteille à anse en étrier AIC 631 Phase IV.....	97
Figure 6.17. – Bouteille à anse en étrier EMB 732 Phase IV.....	100
Figure 6.18. – Bouteille à anse en étrier MLH 721 Phase III.....	100
Figure 6.19. – Bouteille à anse en étrier EMB 737 Phase IV.....	101
Figure 6.20. – Bouteille à anse en étrier MLH 611 Phase IV.....	102
Figure 6.21. – Bouteille à anse en étrier DO 715 Phase V.....	103
Figure 6.22. – Bouteille à anse en étrier EMB 731 Phase III.....	106
Figure 6.23. – Bouteille à anse en étrier à effigie d’êtres mythologiques.....	108
Figure 6.24. – Bouteille à anse en étrier MLH 6310 Phase IV.....	110
Figure 6.25. – Bouteille à anse en étrier MLH 6311 Phase IV.....	110
Figure 7.1. – Bouteille à anse en étrier MLH 632 Phase III.....	119
Figure 7.2. – Bouteille à anse en étrier MLH 633 Phase III.....	120
Figure 7.3. – Bouteille à anse en étrier MLH 539 Phase IV.....	120
Figure 7.4. – Bouteille à anse en étrier MLH 532 Phase IV.....	121
Figure 7.5. – Bouteille à anse en étrier MLH 5310 Phase IV.....	121
Figure 7.6. – Bouteille à anse en étrier MLH 5311 Phase IV.....	121
Figure 7.7. – Bouteille à anse en étrier BM 121 Phase V.....	122
Figure 7.8. – Bouteille à anse en étrier EMB 123 Phase V.....	122
Figure 7.9. – Bouteille à anse en étrier MLH 127 Phase V.....	122
Figure 7.10. – Bouteille à anse en étrier MAAH 121 Phase V.....	123
Figure 7.11. – Bouteille à anse en étrier MLH 122 Phase V.....	123

Liste des abréviations

Abréviations des noms de musées :

- AIC : Art Institute of Chicago, Chicago, États-Unis
BM : The British Museum, Londres, Angleterre
DO : Musée Dumbarton Oaks, Washigton, États-Unis
EMB : Musée d’Ethnologie de Berlin, Berlin, Allemagne
FM : The Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles, États-Unis
MA : Museo de America, Madrid, Espagne
MAAH : Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Pérou
MB : Museo Arqueológico Nacional Brüning, Lambayeque, Pérou
MET : The Metropolitan Museum of Art, New York, États-Unis
MFAH : Museum of Fine Arts of Houston, Houston, États-Unis
MHM : Museo Huacas de Moche, Trujillo, Pérou
MLH : Museo Larco Herrera, Lima, Pérou
MRAH : Musée Royaux d’Art et d’Histoire, Bruxelles, Belgique
OMA : The Orlando Museum of Art, Orlando, États-Unis
PHMA : Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology, Berkeley, États-Unis
PM : The Peabody Museum, Cambridge, États-Unis
QB : Musée du Quai Branly, Paris, France
X : Conservation inconnue

Abréviations des types, techniques et phases céramiques :

- BAA : Bouteille à Anse
BAÉ : Bouteille à anse en étrier
BR : Bas-Relief
FNJ : Bouteille en *False Neck Jar*
P : Peint.e

Autres abréviations :

- Cat. : Catégorie iconographique
DCS : Dieu à ceinture à têtes de serpents

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mes parents, Pierre et Pascale De Haas, pour leur soutien infaillible et leurs nombreux encouragements tout au long de ma recherche. Je suis particulièrement reconnaissante pour leur soutien financier et pour m'avoir permis de profiter de l'été dans la campagne française pour rédiger ce mémoire.

Je remercie ma directrice, Christina Halperin, pour l'encadrement, les conseils et les encouragements qu'elle m'a donné au cours de ma recherche mais aussi pour m'avoir fait tomber amoureuse des cultures précolombiennes durant le baccalauréat.

Je remercie ma co-directrice, Erell Hubert, pour son encadrement, ses encouragements et ses nombreux et divers conseils concernant mon sujet de recherche. Je la remercie pour m'avoir fait découvrir les cultures précolombiennes andines, notamment les Mochicas et pour m'avoir permis de développer mes connaissances sur ces cultures au Musée des Beaux-Arts de Montréal. Je la remercie aussi pour m'avoir permis de me rendre finalement au Pérou pour y mener ma première école de fouilles après deux longues années d'attente en pandémie.

Je tiens à remercier le Museo Larco Herrera et plus spécialement Giannina Bardales, gestionnaire des collections du Museo Larco, pour m'avoir permis de réaliser mes premières analyses iconographiques directement à partir des céramiques du musée, de présenter ma recherche aux étudiants présents au cours de mon passage au musée et pour les nombreuses informations et l'aide qu'ils ont pu m'apporter.

Finalement, je remercie Laetitia Masson et Lise Boisvert pour leur soutien, encouragements et conseils au cours de notre parcours à la maîtrise. Je vous souhaite de continuer dans la direction qui vous apportera le plus de joie !

Chapitre 1 : Bases de la recherche

Dans ce premier chapitre nous allons présenter les bases de notre étude soit l'état des connaissances actuel portant à la fois sur les cosmologies et ontologies précolombiennes ainsi que sur la culture mochica. Nous établissons par la suite notre problématique, nos hypothèses ainsi que notre approche conceptuelle pour finalement présenter le corpus à l'étude.

1.1. Introduction

L'art du peuple précolombien de la côte nord du Pérou appelé *Mochica* (250-900 EC) est une source de fascination pour les archéologues et chercheurs d'autres disciplines depuis déjà plus de 200 ans. Son caractère réaliste permet de tirer une panoplie d'informations sur les modes de vie, d'artisanat, les individus, les rituels et la cosmovision¹ de ce peuple (Bawden, 1995, p.265 ; Bourget, 2021, p.193 ; Donnan, 2001, p.131 ; Golte, 2009, p.81 ; Malpass, 2016, p.120 ; Quilter, 2010 (p.52), 2020 (p.189) ; Trever, 2019, p.22). C'est sur cette dernière que nous nous penchons à travers notre recherche. Les études portant sur la cosmovision des peuples andins comme les Mochicas se basent beaucoup sur nos connaissances du peuple Inca, notamment les données rapportées par les chroniqueurs de l'époque coloniale (Kubler & Buzon, 1984), et de la culture Chavín (900-200 AEC ; Conklin & Quilter, 2008 ; Mattina & Sayre, 2019). De manière plus générale, les cosmologies et ontologies précolombiennes furent étudiées de manière bien plus extensive à travers les peuples mésoaméricains et amazoniens plutôt qu'andins (Descola, 1986, 2005, 2010, 2021 ; Taube, 1995 ; Viveiros de Castro, 1992, 2015). C'est notre intérêt à la fois pour l'art mochica et pour les cosmologies et ontologies andines qui nous ont amené à produire cette étude. La cosmovision mochica, faite de nombreuses dualités (Alva, 2001, p.225 ; Bourget, 2006, p.227 ; Golte, 2009, p.82 ; Holmquist & Fraresso, 2022, p.80) présente encore de nombreuses énigmes qu'il nous reste à déchiffrer. C'est ainsi que nous proposons ici une étude sur les différents procédés grâce auxquels les Mochicas ont exprimé la conception de leur univers à travers une large et complexe chaîne d'analogies. Nous prenons les représentations du crabe, dans ses formes réalistes comme mythologiques, sur le médium céramique comme cadre d'étude. Cet être comme ce médium, comme nous le verrons, concrétisent et caractérisent l'union de nombreux concepts dualistes fondamentaux au cœur des analogies établies par les Mochicas et globalement caractéristiques de l'ontologie analogiste (Descola, 2005 (p.395), 2010 (p.14). Avec cette étude, j'espère contribuer au développement

¹ Nous utiliserons le terme 'cosmovision' pour parler de la perception et conception du cosmos et du *Soi* par les Mochicas car les termes cosmologies et ontologie sont à la fois trop réducteurs et établissent une division qui n'est pas forcément pertinente dans le cas des Mochicas comme nous le verrons plus tard.

des connaissances sur les dynamiques de la cosmovision mochica et apporter plus de notions sur leur mythologie à travers une étude plus extensive du crabe réaliste et du mythe des crabes mythologiques.

1.2. État des connaissances

Nous allons ici présenter les nombreuses contributions faites au milieu de la recherche à la fois sur les cosmologies andines mais aussi sur la culture mochica dans sa globalité.

1.2.A. Les Cosmologies Andines

1.2.A.1. Les sources coloniales

L'écriture suivant les systèmes alphabétiques, syllabiques et logographiques ne fut pas développée par les peuples précolombiens andins (Jackson, 2008, p.82 ; Pillsbury, 2009, p.73). Ainsi, nos connaissances sur les cosmologies et ontologies andines furent premièrement issues des récits et données relevées par les chroniqueurs au cours de l'époque coloniale (1550-1780 EC ; Jackson, 2008, p.16 ; Kubler & Buzon, 1984). Ces chroniqueurs sont autant des colons espagnols que des métis et des autochtones acculturés au système colonial (Bellier & Hocquenghem, 1982, p.4 ; Kubler & Buzon, 1984). Leurs récits se penchent pour la plupart sur les panthéons, religions et mythologies autochtones (Kubler & Buzon, 1984, p.10 ; Sahagun, 1558-1577). Les cultures et religions des différents peuples précolombiens, montrant de nombreuses similarités, furent mélangés et amalgamés par les chroniqueurs, en particulier par ceux n'ayant jamais posé le pied en Amérique, utilisant alors les sources d'autres chroniqueurs et missionnaires (Kubler & Buzon, 1984, p.14). L'un des chroniqueurs des plus influents et ayant produit les écrits les plus clairs sur les cosmogonies² andines fut certainement le moine augustin Antonio de la Calancha, ayant notamment écrit la *Cronica Moralizada*, achevée en 1633, où il présente ses données sur les dieux créateurs propres à différents peuples et régions des Andes (Jackson, 2008, p.16 ; Kubler & Buzon, 1984, p.19 ; Quilter, 2002, p.149). Comme la plupart des autres chroniqueurs tel Bartolomé de Las Casas (1552-59) et Guaman Poma Ayala (1612-15), Calancha se base principalement sur l'étude des Incas et les sources des premiers colons entrés en contact avec eux (Kubler & Buzon, 1984, p.19). Certaines de ces sources servent encore aujourd'hui de base pour les chercheurs étudiant les cosmologies et ontologies des Incas et de leurs prédécesseurs. Les chroniqueurs Don Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua et Poma de Ayala sont certainement ceux les plus souvent cités pour ce qui relève de la cosmovision mochica (Golte, 2009, p.60 ; Hocquenghem, 1989, p.28).

² « Partie des mythologies qui raconte la naissance du monde et des Hommes » (Définition Larousse, 2022)

Originaire d'une famille autochtone de la région de Cusco, Don Juan produisit plusieurs dessins de monuments et espaces religieux incas condensés dans sa chronique *De las costumbres antiguas de los naturales del Pirú* (fin du XVIe siècle, premièrement publié en 1879 ; Bernard, 2019, p.6). Il réalisa notamment un dessin d'un retable du Temple du Soleil inca de Cuzco, *Qoricancha*, qui sert encore aujourd'hui de base pour l'élaboration de schémas cosmologiques et ontologiques non seulement pour les Incas mais pour plusieurs peuples précolombiens andins dont les Mochicas (Bernard, 2019, p.11 ; Golte, 2009, p.60 ; Strong, 2012 ; fig.1.1).

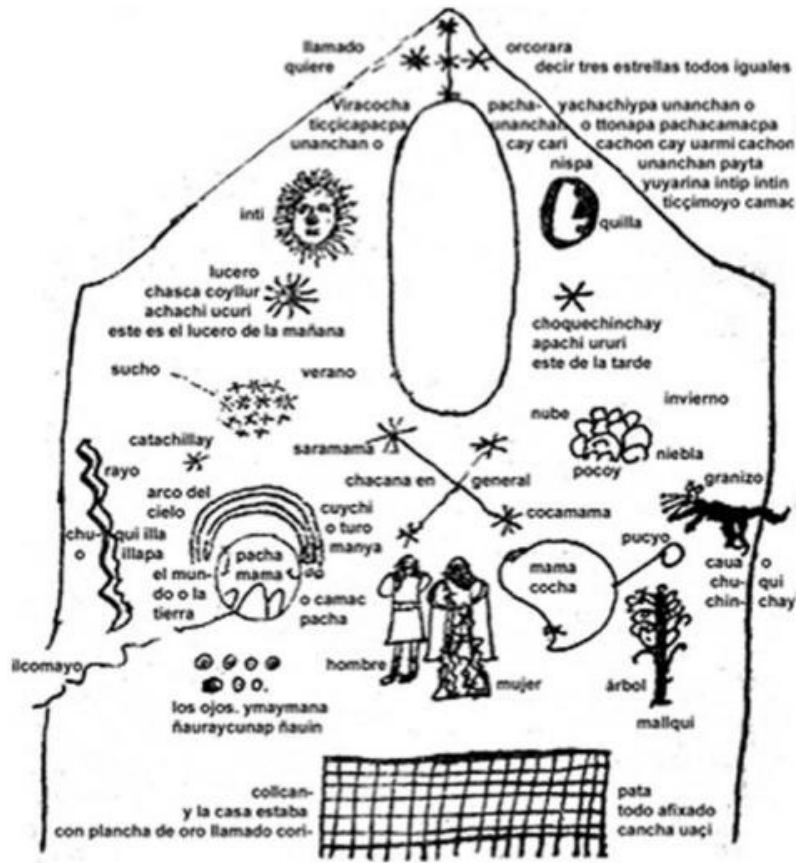


Fig.1.1 Schéma de l'autel de *Qoricancha* de Cuzco par Don Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua ; fin du XVIe siècle ; issu de Bernard, 2019.

1.2.A.2. Le tournant ontologique

Les recherches sur les cosmologies et ontologies précolombiennes andines furent ainsi pendant longtemps principalement basées sur des études des religions et mythologies de certains peuples (Kubler & Buzon, 1984). À partir des années 2000, plusieurs chercheurs interrogent la conception de l'Être et du Soi (ontologie) et les différentes conceptions de la Nature et de la Culture (cosmologie ; Keck et al., 2015, p.4). On appelle ce changement d'approche le 'tournant ontologique'. Il apporte une nouvelle méthodologie d'étude permettant de créer les conditions selon lesquelles un individu peut voir et comprendre des dynamiques,

concepts et principes propres à une culture et à un milieu différent du sien qu'il ne pourrait percevoir à travers son propre schéma culturel (Holbraad & Pedersen, 2017, p.4). Philippe Descola est certainement le chercheur le plus prolifique de cet axe théorique. Il propose un schéma de 4 ontologies (Naturalisme, Animisme, Totémisme et Analogisme), chacune expliquant de manière globale les types de corrélation entre intériorité et physicalité que l'on

<p>ressemblance des intériorités</p> <p>différence des physicalités</p>	<p><i>animisme</i></p>	<p><i>totémisme</i></p>	<p>ressemblance des intériorités</p> <p>ressemblance des physicalités</p>
<p>différence des intériorités</p> <p>ressemblance des physicalités</p>	<p><i>naturalisme</i> [l'ontologie moderne]</p>	<p><i>analogisme</i></p>	<p>différence des intériorités</p> <p>différence des physicalités</p>

Fig.1.2 Schéma des quatre ontologies tel que développé par Philippe Descola, 2005, Figure 1, p.221.

peut retrouver à travers différentes cultures (fig.1.2). Ce schéma a particulièrement impacté la recherche anthropologique et est employé comme base d'étude pour beaucoup de chercheurs. Eduardo Viveiros de Castro (2009) a quant à lui instauré la notion du perspectivisme où il fait valoir les différences de perception des êtres et des choses selon notre point de vue, la nature d'un être, pour lui-même ainsi qu'aux yeux des autres, dépendant de sa propre enveloppe corporelle. C'est au sein de ces recherches que les connaissances sur les cosmologies et ontologies précolombiennes sont plus amplement étudiées (Weismantel, 2015, p.145). Les travaux d'Edward Swenson (2011, 2014, 2015, 2017 ; Spence-Morrow & Swenson, 2019) ont été plus spécifiquement dédiés à l'étude de la cosmovision mochica et les traces qu'ils en ont laissé dans leur culture matérielle. Ses travaux se basent principalement sur le registre archéologique, révélant notamment les relations et interrelations complexes pouvant être entretenues entre les êtres et les choses (Spence-Morrow & Swenson, 2019 ; Swenson, 2014). Les travaux archéologiques offrent déjà depuis longtemps une porte d'ouverture vers les cosmologies et ontologies andines, notamment depuis les travaux de l'historien américain Hiram Bingham au Machu Picchu au début du XXe siècle (Holmquist & Fraresso, 2022, p.25). De nombreuses études montrent comment les objets, l'architecture ou encore l'organisation des sites et des tombes nous procurent une panoplie d'informations sur la concrétisation matérielle

de ces systèmes et schémas de pensée (Alva, 2001 ; Conklin & Quilter, 2008 ; Lozada & Tantaleán (ed), 2019 ; Shimada, 2015 ; Swenson, 2014). Ce sont aujourd'hui ces travaux archéologiques mais aussi ceux ethnographiques avec des peuples autochtones, principalement amazoniens tel les Achuars vivant en Équateur et au nord du Pérou, qui permettent d'apporter de nouvelles données et connaissances sur les cosmovisions des peuples précolombiens andins à travers leurs héritages culturels (Descola, 1993 ; Uriarte & Surallés, 2007 ; Swenson, 2014). Les savoirs entretenus par ces peuples portant sur la Terre Mère appelée *Pachamama* ainsi que sur le culte des ancêtres, les rituels annuels, la médecine et différentes pratiques d'agriculture offrent une voie d'accès aux peuples précolombiens et les traits fondamentaux sur lesquels ils battirent leurs différentes conceptions du monde (Allen, 1997, p.78 ; Canessa, 2012 ; Descola, 2006 ; Halbmayer, 2012, p.105 ; Hall, 2012, p.104).

1.2.B. Les Mochicas

1.2.B.1. Les précurseurs

À la fin du XIXe siècles, l'archéologue allemand Max Uhle (1892, 1913, 1915) porte son attention sur le Pérou. Il fût le premier archéologue à mettre en lumière les vestiges des Mochicas et de plusieurs autres civilisations précolombiennes de la côte nord du Pérou (Bawden, 1996, p.20 ; Quilter, 2002 (p.149), 2010 (p.226) ; Chapdelaine, 2011, p.192). De nombreux artefacts furent retrouvés par le chercheur qui lui permirent d'identifier le style mochica, des connaissances qui furent approfondies par la suite grâce aux études sur la chronologie des céramiques précolombiennes d'Alfred Kroeber (1925, 1930) et John Rowe (1962 ; Bawden, 1996, p.21 ; Quilter, 2002, p.149). Toutefois, si une personne se distingue par son impact sur les recherches portant sur les Mochicas, c'est sans aucun doute l'archéologue péruvien Rafael Larco Hoyle. Propriétaire d'une hacienda dans la vallée de Chicama, au cœur du territoire mochica, Rafael L. Hoyle fut rapidement exposé aux artefacts mochica grâce à la fascination de son père, Rafael Larco Herrera, pour ces objets (Bawden, 1996, p.21 ; Quilter, 2002 (p.150), 2010 (p.226); Chapdelaine, 2011, p.192). Rafael L. Hoyle (1948) proposa une chronologie céramique divisée en 5 Phases distinguées en fonction de la forme des bouteilles à anse en étrier, plus spécifiquement la forme de leur goulot, une chronologie remise en question aujourd'hui mais se révélant toujours utile pour plusieurs analyses (fig.1.3 ; Bawden, 1996, p.22 ; Quilter, 2002 (p.153), 2010 (p.227) ; Chapdelaine, 2011, p.192 ; Koons, 2015, p.476 ; Koons & Alex, 2014, p.1040). Les objets fouillés par ces chercheurs ont permis de fournir un large éventail d'images, scènes et narrations donnant des informations précieuses sur les modes de vie, activités et croyances des Mochicas.

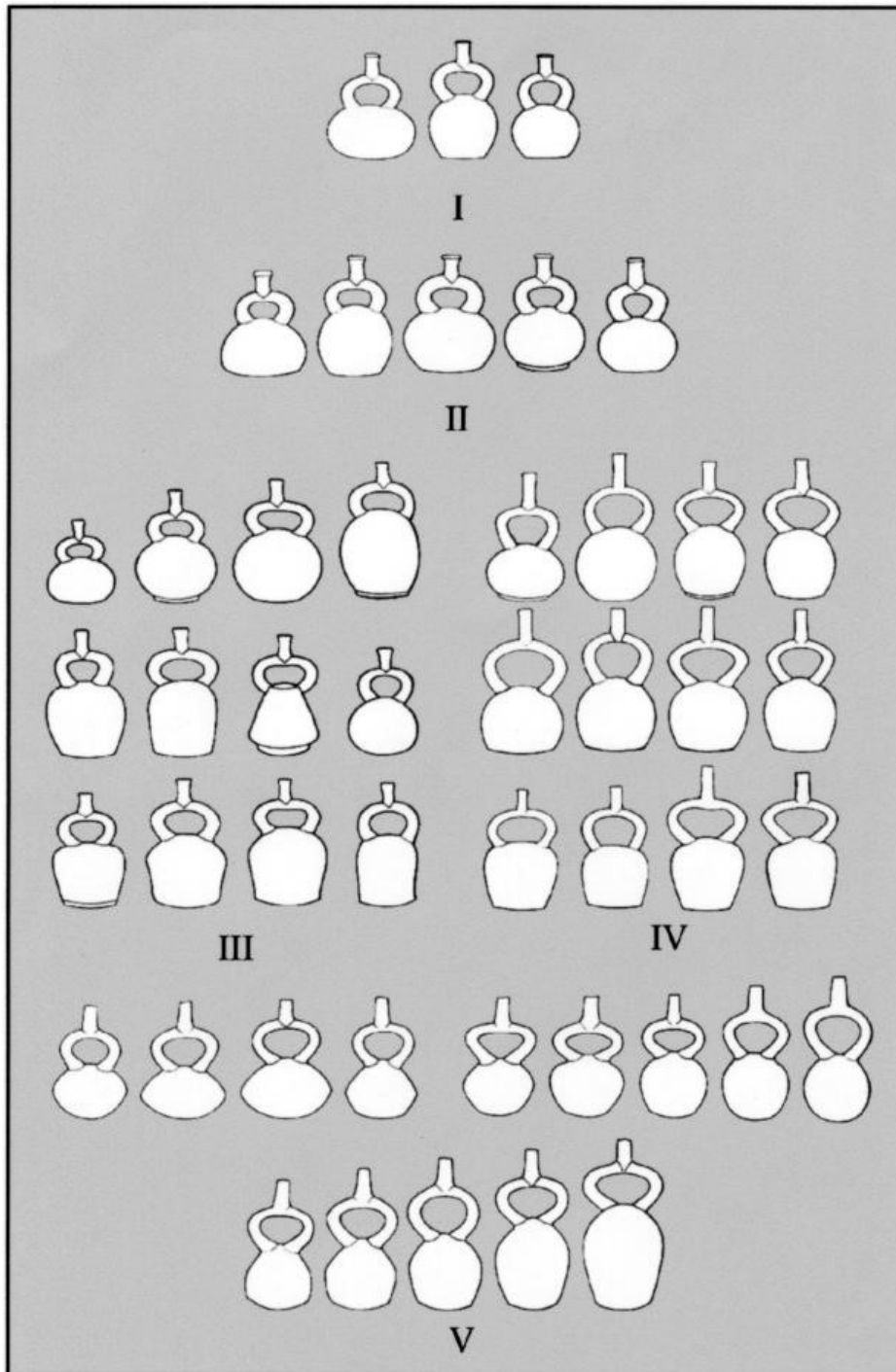


Fig.1.3 Séquence céramique Mochica telle qu'élaborée par Rafael Larco Hoyle (1948) ; issue de Quilter, 2002 ; datation selon Larco Hoyle : Ph I. 50-100 EC, Ph II. 100-200 EC, Ph III. 200-450 EC, Ph IV. 450-550 EC, Ph V. 550-800 EC.

1.2.B.2. La seconde moitié du XXe siècle

Cette panoplie de nouvelles images engendra un certain intérêt pour des études iconographiques. Gerdt Kutscher (1954, 1955, 1984) réalisa de nombreux dessins d'œuvres mochica créant ainsi des dossiers d'œuvres mochica. Ses dessins ont permis de faire voyager

les images et de stimuler l'intérêt de nombreux chercheurs. Dès les années 1960, l'archéologue américain Christopher Donnan (1965) entama ses analyses de céramiques et de l'art mochica. Il est certainement l'un des chercheurs des plus prolifiques sur le sujet. Les recherches sur les arts mochica se poursuivirent avec les travaux de Danièle Lavallée (1970), Elizabeth Benson (1972) et Anne-Marie Hocquenghem (1973, 1977a, 1977b, 1977c, 1979) ayant permis d'aller plus en détails au cœur de la production artistique, des thèmes, narrations et personnages représentés par les Mochicas. Des rapports parfois étoffés sur les personnages du panthéon mochica furent produits (Berezkin, 1980) et leur iconographie rituelle fût de plus en plus mise en valeur, les chercheurs utilisant alors principalement des données coloniales et ethnographiques afin de formuler des hypothèses situées (Hocquenghem, 1979). En 1989, Luis Jaime Castillo et Anne-Marie Hocquenghem produisent chacun une étude approfondie de plusieurs thèmes et personnages élaborés par les Mochicas à travers leurs différentes traditions iconographiques. Ces deux études permirent d'une part de produire un résumé des recherches produites jusque-là mais aussi de formuler de nouvelles hypothèses reliant des personnages clés du panthéon mochica avec des données ethnographiques, archéologiques et d'histoire de l'art. En 1987, l'archéologue péruvien Walter Alva redécouvre les tombes royales de Sipán et y mène les fouilles archéologiques qui lui permirent de révéler plusieurs tombes remplies d'artéfacts particulièrement prestigieux porteurs d'un très large éventail d'informations traitant autant de la consistance, production et disposition des artéfacts que de dynamiques rituelles et cosmologiques (Alva, 2001 ; Alva & Donnan, 1993 ; Castillo & Uceda, 2008, p.712 ; Chapdelaine, 2011, p.192). Les années 1990 ne firent qu'engendrer plus de recherches sur les arts mochica (Arsenault, 1994 ; Bourget, 1995 ; Bawden, 1996 ; Castillo & Donnan, 1994 ; Cordy-Collins, 1992 ; Hill, 1998 ; Pasztory, 1998 ; Quilter, 1997). Les fouilles au site de San José de Moro débutant en 1991 ont permis de mettre en évidence des différences culturelles entre les Mochicas au nord de la Pampa de Paijan et ceux au sud de celle-ci, des différences ayant engendré une reconsidération des typologies et de notre conception même des Mochicas en tant que peuple (Castillo, 2001, p.307 ; Castillo & Donnan, 1994, p.17 ; Donnan & McClelland, 1999 (p.139), 2007 ; Koons, 2015, p.476 ; Quilter, 2010 (p.227), 2020 (p.200) ; Shimada, 1994, p.22 ; Trono, 2018, p.1).

1.2.B.3. Ces deux dernières décennies

En 1999, Christopher Donnan et Donna McClelland publient *Moche Fineline Painting, Its Evolution and Its Artists*, un ouvrage compilant des données archéologiques et iconographiques développées jusque-là autour des céramiques mochica. Ce livre devint un ouvrage de référence

pour les études sur l'art et l'iconographie mochica. En 2005, Claude Chapdelaine entreprend les fouilles archéologiques de l'espace urbain du fameux site Huacas de Moche, la capitale des Mochicas du sud. Ces recherches ont permis de mettre à jour les données sur les classes populaires de ce peuple ainsi que sur leur mode de vie, leur organisation économique et celle artisanale (Bernier, 2009 ; Castillo & Donnan, 1994 ; Castillo & Uceda, 2008 ; Chapdelaine, 2009 ; Quilter, 2010). Des ateliers de céramique spécialisés sont retrouvés et montrent la grande valeur qu'avait la céramique aux yeux des Mochicas, ceux-ci séparant la production de la céramique fine et rituelle de celle domestique et utilitaire (Bernier, 2009, p.162 ; Chapdelaine, 2009, p.169). Les études sur l'art mochica se poursuivent, développant maintenant beaucoup plus en détail les fondements, traditions et canons iconographiques traduisant les valeurs et goûts des élites mochicas en les rattachant à leurs conceptions culturelles et ontologiques plus globales (Benson, 2012 ; Bourget, 2006, 2021 ; Donnan, 2011 ; Giuliano, 2015 ; Golte, 2009 ; Hamilton, 2016 ; Latsanopoulos & Goepfert, 2017 ; Lau, 2004 ; Lieske, 2009 ; Malpass, 2016 ; Trever et al., 2017 ; Woloszyn, 2019). De plus, les recherches menées à l'aide du radiocarbone ont permis de mettre en valeur de nouvelles données sur la chronologie céramique établie par Rafael Larco Hoyle (1948) et de reconceptualiser ces séquences céramiques comme des traditions artistiques (Castillo & Uceda, 2008, p.711 ; Koons, 2015, p.485 ; Koons & Alex, 2014, p.1051).

1.2.B.4. Le crabe chez les Mochicas

Les études portant sur le crabe mochica se divisent entre celles axées sur les modes de vie de ce peuple et celles iconographiques. Les crabes faisaient partie du régime alimentaire des Mochicas mais, comme l'attestent les données archéologiques, ils n'étaient pas leur ressource favorite (Posorski, 1979, p.175 ; Rosello et al., 2001, p.78). Les Mochicas préféraient à la place consommer des poissons et des mollusques (Posorski, 1979, p.175). Depuis le début du XIXe siècle, plusieurs études furent menées sur la constitution de la faune de crustacés du Pérou (Guinot, 2002). Des chercheurs-explorateurs comme Alcide d'Orbigny (1835-1847) et Henri Milne Edwards & Hippolyte Lucas (1842-1844) se rendirent en Amérique du Sud pour y faire des études sur la faune marine (Guinot, 2002, p.499). De nombreuses espèces de crabes y furent trouvées et rapportées en Europe pour être étudiées (Guinot, 2002). Ces recherches ont entre autres permis d'établir des dossiers de référence pour les archéologues étudiant la faune crustacée du nord du Pérou comme c'est le cas pour notre étude. Les études portant sur les crabes de la côte nord du Pérou consistent aussi en des études biologiques réalisées pour étudier les différents effets du phénomène environnemental El Niño (Diaz & Ortlieb, 1993 ; Tarazona

et al., 1988). La présence ou absence de certaines espèces de crabes ainsi que leurs réactions à différents environnements sont étudiées en concordance avec ceux des mollusques et des poissons, établissant notamment la disparition de ces derniers lors de la montée de la température de l'eau lors d'El Nino et la présence plus accrue de crabes et de raies, des effets subis par les Mochicas (Bourget, 2021, p.205 ; Diaz & Ortlieb, 1993, p.165 ; Gaulter, 2015 ; Tarazona et al., 1988, p.187 ; Towers, 2016). Les études iconographiques sur le crabe mochica débutèrent quant à elles avec les travaux de Gerdt Kutscher (1954) qui reproduisit plusieurs dessins de l'iconographie mochica du crabe accompagnés de quelques commentaires descriptifs. Par la suite et comme ce fut le cas avec Kutscher (1954), les études sur l'iconographie du crabe se retrouvèrent principalement dans des analyses très larges de l'iconographie de la faune, de la flore et des différents personnages mythologiques du répertoire artistique mochica (Benson, 1972, 2012 ; Berezkin, 1980 ; Bourget, 1995, 2021 ; Castillo, 1989 ; Cordy-Collins, 1992, 2001 ; Golte, 1993, 2009 ; Holmquist & Fraresso, 2022 ; Lavallée, 1970 ; Lieske, 2009). De nombreuses hypothèses y sont formulées pour identifier le rôle et les activités du crabe dans la mythologie mochica. On y propose par exemple sa position de démon-marin (Golte, 2009, p.347 ; Lavallée, 1970, p.128), l'emprise des attributs physiques du crabe par le Dieu à ceinture de serpents (Bourget, 1995, p.167 ; Lieske, 2009, p.309) ou encore sa filiation à différents dieux (Benson, 2012, p.71 ; Golte, 2009, p.344).

1.3. Problématique et hypothèses

À partir de ces nombreuses recherches, plusieurs questions nous sont venues à l'esprit mais c'est bien le rapport entre analogisme et production artistique qui nous est resté en tête.

1.3.A. Fondements et problématique

Les études portées sur la cosmovision mochica traitent principalement de l'importance et de l'omniprésence du dualisme dans leur culture et bien moins des analogies intervenant au sein de ces dualismes en tant que tel (Bourget, 2006 ; Latsanopoulos & Goepfert, 2017, p.50 ; Muro et al., 2019, p.143 ; Spence-Morrow & Swenson, 2019, p.173). De plus, les recherches sur l'art mochica consistent pour la plupart, comme nous venons de le voir, en de larges recherches plutôt qu'en des études plus ciblées sur des êtres et personnages secondaires voire même tertiaires. L'un des seuls personnages étudiés de cette manière est le Dieu à ceinture de serpents (Benson, 2012 ; Golte, 1993, 2009). Nous pensons que mener ce type d'étude pourrait nous apporter plus d'informations sur la cosmovision et mythologie mochica, analysant dans un premier temps les êtres de manière isolée pour ensuite les comparer, les relier, et les étudier en

relation avec le schéma animiste-analogiste et cosmologique plus global de ce peuple. L'art est un moyen fondamental pour communiquer des idées et fait amplement ressortir les dynamiques cosmologiques et ontologiques de la personne produisant ces objets et œuvres (Descola, 2021, p.). Nous avons d'autre part pu souligner que l'art précolombien comme celui des Mochicas fut développé comme une forme d'écriture sémasiographique permettant de transmettre les mythes, traditions et cosmovision dans l'espace-temps (Jackson, 2008 (p.130), 2012 (p.86) ; Pillsbury, 2009, p.73). Nous en sommes ainsi venus à nous demander comment est-ce que l'analogisme comme trait caractéristique de la cosmovision mochica fut caractérisé à travers leur art. Plusieurs études ont déjà traité cette dimension en rapport avec les aspects formels, techniques et iconographiques de la céramique mochica (Burger & Salazar-Burger, 1993 ; Donnan & McClelland, 1999, 2007 ; Golte, 2009 ; Hocquenghem, 1979, 1989 ; Woloszyn, 2019). Nous proposons ici de formuler une étude regroupant ces différents facteurs d'étude et de les analyser ensembles afin de faire ressortir les nombreuses et complexes relations qu'ils caractérisent. Nous utilisons l'iconographie du crabe comme outil d'étude, un animal que nous analyserons dans sa forme réaliste comme mythologique afin d'étudier les rapports que les Mochicas ont pu établir entre des personnages que nous aurions nous-même tendance à voir comme fondamentalement distingués entre naturel et surnaturel. Analyser les relations entre ces personnages nous permet aussi d'étudier la façon dont l'environnement de la côte nord du Pérou permet de concrétiser la cosmovision et mythologie des peuples précolombiens andins.

1.3.B. Hypothèses

Comme d'autres études l'ont démontré par le passé, nous nous attendons à trouver les traces de l'analogisme à travers la constitution formelle des céramiques, en particulier des bouteilles (Quilter, 2020, p.194). Les bouteilles à anses en étrier sont plus spécifiquement l'artéfact céramique ayant démontré les plus claires expressions du dualisme et de l'analogisme mochica, en particulier grâce à leur rapport à la notion de *tinku* (union ; Golte, 2009, p.82 ; Holmquist & Fraresso, 2022, p.80). Les qualités techniques sont elles aussi très symboliques de la cosmovision mochica, traduisant le dualisme, les pendants et les oppositions, notamment grâce au jeu des couleurs en positif-négatif et des traitements associant plusieurs techniques (Donnan & McClelland, 1999, p.174). Nous nous attendons toutefois à ce que l'iconographie, que ce soit à travers le rapport entre les personnages, leur placement ou leurs attributs, soit la plus révélatrice des chaînages analogiques et relations entre personnages tels qu'élaborés par les Mochicas (Golte, 2009 ; Woloszyn, 2019, p.275). Pour ce qui relève du cas du crabe, nous nous attendons à trouver des rapports dualistes particulièrement significatifs entre sa version réaliste

et celles mythologiques, mais aussi à travers les aspects caractéristiques des personnages mêmes. Nous nous attendons enfin à ce que les chaînages analogiques se présentent comme la base des relations et interrelations entre les crabes, les autres êtres mythologiques et les médiums.

1.3.C. Structure de la recherche

Afin de pouvoir formuler une avancée pertinente de notre recherche, nous avons divisé la structure de notre mémoire en deux parties. Avec la première nous établissons les grandes lignes de notre recherche. Dans ce premier chapitre nous établissons l'état des connaissances, l'approche conceptuelle ainsi que notre méthodologie de recherche pour finir avec la présentation de notre corpus. Avec le deuxième chapitre, nous nous penchons plus spécifiquement sur les Mochicas, leur territoire et mode de vie, leurs céramiques ainsi que leur système de conception, perception et communication avec le cosmos et les êtres mythologiques. Nous y présentons les grandes figures de leur panthéon et nous attardons plus spécifiquement à l'importance des fluides et de l'océan. Le troisième chapitre est descriptif. Nous y présentons les données que nous avons tirées de notre analyse descriptive des œuvres de notre corpus en essayant de rester le plus objectif possible. La seconde partie est analytique. Nous y présentons nos résultats pour les trois types de crabes que nous avons distingués : Chap.4 – crabe réaliste ; Chap.5 – crabe à jambes humaines ; Chap.6 – crabe anthropomorphe. Nous finissons cette seconde partie avec un dernier chapitre où nous présentons nos résultats plus globaux par rapport aux analogies intervenant à travers la mythologie et les représentations des crabes.

1.4. L'approche conceptuelle

Nous allons ici établir les bases conceptuelles et le lexique employé dans notre recherche. Celles-ci se placent entre anthropologie et histoire de l'art, raison pour laquelle nous avons lié des notions issues de ces deux disciplines.

1.4.A. Une approche pluridisciplinaire

Pour cette recherche nous adoptons une approche pluridisciplinaire dans le but d'analyser notre corpus de manière holiste. Nous prenons des approches issues de l'anthropologie et de l'histoire de l'art. De cette manière nous espérons pouvoir soulever des dynamiques variées mettant en valeur des dimensions plus sous-jacentes et complexes de la cosmovision mochica.

1.4.A.1. Descola et l'Analogisme

Descola développe le concept 'ontologie' comme un schéma de corrélation entre l'intériorité (esprit, âme, conscience, etc...) et la physicalité (forme extérieure, substance, tempérament, etc...) des individus (2005, p.211). Dans son schéma des quatre ontologies (cf.fig.1.2), Descola propose l'analogisme comme l'ontologie où l'intériorité et la physicalité sont fractionnées « en une multiplicité d'essences, de formes et de substances séparées par de faibles écarts, parfois ordonnées dans une échelle graduée de sorte qu'il devient possible de recomposer le système des contrastes initiaux en un dense réseau d'analogies reliant les propriétés intrinsèques des entités distinguées » (Descola, 2005, p.351). Autrement dit, et plus spécifiquement dans le cas des Mochicas, les êtres se présentent comme des microcosmes composés de nombreuses qualités intrinsèques variant d'un individu à l'autre et reliables à différentes composantes fondamentales du monde. Ainsi, ce dernier se présente comme un macrocosme composé de toutes choses de l'existence, chacune analogiquement reliées par la concordance de leurs qualités intrinsèques de manière à obtenir un équilibre, cet équilibre n'étant cependant jamais à l'abri de menaces pouvant altérer le cycle du cosmos de manière significative (Descola, 2005, p.394).

Plusieurs critiques sont toutefois adressées à ce schéma (Descola, 2016 ; Dianteill, 2015). De manière générale, Descola est critiqué pour le structuralisme de son approche dans la lignée d'anthropologues comme Claude Lévi-Strauss (Dianteill, 2015, p.133). Le modèle des quatre ontologies paraît fondé sur des distinctions trop hypothétiques, limitées et limitantes pour engendrer une analyse correcte des peuples et cultures (Dianteill, 2015 ; Ingold, 2016 ; Sahlins, 2014, p.282). Ainsi, le développement de Descola, bien qu'il soit globalement reçu comme une œuvre monumentale et un réel tour de force pour le milieu de l'anthropologie, reste relativement instable pour de nombreux chercheurs (Dianteill, 2015 ; Ingold, 2016). Il est donc important de l'utiliser comme un outil d'orientation de l'analyse plutôt que de le suivre au pied de la lettre, l'analogisme étant elle-même l'ontologie la plus critiquée comme étant particulièrement instable et se présentant finalement plus comme une catégorie comblant les manques des trois autres ontologies (Dianteill, 2015, p.127).

Dans le cadre théorique des ontologies, nous avons aussi été amenés à se pencher rapidement sur l'ontologie relationnelle. Celle-ci, issue d'une volonté de revisiter les fondements de l'ontologie animiste, propose que le *Soi* se définit par les relations qu'un individu entretient avec les autres êtres et le reste du cosmos (Collomb, 2011, p.62 ; Poirier, 2008, p.78). Le cosmos est structuré par une chaîne complexe et extrêmement large de relations au sein duquel toute chose trouve sa place (Poirier, 2008, p.78). Bien que nous ayons fait qu'un survol de cette

possibilité dans le cadre culturel et cosmologique mochica, cette ontologie présente de bonnes pistes de réflexion en ce qui concerne le rapport entre les différents crabes et les êtres qu'ils sont amenés à rencontrer dans l'univers mochica.

1.4.A.2. Analogisme et Histoire de l'art

L'analogisme dans l'art fut étudié par différents chercheurs à travers la production d'images et d'objets de plusieurs peuples et cultures à travers le monde (Descola, 2010, p.163). C'est certainement les tableaux Huichols (Lumholtz, 1986 ; Neurath et al., 2005) et les peintures *shanshui* chinoises qui ont été les plus étudiés dans cet axe (Dam, 2015 ; Escande, 2005). Descola (2010) propose quatre manières par lesquelles l'analogisme est caractérisé dans la production d'images et d'objets. D'abord, avec les personnages hybrides de type chimérique où des parties d'êtres aux associations et pouvoirs distincts sont assemblés de manière cohérente pour engendrer un être particulièrement symbolique, significatif et généralement très puissant (p.168). C'est celui-ci qui ressort le plus clairement dans notre étude. Ensuite vient l'expression d'un ou du cosmos par la mise en valeur d'un micro/macrocosme ou bien par la présentation de différents éléments ou êtres ensembles, comme c'est le cas avec le *shenshui* par exemple, pour exprimer leurs rapports analogues (p.174). Troisièmement, l'analogisme peut être illustré par la « figuration de réseaux » (p.176). Les différents éléments de l'œuvre sont organisés de manière à mettre en valeur à la fois les écarts qui les distinguent et les analogies qui les lient dans le tout qu'ils composent, l'œuvre devenant ainsi un microcosme (p.176). Finalement, c'est la répétition d'un symbole, d'une image ou d'une forme, sur un même objet ou sur une panoplie d'objets qui permet d'exprimer l'analogisme (p.180). La présence répétée de la forme en question permet d'exprimer un réseau à travers l'objet même ou entre les objets portant cette forme (p.182). Nous avons ainsi différentes portes d'entrées vers la reconnaissance de l'analogisme dans l'art mochica, la troisième technique ayant toutefois, semble-t-il, été moins commune au sein de leurs traditions figuratives. Il est toutefois important de rester vigilant avec ces approches car ce que l'on pourrait concevoir comme une chimère pourrait finalement être une représentation totalement différente comme un processus de métamorphose ou l'animisme d'un être.

Nous utilisons l'approche d'histoire de l'art pour ce qui relève de notre méthode d'analyse descriptive des œuvres. Il est ici question d'analyser non seulement les concepts et les personnages mais aussi les décors, designs, canons et traditions artistiques entretenus par les Mochicas. En effet, en particulier dans une société hiérarchisée et religieuse, l'art joue un rôle fondamental dans l'entretien des valeurs, des standards et de la foi religieuse, les élites

supervisant de près la production des images (Bawden, 1995, p.262 ; Benson, 2012, p.47 ; Chapdelaine, 2011, p.208 ; Hamilton, 2016, p.43 ; Latsanopoulos & Goepfert, 2017, p.50 ; Lau, 2004, p.180 ; Malpass, 2016, p.120 ; Quilter, 2020, p.189). Il est donc pertinent d'aborder ces objets comme objets d'art afin de les étudier en rapport avec les enjeux socio-politiques des élites, ceux-ci révélés par les changements artistiques et l'évolution des canons de représentations (Donnan, 2011, p.105 ; Koons, 2015, p.475 ; Koons & Alex, 2014, p.1039 ; Shimada, 1994, p.245). Il nous faut cependant rester vigilant et ne pas concevoir ces céramiques uniquement comme des objets d'art car nous ne connaissons pas encore exactement le rapport entre les artistes et les élites mochicas et ne pouvons donc pas attester que ces objets furent produits et conçus en tant que tel (Bernier, 2009 (p.168), 2010 (p.30) ; Chapdelaine, 2009 (p.169), 2011 (p.207). L'approche de l'histoire de l'art nous permet d'autre part d'apporter un regard différent sur la céramique, non pas comme un matériau clé du registre archéologique mochica mais comme un médium de choix. Nous verrons que la céramique fut travaillée avec des techniques pouvant varier et que ses qualités physiques, chimiques, matérielles et formelles furent conçues comme moyens d'expression de principes fondamentaux comme le dualisme.

1.4.A.3. Histoire et Archéologie

L'approche historique est utilisée afin de mettre nos données en rapport avec les évolutions chronologiques et les aléas environnementaux et socio-politiques rencontrés par les Mochicas. Le développement de leur art fut intimement lié aux développements culturels et aux épisodes de tensions vécus par ce peuple, notamment au cours du VIIe siècle EC (Koons, 2015, p.475 ; Koons & Alex, 2014, p.1051 ; Shimada, 1994, p.118). Cette approche est importante à prendre en compte afin de trouver des explications quant aux changements soudains de l'iconographie, de la forme ou de la technique employée par les artistes. En reliant les développements artistiques aux données chronologiques et historiques, nous pouvons souligner les volontés des élites, l'orientation de leurs valeurs et leurs réponses aux épisodes cosmiques (Bawden, 2001, p.296 ; Castillo, 2001, p.314 ; Donnan, 2011, p.117 ; Lau, 2004, p.180 ; Quilter, 2020, p.189). L'approche historique est d'autant plus pertinente dans notre cas car les recherches sur la céramique mochica développent de plus en plus de reconsidérations des phases céramiques telles qu'élaborées par Rafael Larco Hoyle (1948), ce qui entraîne une reconsidération des dynamiques relationnelles entre les Mochicas de différents sites et vallées (Castillo & Donnan, 1994 ; Castillo & Uceda, 2008 ; Koons, 2015, p.485). L'approche historique est donc à prendre avec des pincettes afin de ne pas amalgamer chronologie et traditions artistiques.

Nous utilisons finalement aussi l'approche anthropologique dans l'axe archéologique afin d'aborder les céramiques comme des objets archéologiques. En les étudiant en tant que tel, nous pouvons prendre en compte le contexte archéologique dans lequel ces objets furent retrouvés, bien que celui-ci soit souvent absent. Cela nous permet d'élaborer différentes hypothèses concernant leur rôle, statut, et importance pour les Mochicas. Nous pouvons y voir différents rapports établis entre les classes sociales mochica et leurs objets respectifs mais aussi les échanges entretenus entre les sites et les vallées. De plus, le contexte archéologique nous permet de prendre en compte la faune et l'alimentation des Mochicas nous apportant des informations quant à la présence, consommation et conception du crabe, des informations à relier à nos données d'analyse dans le but d'observer l'influence que cela pu avoir sur la production d'images.

1.4.B. Les concepts clés

1.4.B.1. La conception du monde et du *Soi*

- **Analogisme** : L'analogisme fut théorisé par Descola (2005) comme une ontologie, une conception où le *Soi* est fractionné en "une multiplicité d'essences, de formes et de substances" (p.351) reliées et reliant les êtres au sein d'une réalité commune. L'analogisme est étroitement relié à la notion de cosmologie puisqu'il relie l'être à l'ensemble de son univers. Nous utilisons donc ce concept dans notre recherche afin de renvoyer à la fois à la conception de l'*Être* mais aussi plus globalement à la façon dont les essences de l'*Être* lui permettent de trouver sa place dans la conception et l'équilibre de l'univers.
- **Animisme** : L'animisme fut aussi théorisé par Descola (2005). C'est une ontologie où le *Soi* est fractionné entre une intériorité commune à tous les êtres, ceux-ci se distinguant par leur enveloppe corporelle. Il se rapproche beaucoup du concept de perspectivisme développé par Viveiros de Castro (2009 ; Karadimas, 2012, p.48; Keck et al., 2015, p.8). Ce concept est crucial pour analyser la cosmovision mochica car celle-ci fut partiellement faite d'animisme, notamment à travers leurs pratiques rituelles et funéraires (Alberti & Bray, 2009, p.364 ; Muro, 2018, p.16 ; Muro et al., 2019, p.120 ; Spence-Morrow & Swenson, 2019, p.156).
- **Anthropomorphe** : Ce terme sert à définir tout être et chose prenant la forme ou l'apparence d'un être humain (Larousse, 2022).

- **Cosmologie** : Ce concept est utilisé dans notre étude pour faire référence à la façon dont les Mochicas concevaient la création, l'organisation, le fonctionnement et l'équilibre de l'univers et de leur réalité (Maudlin, 2016, p.108 ; Nesteruk, 2015, p.96).
- **Cosmovision** : Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, la distinction entre cosmologie et ontologie n'est pas forcément pertinente pour parler des Mochicas (Spence-Morrow & Swenson, 2019, p.158). Nous employons ainsi le terme 'cosmovision' pour parler de la conception globale du cosmos, de l'être, du monde dans son ensemble, rassemblant ainsi les notions de cosmologie et ontologie.
- **Dualisme** : Pour René Descartes (1641), le dualisme correspond à la distinction entre des concepts absolus mais capables d'entrer en relation tandis que pour Pierre Gassendi (1644), le dualisme consiste plutôt en la distinction d'un concept en deux propriétés, dynamiques ou dimensions parfois contraires voire même en opposition (Chédin, 1994, 2016 (p.19). Nous utilisons les deux définitions de ce concept dans notre recherche car nous verrons que, dans la cosmovision mochica, un même concept est effectivement fait de contraires et que deux concepts eux-mêmes contraires ou en opposition sont reliés par certaines de leurs propriétés ou grâce à un troisième concept.
- **Ontologie** : Comme la cosmologie renvoie à la conception globale de l'univers d'un peuple, l'ontologie renvoie à la conception globale de l'*Être*, du *Soi*, sa ou ses formes, généralement conçue, depuis le tournant ontologique, entre l'intériorité (la conscience et subjectivité personnelle) et l'enveloppe extérieure (forme.s physique.s) (Descola, 2005 ; Mauss, 1938 ; Muro et al., 2019, p.120 ; Viveiros de Castro, 2009).
- **Réalité** : Nous employons ce terme pour parler du monde des Mochicas et des différents aléas et dynamiques, physiques, sociales, religieuses ou même environnementales, tels qu'ils les ont vécus et compris à travers leur propre schéma culturel et cosmique. Nous espérons ainsi pouvoir mieux appréhender notre biais naturaliste en retirant l'utilisation de la dichotomie naturel/surnaturel. Nous n'employons pas non plus le terme "croyance" établi sur une préconception que la "croyance" n'est pas rationnelle (Hamayon, 2005, p.17).

1.4.B.2. Les conceptions religieuses

- **Dieu & divin** : La mythologie mochica est marquée par une distinction entre les êtres mythologiques bénéfiques et vénérés par les humains et ceux allant à l'encontre de

leur subsistance (Lavallée, 1970, p.127 ; Golte, 1993 (p.26), 2009 (p.329). Les êtres bénéfiques aux humains sont référés par les termes dieu.x et divin.s car ces termes renvoient le plus souvent aux êtres mythologiques œuvrant pour le bien et la persistance des humains (CNRTL, 2022).

- **Maléfique** : Nous décrivons les êtres mythologiques allant à l'encontre du bien et de la persistance des humains comme des "êtres maléfiques" plutôt que de « démons » afin d'éviter des nuances chrétiennes.
- **Mythologie** : La mythologie fait ici référence à l'ensemble des mythes rattachés aux personnages, faits ou réalités historiques d'un groupe, peuple ou civilisation partageant une même cosmologie, ontologie, culture et religion (CNRTL, 2022). Nous faisons le choix d'utiliser ce terme plutôt que celui de religion pour discuter des scènes et narrations traitées dans cette étude par souci de traduction des pratiques et conceptions rituelles et divines mochica.

1.4.B.3. La céramique mochica

- **Canon artistique** : Le concept de canon artistique renvoie aux règles et notions esthétiques et iconographiques partagées à travers un courant artistique ou une tradition esthétique (Firmin-Didot (ed), 1876, p.41). Nous l'utilisons dans notre recherche pour parler des types de représentations des différentes scènes et personnages employés par les Mochicas.
- **Marqueurs** : Les marqueurs sont des décors généralement peints venant compléter la scène afin d'aider la lecture de celle-ci. Ils sont généralement en rapport avec le contexte environnemental et narratif et prennent dans la plupart des cas des formes géométriques ou zoomorphes (Donnan & McClelland, 1999, p.59).
- **Phase céramique** : Les phases céramiques font référence aux différences formelles des céramiques mochica établies par Rafael Larco Hoyle (1948) sans forcément prendre en compte leur dimension chronologique. Lorsque nous parlons des phases (Phase I-II, III, IV et V), nous les traitons comme des traditions artistiques et non des périodes temporelles. Il existe toutefois encore une certaine pertinence à les employer à travers un schéma temporel mais nous le spécifierons lorsque nous les traiterons ainsi.
- **Types céramiques** : Nous avons plusieurs types de céramiques présentes dans notre corpus. Les plus représentées sont les bouteilles, terme que nous employons pour faire référence aux bouteilles à anse en étrier (abr. BAÉ), bouteilles à anse (abr.

BAA) et bouteilles en *false neck jar* (abr. FNJ). Nous avons de plus les *cantarós* (jarres), les *ollas* (jarre ou marmite) et les *cancheros* (un bol à petite ouverture avec une poignée).

1.5. Méthodologie

Notre méthodologie est assez peu complexe puisque notre étude consiste majoritairement en une analyse iconographique. Il fut principalement question de concorder la recherche bibliographique à l'analyse.

1.5.A. Les recherches préliminaires

Nous avons entamé notre étude par une recherche bibliographique sur l'art et la cosmovision mochica. Nous nous sommes d'abord plongé dans des textes très complets portant sur cette culture (Bawden, 1996 ; Benson, 2012 ; Castillo & Uceda, 2008 ; Larco Hoyle, 2001 ; Quilter, 2010) et avons commencé par prendre note des différents personnages apparaissant dans leur mythologie, en particulier les crabes. Nous nous sommes ensuite rendus sur les sites de bibliothèques en ligne tels Jstor, Cambridge Core, ProQuest Ebook Central, Open Editions Journals et Cairn.info dans le but de constituer une bibliographie plus étoffée sur les Mochicas. Nous avons utilisé les termes "Cosmologie", "Ontologie", "Analogisme", "Mythologie", "Dualisme", "Mochica", "Moche", "Céramique", "Crabe" et "Crustacé", séparément et conjointement, en français, anglais et espagnol, dans le but de trouver un maximum de sources. Par la suite, nous avons passé en revue plusieurs ouvrages présentant plusieurs si ce n'est la majorité des personnages de la mythologie mochica. Les ouvrages *Nordperuanische Keramik* (1954) de Gerdt Kutscher, *Les représentations animales dans la céramique Mochica* (1970) de Danièle Lavallée, et *Bestiaire sacré et flore magique : écologie rituelle de l'iconographie de la culture Mochica* (1995) de Steve Bourget se sont révélés être de très bons points de départ pour l'analyse de l'iconographie du crabe. Nous y avons notamment pris en note les méthodes de description et analyse des personnages ainsi que les différentes collections et institutions muséales dans lesquelles les auteurs ont tiré leurs exemples afin de pouvoir entamer la formation du corpus.

1.5.B. La formation du corpus

Une fois nos analyses préliminaires terminées, nous avons rapidement dû former notre corpus car nous ne pouvions pas nous lancer dans l'analyse sur la base des données préliminaires. Nous nous sommes rendus dans les catalogues en lignes des institutions muséales

d'art, d'anthropologie et d'archéologie où nous avons utilisé les termes suivants dans leur base de données : “Mochica”, “Moche”, “Céramique”, “Crabe”, “Crustacé”, “Bouteille”, “Vase”, “Surnaturel”, “Anthropomorphe”, “Appliqué” et “Sculpté”, séparément ou conjointement, en français, anglais et espagnol dans le but de ne pas manquer certaines œuvres. Nous avons récupéré la totalité des œuvres en céramique produites par les Mochicas traitant le crabe réaliste, le crabe à jambes humaines et le crabe anthropomorphe à partir de ces catalogues en ligne ainsi que des ouvrages consultés.

Voici le total des œuvres (251) et leur provenance :

Museo Larco Herrera, Lima, Pérou (abr. MLH) : 133 œuvres

Musée d'Ethnologie de Berlin, Berlin, Allemagne (abr. EMB) : 33 œuvres

Musée Dumbarton Oaks, Washington, États-Unis (abr. DO) : 21 œuvres

Art Institute of Chicago, Chicago, États-Unis (abr. AIC) : 7 œuvres

Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Pérou (abr. MAAH) : 7 œuvres

The British Museum, Londres, Angleterre (abr. BM) : 6 œuvres

Bestiaire sacré et flore magique (Bourget, 1995 ; abr. B) : 6 œuvres

The Peabody Museum, Cambridge, États-Unis (abr. PM) : 6 œuvres

Museo de America, Madrid, Espagne (abr. MA) : 5 œuvres

Museo Huacas de Moche, Trujillo, Pérou (abr. MHM) : 4 œuvres

Musée du Quai Branly, Paris, France (abr. QB) : 4 œuvres

Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology, Berkeley, États-Unis (abr. PHMA) : 3 œuvres

The Metropolitan Museum of Art, New York, États-Unis (abr. MET) : 3 œuvres

Museo Arqueológico Nacional Brüning, Lambayeque, Pérou (abr. MB) : 3 œuvres

The Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles, États-Unis (abr. FM) : 2 œuvres

Museum of Fine Arts of Houston, Houston, États-Unis (abr. MFAH) : 1 œuvre

Musée Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, Belgique (abr. MRAH) : 1 œuvre

The Orlando Museum of Art, Orlando, États-Unis (abr. OMA) : 1 œuvre

Cosmología y Sociedad Mochica (Golte, 2009 ; abr. G) : 1 œuvre

Ritual Decapitation in Moche Art (Moser, 1974 ; abr. Mo) : 1 œuvre

Conservation inconnue (abr. X) : 3 œuvres

1.5.C. L'analyse

Nous avons découpé notre analyse en 5 étapes. Premièrement, nous avons procédé à une analyse descriptive des œuvres. Cette étape d'analyse fut réalisée en première afin de produire une analyse non-biaisée par des attentes ou hypothèses trop ciblées. Les personnages furent décrits selon plusieurs facteurs étant leurs membres et autres traits physiques, leurs décors corporels (designs, dessins et peintures corporelles), leurs accessoires (vêtements, bijoux et outils), les marqueurs les accompagnant, leurs orientations et leurs positions sur la céramique. Les céramiques furent décrites et comptées en fonction de leur qualités formelles (bouteille, *cantaró*, *olla*, *canchero*), techniques (peinture, bas-relief et sculpture) et chromatiques (blanc, crème, orange, rouge, brun et noir). Nous avons de plus tenté d'identifier la phase céramique de chacune des bouteilles, celles-ci étant les seules céramiques identifiables grâce à la forme du goulot ou de la chambre (cf. fig.1.2). Par la suite, nous avons souligné les caractéristiques iconographiques, techniques et formelles récurrentes et établi le décompte de celles-ci, notant notamment le nombre de céramique d'un type traité selon une technique spécifique (ex : bouteille à anse en étrier traitée en peinture – 82 ; Tab.1.1).

	Type de céramique	Nombre total	Peinture	Bas-relief	Sculpture	Phase I-II*	Phase III	Phase IV	Phase V
	BAÉ	203	83	33	87	5	71	105	22
	BAA	8	-	8	-	-	-	7	1
	FNJ	3	2	1	-	-	-	3	-
	Cantaró	33	-	25	8	-	-	-	-
	Canchero	2	2	-	-	-	-	-	-
	Olla	2	1	1	-	-	-	-	-
Total	6	251	88	67	95	5	71	115	23

Tableau 1.1 Décompte de notre corpus selon la forme, la technique de traitement et la phase céramique. Les phases céramiques des cantarós, Cancheros et Ollas ne sont pas identifiables. Nous avons donc 37 céramiques non-identifiées.

Nous avons alors formulé plusieurs hypothèses à partir de ces données. C'est sur la base de celles-ci que nous avons procédé à une seconde recherche bibliographique plus ciblée. Nous avons cherché des textes traitant des techniques et buts de la représentation artistique chez les Mochicas (Benson, 2012 ; Donnan, 2011 ; Donnan & McClelland, 1999 ; Quilter, 2001, 2010) de la datation et chronologie revisitée de leurs céramiques (Alva, 2001 ; Castillo & Donnan, 1994 ; Castillo & Uceda, 2008 ; Koons, 2015 ; Koons & Alex, 2014), de la production de la céramique (Bernier, 2009, 2010 ; Chapdelaine, 2009, 2011 ; Donnan, 1965 ; Donnan &

McClelland, 1999 ; Quilter, 2020), du dualisme tel que caractérisé chez les Mochicas (Bourget, 2006 ; Golte, 2009 ; Hocquenghem, 1989) ou encore de la consistance de la faune crustacée de la côte nord du Pérou et sa sensibilité à El Nino (Arguelles, 2020 ; Bourget, 2021 ; Diaz & Ortlieb, 1993 ; Guinot, 2002 ; Posorski, 1979 ; Rosello et al, 2001 ; Tarazona et al., 1988). Une fois cette recherche effectuée, nous avons entamé un départage du corpus en catégories iconographiques en fonction des traits anatomiques des personnages ainsi que du type de scènes dans lesquelles ils se trouvent. Nous les avons ensuite mis en rapport avec nos données issues de l'analyse descriptive. Les traits formels, techniques et iconographiques des céramiques furent mis en rapport, une catégorie iconographique à la fois, avec les données archéologiques, artistiques, historiques et environnementales afin de soulever toutes les dynamiques potentielles et ne pas en manquer une pertinente. Les analyses de chaque catégorie iconographique furent ensuite mises en parallèle afin de souligner les analogies entre les personnages et leurs traitements. Finalement, nous avons mené des recherches plus spécifiques sur les différents êtres et personnages associés au crabe afin d'analyser leur rapport à un univers plus large ainsi que leur insertion et position dans la cosmovision mochica.

Catégories iconographiques	Phase I-II	Phase III	Phase IV	Phase V	Non donné	Total
Cat. 1 – Crabe réaliste	5	7	19	8	17	56
Cat. 2 – Crabe réaliste en scène mythologique		2	5			7
Cat. 3 – Crabe à jambes humaines		3	3		14	20
Cat. 4 - Crabe à jambes humaines au combat		24	2			26
Cat. 5 – Crabe anthropomorphe		13	22		5	40
Cat. 6 – Crabe anthropomorphe en scène marine		14	47	6		67
Cat. 7 – Crabe anthropomorphe contre le DCS		8	17	9	1	35
Total	5	71	115	23	37	251

Tableau 1.2. Décompte du corpus en fonction du nombre de chaque phase céramique au sein de chaque catégorie iconographique.

1.6. Le corpus de recherche

Notre corpus de recherche comprend un total de 251 œuvres céramiques. Un premier départage fut effectué, distinguant les représentations du crabe réaliste (61), du crabe à jambes humaines (48) et du crabe anthropomorphe (142) car d'autres chercheurs ont souligné des

différences fondamentales entre les personnages en fonction de leur niveau d'anthropomorphisme (Donnan & McClelland, 1999 ; Lavallée, 1970 ; Lieske, 2009, p.306). Après notre seconde recherche bibliographique nous avons noté la pertinence de distinguer le type de scènes et narrations dans lesquelles ces personnages se trouvent (Benson, 2012 ; Bourget, 1995, 2021 ; Golte, 2009 ; Hocquenghem, 1979, 1989) et avons donc procédé au redécoupage de ces trois catégories initiales. Le crabe réaliste fut partagé entre ses représentations en présentation (seul et dans des scènes réalistes ; 56) et celles où il accompagne des êtres mythologiques (7). Le crabe à jambes humaines fut distingué entre ses représentations en présentation (20) et celles où il combat un être anthropomorphe (26). Le crabe anthropomorphe fut quant à lui partagé entre ses représentations en présentation (40), en scènes marines (67) et au combat contre le Dieu à ceinture de serpent, son seul et unique opposant (35). Nous avons ensuite réalisé un départage de ces 7 catégories en fonction de leurs phases céramiques. Nous avons regroupé les Phases I-II qui représentent une infime part de notre corpus (5) et parce qu'elles montrent des similarités évidentes (Donnan & McClelland, 1999, p.21). Nous avons réalisé ce départage afin d'observer les tendances ou styles spécifiques à certaines traditions ainsi que les changements opérés entre l'iconographie des phases I-II et III et celles IV et V (ex : La catégorie iconographique n°4 est caractéristique de la Phase III ; Tab.1.2). Nous avons aussi fait le décompte des œuvres selon leur technique de traitement, celles-ci étant la peinture, le bas-relief (ou appliqué) et la sculpture, afin d'observer les différences d'occurrence de ces techniques en fonction à la fois du type céramique et de la phase céramique.

Les œuvres du corpus furent nommées en fonction des facteurs suivants : 1. Type céramique ; 2. Origine ; 3. Catégorie iconographique ; 4. Technique ; 5. Numéro ; 6. Phase céramique dans le cas où celle-ci est donnée. Nous obtenons donc un nom de ce type : MLH BAÉ 111 Phase III (Museo Larco Herrera, Bouteille à anse en étrier, Crabe réaliste, Céramique Peinte, n°1, Phase III ; fig.1.4).



Fig.1.4 BAÉ MLH 111 Phase III ; Crabe réaliste ; Culture Mochica (250-900 EC) ; Céramique peinte ; 20.8cm H x 15.9cm L ; Museo Larco Herrera (ML009551), Lima, Pérou.

	Types céramiques	Total	Phase I-II	Phase III	Phase IV	Phase V	Non donné	Total
	BAÉ Peinte	83	2	12	56	13		203
	BAÉ BR.	33	1	25		7		
	BAÉ S.	87	2	34	49	2		
	BAA BR.	8			7	1		8
	FNJ Peinte	2			2			3
	FNJ BR.	1			1			
	Cantaró BR.	25					25	33
	Cantaró S.	8					8	
	Canchero P.	2					2	2
	Olla Peinte	1					1	2
	Olla BR.	1					1	
Total	6	251	5	71	115	23	37	251

Tableau 1.3. Décompte du corpus en fonction du nombre d'occurrence de chaque phase céramique par rapport à la catégorie iconographique. Les tableaux comme celui-ci spécifiques à chaque catégorie iconographique se trouvent dans l'annexe.

Chapitre 2 : Contextualisation

Les bases de notre recherche étant maintenant établies, nous allons maintenant nous pencher plus spécifiquement sur la culture mochica afin de souligner leurs traits culturels généraux ainsi que ceux plus spécifiquement en rapport avec notre étude du crabe.

2.1. Les Mochicas

Les Mochicas ont longtemps été considérés comme un peuple à part entière mais des études plus récentes ont montré que ceux-ci n'étaient finalement pas liés de manière à constituer un peuple mais plutôt une culture (Castillo & Donnan, 1994, p.3 ; Castillo & Uceda, 2008, p.714 ; Quilter, 2002 (p.152), 2010 (p.229). Cette différence se fait notamment à travers l'organisation sociale des sites où des groupes indépendants les uns des autres se rassemblent sous un ensemble de traits culturels (notamment religieux) communs (Bawden, 1995, p.259 ; Donnan, 2010 ; Quilter, 2010, p.235). Ainsi, la culture mochica apparaît au début du IIe siècle EC dans les vallées de Chicama et de Moche (Castillo & Donnan, 1994, p.9 ; Castillo & Uceda, 2008, p.715 ; Koons & Alex, 2014, p.1040 ; fig.2.1). Cette culture montre des traits hérités des cultures lui ayant précédé sur ce territoire, notamment Cupisnique (1500-200 AEC), Galinazo (200 AEC – 200 EC) et Salinar (200 AEC – 300 EC ; Bawden, 1995, p.260 ; Cordy-Collins, 1992 (p.208),

Sequence	Phase	Span (cal AD)
Traditional–Southern	Moche V	550–800
	Moche IV	450–550
	Moche III	200–450
	Moche II	100–200
	Moche I	50–100
Traditional–Northern	Late Moche	600–850
	Middle Moche	400–700
	Early Moche	50–400

Fig.2.1 Datation classique des phases céramiques mochica. Issu de Koons & Alex (2014), Table.1, p.1041.

2001a (p.22) ; Quilter, 2002 (p.152), 2010 (p.230). Vers le Ve siècle EC, les Mochicas de ces deux vallées entreprennent des campagnes militaires leur permettant de coloniser les vallées au sud jusqu'à la vallée de Nepena (Castillo & Uceda, 2008, p.716). Leur culture se développe aussi au nord dans les vallées de Juquetepeque, Zana, Lambayeque et même beaucoup plus au nord dans la vallée de Piura (Castillo & Donnan, 1994, p.13 ; Castillo & Uceda, 2008, p.718 ; Shimada, 1994, p.88). Ces dernières sont séparées des territoires sud par une étendue désertique

de ~50km connue sous le nom de la Pampa de Paíjan (Castillo & Donnan, 1994, p.15). Cette scission entre ces territoires marque aussi une certaine distinction politique et culturelle entre ces peuples aujourd'hui discutés comme Mochicas du nord et Mochicas du sud (Castillo & Donnan, 1994, p.15 ; Castillo & Uceda, 2008, p.715). Dans les vallées sud, les Mochicas répondaient à une même autorité politico-religieuse basée à leur capitale, Huacas de Moche dans la vallée de Moche, tandis que dans les vallées nord, les entités politiques furent multiples et indépendantes (Castillo & Donnan, 1994, p.11 ; Castillo & Uceda, 2008, p.716). Bien qu'ils se soient distingués ainsi et à travers certaines spécificités culturelles, les Mochicas nord et sud ont partagé des modes de vie globalement similaires et une même cosmologie les regroupant sous la même culture (Castillo & Donnan, 1994, p.30 ; Castillo & Uceda, 2008, p.714). C'est finalement au cours du Xe siècle EC que la culture mochica s'est dissipée à cause de différents facteurs tel le climat, des tensions sociopolitiques et une certaine crise religieuse (Bawden, 2001, p.302 ; Castillo, 2001, p.320 ; Shimada, 1994, p.250).

2.1.A. Mode de vie

Les Mochicas se sont principalement adaptés à leur environnement, utilisant les ressources à disposition et développant des techniques leur permettant d'en tirer des avantages notamment avec le développement des canalisations.

2.1.A.1. Territoire

Le territoire de vie des Mochicas est la côte désertique du nord du Pérou qui s'étend sur ~320 km de la vallée de Nepena à celle de Lambayeque et sur ~50 km à l'intérieur des terres avant de laisser place aux hautes-terres (à partir de Google Earth ; fig.2.2). Les Mochicas ont entrepris une reconfiguration de ce territoire afin de le rendre habitable et fertile. Ils ont notamment élaboré des systèmes de canalisations à partir des rivières afin de pouvoir travailler la terre et développer leur agriculture (Billman, 2010, p.194). L'océan fut aussi un territoire maîtrisé par les Mochicas qui s'y rendirent pour la pêche bien sûr mais aussi pour différents rites (Benson, 2012, p.109 ; Hocquenghem, 1979, p.120) et pour récupérer le *guano* (matières fécales des oiseaux marins) sur les îles où les oiseaux de mer se rendent, celui-ci étant un très bon fertilisant pour l'agriculture (Hocquenghem, 1979, p.124). La faune à laquelle les Mochicas se retrouvaient confrontés et qu'ils représentaient dans leur iconographie se partage ainsi entre celle terrestre (lamas, cerfs, différents félins, renards, chiens, oiseaux nocturnes comme les chouettes, grenouilles, scorpions et araignées) et celle aquatique (de nombreux et différents poissons, mollusques, otaries, différents oiseaux de mer, raies et crustacés ; Goepfert, 2012 ; Goepfert & Alva, 2018, p.345 ; Jackson, 2021, p.259 ; Posorski, 1979, p.175 ; Rosello et al.,

2001, p.75). Leur flore comprend principalement des plantes qu'ils font pousser ainsi que des cactus et quelques arbres qui fleurissent dans leur environnement désertique ainsi que de la flore aquatique offerte par l'océan (roseaux, algues et fleurs de mer ; Posorski, 1979, p.176).

2.1.A.2. Système socio-politique

Les Mochicas furent ainsi partagés entre ceux du nord et ceux du sud, se distinguant principalement par leurs affiliations politiques (Castillo & Uceda, 2008, p.715 ; Quilter & Castillo, 2010). Dans le nord, des cités indépendantes comme Sipán possédaient leur propre

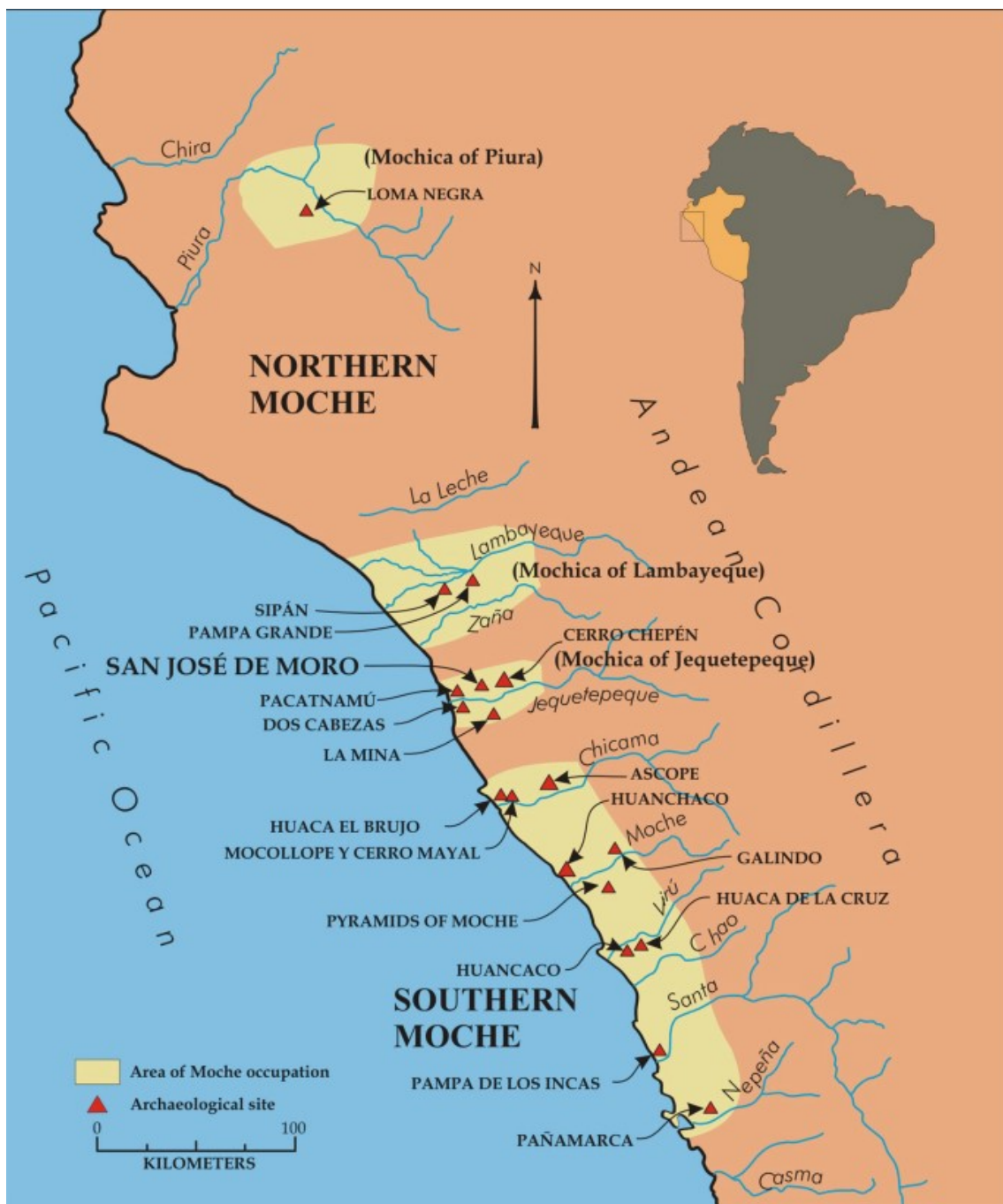


Fig.2.2 Carte détaillant le territoire occupé par les Mochicas. Issu de Castillo & Uceda (2008), fig.36.1, p.708.

élite et seigneur politique indépendamment des autres sites (Alva, 2001, p.223 ; Castillo & Uceda, 2008, p.722). Dans le sud, les différents sites, dirigés par des seigneurs, répondaient à l'élite résidente du site de Huacas de Moche (Castillo & Uceda, 2008, p.717). Dans les deux cas, le système socio-politique était organisé en une hiérarchie pyramidale bien définie plaçant l'élite en haut et les agriculteurs et pêcheurs en bas (fig.2.3 ; Castillo & Donnan, 1994, p.12 ; Castillo & Uceda, 2008, p.722 ; Cordy-Collins, 1992, p.208). Les plus hauts membres de l'élite se partagent entre l'élite guerrière et l'élite sacerdotale permettant d'obtenir un corps dirigeant capable de contrôler la population physiquement et spirituellement ce qui explique en partie leur capacité à avoir colonisé et conservé de nombreux territoires (Castillo & Donnan, 1994, p.11 ; Castillo & Uceda, 2008, p.722). Les élites contrôlaient ainsi la production de biens, servant notamment à entretenir les récits mythiques et à éduquer la population sur ces récits et sur différents rituels, les échanges et les combats religieux et/ou avec des adversaires (Bawden, 1995, p.265 ; Benson, 2012, p.50 ; Bernier, 2009, p.158 ; Donnan & McClelland, 1999, p.15 ; Lau, 2004, p.180 ; Quilter, 2002, p.159). Il est possible que l'élite mochica est elle-même été

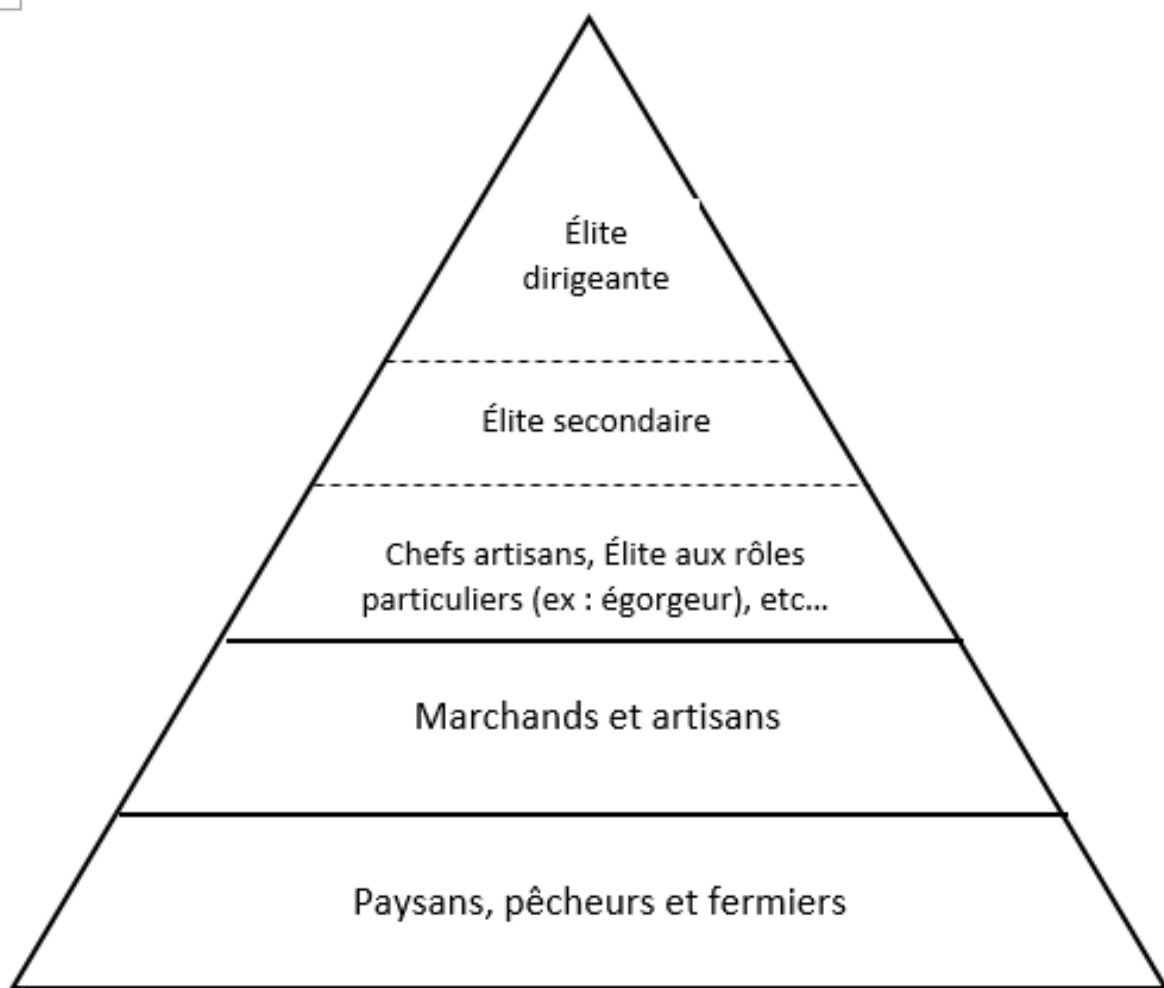


Fig.2.3 Schéma de la hiérarchie sociale mochica. Inspiré de Chapdelaine, 2011, fig.3, p.203

stratifiée en une sous-hiérarchie plaçant certainement les prêtres guerriers au-dessus de membres particuliers tels de possibles exécuteurs (Cordy-Collins, 2001a, p.31) ou chefs de production des biens (Benson, 2012, p.51 ; Bernier, 2009, p.159 ; cf.fig.2.3).

2.1.A.3. Alimentation

Des études ont pu montrer que l'alimentation des Mochicas se centrait principalement autour de l'agriculture et du pastoralisme (Jackson, 2021, p.260 ; Moseley, 1975, p.23 ; Posorski, 1979, p.175). L'agriculture tourne principalement autour du maïs, de différentes cucurbitacées, d'haricots et d'arachides (Jackson, 2021, p.259). La production de fruits fut pour sa part bien plus réduite que dans le passé (Jackson, 2021, p.260). Les viandes venaient principalement des élevages de lamas, ceux-ci permettant aussi de produire de la laine, et de cochons d'indes mais la viande de cervidés fut aussi consommée, celle-ci alors issue de la chasse (Goepfert, 2010 (p.34), 2012 (p.107) ; Goepfert & Alva, 2018, p.334). Les ressources maritimes furent bien moins souvent consommées que dans le passé où elles ont pu représenter 100% de l'apport en protéines de certains groupes (Jackson, 2021, p.259 ; Posorski, 1979, p.165 ; Raymond, 1981, p.808). Les Mochicas étaient très à l'aise sur l'eau et ont entretenu différentes techniques de pêche mais ont consommé presque seulement des poissons et mollusques, préférant de loin les viandes et végétaux (Jackson, 2021, p.259 ; Posorski, 1979, p.175).

2.1.A.4. Économie

C'est à partir de la période dite Mochica Moyen (300 – 600 EC ; cf.fig.2.1) que l'économie mochica est élaborée de manière à répondre aux développements socio-politiques de l'époque caractérisés par des nouveaux complexes architecturaux, différents rituels, achalandage des productions et croissance du contrôle des systèmes de canalisation (Billman, 2010, p.194 ; Castillo & Uceda, 2008, p.716 ; Lockard, 2005, p.52). L'économie des Mochicas fonctionnait principalement à partir du contrôle des ressources et de tributs rendus à l'élite que ce soit en forme de ressources ou de labour (Billman, 2010, p.197). C'est ainsi qu'ils purent créer de grands centres faits d'architecture monumentale, de longs systèmes de canalisation, développer la production de céramique et entretenir les élites, artisans et producteurs de différents biens.

2.1.B. La céramique mochica

2.1.B.1. Production et utilisation

La céramique mochica fut certainement un des biens des plus produits à travers la culture Mochica. Elle fut produite grâce à différentes techniques de montage que ce soit à la main en utilisant la technique du montage au colombin où des rouleaux d'argile sont superposés et

travaillés pour prendre la forme voulue ou bien grâce à des moules permettant de produire un même pot en plusieurs exemplaires et d'accélérer la production (Bernier, 2009 (p.162), 2010 (p.26) ; Donnan, 1965, p.118). La cuisson se faisait soit dans des fours oxydés (céramique oxydée), qui leur permettait de conserver la couleur orangée de l'argile ainsi que la couleur de la peinture si celle-ci était appliquée, soit dans des fours fermés (céramique cuite en réduction) où le manque d'oxygène noircissait totalement la céramique (Donnan, 1965, p.127). On distingue deux types de céramiques globalement à travers la culture mochica. La première est la céramique domestique (Bernier, 2009 (p.164), 2010 (p.26), utilisée par tous dans le quotidien ou pour la production de biens comme la bière de maïs appelée *chicha*. Elle est caractérisée par son argile grossière, ses formes simples (assiettes, bols, marmites) et est généralement non-décorée (Bernier, 2009, p.164). La seconde est la céramique fine (Bernier, 2009, p.165 ; Quilter, 2020, p.189). Elle est généralement non utilitaire et détenue par les membres des classes élevées que ce soit les élites ou les marchands. Ce type se caractérise par son grain fin, ses formes élaborées et ses décors riches et travaillés. La forme la plus commune de céramique fine est la bouteille (à anse en étrier, à anse, en *false neck jar*) suivie des *cantarós* (jarres) mais on trouve aussi plusieurs autres formes comme les *cancheros* et les *floreros* (fig.2.4 ; Quilter, 2020, p.191). Avant la cuisson, différentes techniques de décoration sont utilisées : peinture, bas-relief et sculpture puis des incisions ou ponctuations sont ajoutées pour détailler les pots et l'iconographie qui y est traitée (Donnan, 1965, p.124).

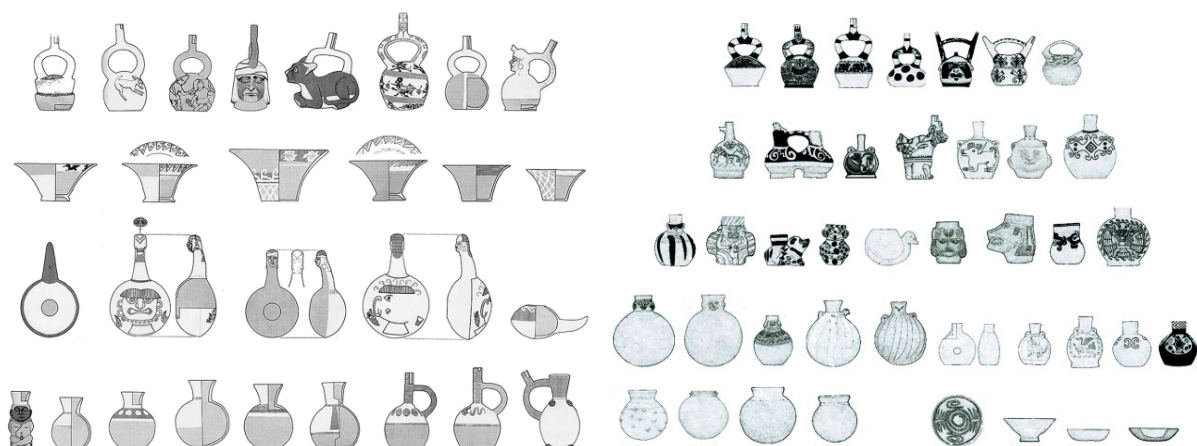


Fig.2.4 Types de céramiques mochica communément utilisés pour la céramique fine. Issu de Quilter (2020), fig.2, p.191 & fig.7, p201.

Plusieurs cas d'ateliers spécialisés dans la production de la céramique furent trouvés dans les sites mochica comme à Cerro Mayal, et Huacas de Moche (Bernier, 2009, p.157 ; Shimada, 1994, p.197). Avec ce dernier site, nous voyons que la céramique était bel et bien conçue

différemment par les Mochicas en fonction de son type (domestique/fine ; Bernier, 2009, 2010). Ceux-ci étaient produits dans deux ateliers sur les bords de la Huaca de la Luna (Bernier, 2010, p.26). D'après certaines études (Bernier, 2010 ; Shimada, 1994), il fut établi que toutes les étapes de production des céramiques étaient menées dans un même atelier. On ne peut toutefois pas dire si une même personne s'occupait du montage, décoration et cuisson d'une même céramique ou si ces étapes étaient divisées à travers différents acteurs. Ces ateliers de production étaient sous le contrôle des élites, ce qui leur permettait d'établir un contrôle de l'économie (la céramique jouait un rôle particulier dans les échanges et le commerce), des rapports socio-politiques (les céramiques permettaient d'entretenir des rapports et liens entre sites et vallées et peut jouer un certain rôle dans les relations diplomatiques mais aussi dans l'entretien de la stratification sociale) et des récits rituels et mythologiques (c'est à travers l'iconographie sur les céramique que les rites et mythes sont partagés au peuple et à travers le territoire, les élites choisissant quels rites et épisodes mythologiques sont partagés ; Bawden, 1995, p.265 ; Benson, 2012, p.50 ; Bernier, 2009, p.166 ; Hocquenghem, 1989, p.35 ; Lau, 2004, p.180 ; Quilter, 2002, p.159 ; Woloszyn, 2019, p.274).

2.1.B.2. Traditions céramiques

D'après ses fouilles et analyses, l'archéologue Rafael Larco Hoyle proposa de concevoir les développements chronologiques de la culture mochica à travers les qualités formelles de leurs céramiques (Larco, 1948 ; Quilter, 2002, p.153). C'est ainsi qu'il distingua 5 phases céramiques en se basant sur le type céramique le plus commun : les bouteilles (fig.2.5). La forme du goulot de ses bouteilles peut prendre des formes diverses et les analyses formelles et iconographiques menées par Larco lui ont permis de voir une concordance entre forme du goulot et tradition artistique. Pour Larco, la forme du goulot était un témoin d'une évolution stylistique et surtout temporelle. Plus tard, des études iconographiques ont permis de souligner la concordance entre un style ou tradition artistique spécifique et la forme de la bouteille (Donnan, 2011, p.107 ; Donnan & McClelland, 1999). Ces analyses ont notamment pu mettre en lumière des artistes peintres mochicas qui se reconnaissent par leur touche ou style relativement spécifique (Donnan & McClelland, 1999, 2007). Au cours de ces dernières décennies, les fouilles archéologiques dans les vallées nord et la datation au radiocarbone ainsi que de nouvelles fouilles archéologiques ont permis de mettre en évidence certaines failles dans la conception de Larco (Castillo & Uceda, 2008, p.712 ; Koons, 2015, p.483 ; Koons & Alex, 2014). Ces études ont notamment permis de prendre de la perspective sur la notion chronologique de la distinction établie par Larco (Koons, 2015, p.483 ; Koons & Alex, 2014, Table.1, p.1041). En effet, alors

qu'il est encore pertinent de distinguer les Phases I, II, III des Phases IV et V à travers une conception temporelle, les phases du premier groupe furent relativement contemporaines, comme le furent les phases du second groupe (Koons, 2015, p.485 ; Koons & Alex, 2014, p.1049). Les Phases III et IV se sont elles aussi chevauchées, le déclin de la Phase III concordant à l'apogée de la Phase IV (Koons & Alex, 2014, p.1050). Ces phases traduisent ainsi plutôt les goûts stylistiques des élites de certains sites ainsi que des développements socio-politiques (Donnan, 2011, p.106). Alors que les 5 phases sont encore pertinentes pour parler des céramiques des vallées sud, une différente distinction fut émise pour les céramiques des vallées nord (Castillo & Donnan, 1994, p.10 ; Castillo & Uceda, 2008, p.711).

Voici comment nous proposons de résumer leurs caractéristiques spécifiques :

- Phase I-II (Mochica Ancien) : Ces deux phases apparaissent dès 50 EC pour être retrouvées jusqu'au VIe siècle EC aux sites de *Dos Cabezas* et *El Brujo* par exemple (Koons & Alex, 2014, Table.1, p.1041). Les goulots portent des lèvres très marquées (Donnan & McClelland, 1999, p.20 ; Larco, 1948). D'après nos recherches à travers les catalogues nous avons remarqué que ces céramiques ont tendance à être sculptées de manière élaborée et couvertes de riches décors. Les artistes y explorent encore assez peu les thèmes mythologiques, représentant plutôt des animaux réalistes et relevant de l'illustration plutôt que de la narration (Donnan & McClelland, 1999, p.37).

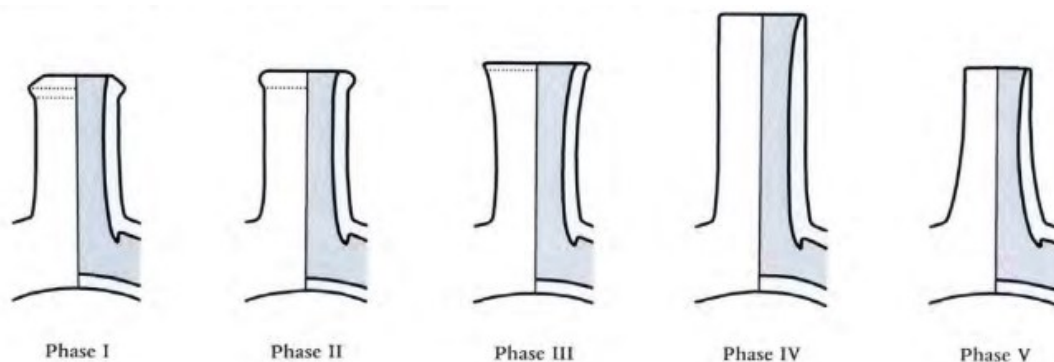


Fig.2.5 Format des goulots des bouteilles en fonction de la phase céramique ; Issu de Donnan | McClelland (1999), fig.1.19, p.21.

- Phase III (Mochica Ancien-Moyen) : La Phase III marque les développements sociaux, politiques, économiques et religieux majeurs ayant eu lieu entre le IVe et VIIe siècle (Bawden, 1995, p.263). Les bouteilles ont des goulots évasés et différentes formes apparaissent comme les bouteilles en *false neck jar* (Donnan & McClelland, 1999, p.20 ; Larco, 1948). L'iconographie se complexifie beaucoup traitant maintenant beaucoup plus de thèmes narratifs avec des personnages mythologiques et rituels et on voit

plusieurs scènes traitant les guerriers se développer sous ce qu'on appelle la Narration Guerrière (*Warrior Narrative*, Donnan & McClelland, 1999, p.69).

- Phase IV (Mochica Moyen-Tardif) : Cette phase se développe au cours du VI^e siècle EC et est marquée par les aléas environnementaux et socio-politiques que les Mochicas ont rencontré au cours du VII^e siècle EC (Koons, 2015, p.488 ; Koons & Alex, 2014, p.1051). Elle se distingue grâce à son goulot particulièrement long et droit sur des bouteilles un peu plus larges que les autres (Donnan & McClelland, 1999, p.20 ; Larco, 1948). On y trouve une prolifération des êtres hybrides, des narrations de combats mythologiques et des scènes réalistes impliquant des humains (Donnan & McClelland, 1999, p.110).
- Phase V (Mochica Tardif) : Cette dernière phase est caractéristique du déclin des Mochicas. Elle se serait développée vers le VII^e siècle (Koons & Alex, 2014, p.1050 ; Shimada, 1994, p.117) et se distingue par son goulot conique (Donnan & McClelland, 1999, p.20 ; Larco, 1948). Les formes des chambres deviennent plus complexes et on y trouve des influences de la culture Huari (600-1000 EC) que ce soit dans la forme ou dans l'iconographie (Donnan & McClelland, 1999, p.150). Celle-ci montre principalement des narrations de combat entre le Dieu à ceinture de serpents et des êtres mythologiques associés à l'océan (Donnan & McClelland, 1999, p.179).

2.1.B.3. L'art et les artistes

Le concept d'art est apparu en occident avec divers penseurs et philosophes (Molina, 2013). Ses nombreuses définitions peuvent donc souvent reposer sur des conceptions fondamentalement ancrées dans le système de pensée occidental et naturaliste. Il faut donc garder un sens particulièrement critique lorsque l'on tente de l'appliquer aux productions matérielles anciennes et lointaines afin de ne pas se retrouver avec des biais analytiques. Dans le cas de la culture mochica, nous utilisons le terme 'art' pour adresser les productions matérielles produites dans le suivi de différentes règles et techniques de production et de codes esthétiques globalement acquis ou acceptés par les Mochicas au cours d'une période plus ou moins étendue au sein d'un centre, d'une vallée ou d'une aire territoriale. Nous avons déjà pu distinguer la céramique domestique de celle fine. C'est cette dernière qui caractérise l'art céramique mochica grâce à différents facteurs. Elle se distingue par sa qualité physique, son argile fine qui permet d'obtenir des céramiques de très bonne qualité (Donnan & McClelland, 1999, p.28). Les types céramiques employés sont différents de ceux utilisés pour la céramique domestique (Bernier, 2009, p.165) et permettent souvent d'exprimer des notions fondamentales

comme le dualisme et l’analogisme (notamment avec les bouteilles à anses en étrier ; Golte, 2009, p.82 ; Quilter, 2020, p.194). Elle est largement utilisée comme médium pour le traitement d’une iconographie riche et variée, répondant à des codes esthétiques partagés et entretenus par les artistes et servant à l’époque à partager les notions et fondements cosmiques pour éduquer la population sur les épisodes mythologiques et rituels (Benson, 2012, p.50 ; Bernier, 2009, p.166 ; Hocquenghem, 1989, p.35 ; Quilter, 2002, p.162 ; Trono, 2018, p.2 ; Woloszyn, 2008 (p.29), 2019 (p.274). Ainsi, par ses différentes qualités, la céramique fine mochica peut être conçue comme une forme d’art.

Christopher Donnan et Donna McClelland (1999) ont mené des travaux d’analyse très élaborés qui leur ont permis d’identifier la touche de certains peintres mochicas. Ceux-ci, avec leurs traits bien spécifiques, ont élaboré différents types de scènes avec une certaine liberté d’innovation et de développement (Donnan & McClelland, 1999, p.287). Cette liberté et la répétition des productions, qui reste encore à développer à travers différentes analyses, nous pousse à voir ces peintres comme des artistes soit des peintres libres de représenter et élaborer les scènes à leur propre manière tout en suivant un ensemble de codes et de règles esthétiques partagés et entretenus à travers leur culture. Sachant que l’élite était en charge du développement et rayonnement de ces scènes (Bawden, 1995, p.259 ; Benson, 2012, p.50 ; Hocquenghem, 1989, p.35 ; Quilter, 2002, p.159), ces artistes devaient certainement appartenir à la classe élite.

2.2 Cosmvision et renouveau

La cosmvision mochica est fondamentalement construite autour de divers concepts permettant d’expliquer l’équilibre sur lequel repose le monde et la balance entretenue entre ses nombreuses composantes. Ces deux concepts occupent une place fondamentale dans le schéma cyclique de l’univers mochica se répétant à travers le temps.

2.2.A. Conception du monde et du Soi

En utilisant les écrits coloniaux ainsi que les études plus contemporaines sur les peuples autochtones andins, il est possible de trouver des indices et pistes pour reconstruire la conception du monde telle qu’elle l’était pour les Mochicas (Hocquenghem, 1979, p.124 ; Swenson, 2015, p.683). Il est cependant important d’être vigilant et d’utiliser ces données avec prudence afin de ne pas amalgamer des peuples et perceptions séparés par plusieurs centaines voire milliers d’années. Plusieurs auteurs ont utilisé des schémas cosmologiques issus de données sur les Incas comme point de départ pour analyser la cosmologie mochica (Golte, 2009,

p.61 ; Hocquenghem, 1979, p.124). Ces schémas furent mis en concordance avec des analyses iconographiques pour finalement donner le schéma suivant : le monde des Mochicas, comme pour la plupart des cultures et peuples précolombiens, est né à partir de l'union (*tinku*) entre un dieu masculin du monde intermédiaire et la déesse de la Terre (Golte, 2009, p.63). À partir de cette union, un arbre à fruits *ulluchu* est apparu partageant le monde en trois (Golte, 2009, fig.3.4, p.63 ; Strong, 2012, p.65). Sur la cime et dans les branches se trouve le monde du dessus, *Hanan Pacha*, monde des ancêtres, des astres et des oiseaux caractérisés par la masculinité et le sec. Le tronc est le monde intermédiaire, *Kay Pacha*, le monde des humains et des jaguars en constante communication avec les deux autres mondes. Finalement, les racines sont le monde du dessous, *Uku Pacha*, monde des défunts, des reptiles et des amphibiens, caractérisé par la féminité et l'humidité. Ces mondes sont interreliés et leurs limites sont fluides, les êtres mythologiques ont généralement la capacité de les naviguer facilement ce qui leur permet d'être en constante communication (Golte, 2009, p.61 ; Hocquenghem, 1979 (p.120), 1989, p.33 ; Strong, 2012, p.62).

Les études archéologiques nous ont permis de mettre en valeur le caractère dualiste de la perception mochica (Alva, 2001, p.225 ; Bourget, 2006, p.227). En effet, les Mochicas ont grandement distingué les différentes composantes de leur réalité, autant concrètes (objets, animaux, etc...) qu'abstraites (différents principes et notions), à travers des dynamiques dualistes (Benson, 2012, p.21 ; Bourget, 2006, p.227 ; Golte, 2009, p.84). Il semblerait toutefois que pour les Mochicas, ce dualisme n'ait pas été une source d'opposition mais plutôt un moyen de connexion. C'est parce qu'il y a un dualisme, un partage, qu'il y a une possibilité d'union, de rapprochement. C'est par exemple ainsi que fut développé la cosmogonie mochica, le dualisme entre l'homme et la femme mais aussi entre le monde intermédiaire de la terre et le monde souterrain de l'humidité permettant de créer le cosmos et la vie par l'arbre aux fruits *ulluchu*. Les études archéologiques et iconographiques nous ont aussi permis de mettre en valeur le caractère analogique de la perception du monde des Mochicas (Muro et al., 2019 ; Spence-Morrow & Swenson, 2019). C'est ici que la distinction entre cosmologie et ontologie devient superflue. Il semblerait que pour les Mochicas, la conception du monde allait de pair avec celle du *Soi* dans un entendement global reliant toutes choses composant leur réalité. Alors que cette distinction peut être pertinente dans des cultures naturalistes ou animistes, elle perd sa pertinence pour parler de cultures analogistes, totémistes ou de cultures aux dynamiques multiples comme c'est le cas avec les Mochicas où analogisme et animisme se croisent (Swenson, 2015, p.683). Avec l'analogisme, les êtres sont perçus comme des microcosmes,

chacun constitué de différentes caractéristiques intrinsèques (autant biologiques que de tempérament) qui en font un être unique. Le monde est lui un macrocosme, constitué de toutes les diverses choses du monde qui fonctionnent ensemble par un entremet de connexions et de relations, lui permettant de subsister et de se renouveler (Descola, 2004, 2010). Le perspectivisme tel que théorisé par Viveiros de Castro (1998, 2004) intervient à travers cette conception globale des êtres et du monde. Chaque être est unique par sa propre constitution (son microcosme) mais en plus de cela, les êtres se distinguent selon leur enveloppe qui va déterminer leur comportement, perception de leur environnement et des autres êtres. Par exemple, un humain va voir un crabe comme tel parce qu'il est dans son enveloppe humaine. Le crabe a un comportement et une vision spécifique parce qu'il est dans son enveloppe de crabe mais possède aussi son propre microcosme qui détermine sa biologie et son tempérament, tous les crabes n'ayant pas la même biologie et tempérament. L'animisme, ou peut-être l'ontologie relationnelle, entre en jeu lors de cérémonies et rituels, un individu utilisant différents accessoires, vêtements et objets pour entrer en contact avec un être spécifique puis altérer sa forme et adopter la vision, les forces et les aptitudes de cet être (ex : guerrier partant au combat avec un costume et accessoires renvoyant aux félins adopte la vision, les forces et les aptitudes de l'animal).

C'est ainsi certainement à travers une telle rencontre entre analogisme et animisme que les Mochicas comprenaient leur réalité, leur cosmos et le *Soi*. Cette conception était grandement manipulée et instrumentalisée par les élites qui l'utilisait notamment pour asseoir leur autorité et qui choisissaient quelles dynamiques, principes et épisodes rituels ou mythologiques mettre de l'avant en fonction de leurs besoins et des aléas qu'ils rencontraient, cette conception étant ainsi souvent étudiée comme une idéologie politico-religieuse (Bawden, 1995 (p.259), 1996, p.92 ; Benson, 2012, p.125 ; Castillo & Donnan, 1994, p.13 ; Castillo & Uceda, 2008, p.715 ; Jackson, 2008, p.86 ; Lockard, 2005, p.56 ; Quilter, 2002 (p.159), 2010 (p.234) ; Quilter & Castillo, 2010, p.235 ; Malpass, 2016, p.122).

2.2.B. Le sacrifice

Les notions d'équilibre, de balance et de renouveau étaient cruciales dans la cosmovision mochica, ceux-ci œuvrant constamment pour les préserver et assurer leur fonctionnement à travers leurs rituels, l'exemple le plus significatif étant certainement la Cérémonie du Sacrifice (Bawden, 1995, p.265 ; Benson, 2012 p.106 ; Bourget, 2006, p.5 ; Golte, 2009, p.37 ; Hocquenghem, 1979 (p.120), 1989 (p.25) ; Quilter, 2002, p.167). Comme beaucoup d'autres peuples précolombiens, les Mochicas concevaient le sang humain comme une substance

fondamentale et particulièrement nourricière. Il est possible que, comme pour les peuples mésoaméricains, le sang ait été aux dieux ce que l'eau est aux humains (Stuart, 1984, p.15 ; Wade, 2018 ; Wilkerson, 1991). Ainsi, l'offrande de sang humain aurait été cruciale pour assurer la subsistance des dieux, ceux-ci entretenant l'équilibre de la vie et, plus globalement, du monde. L'existence des humains se caractérise entre-autre par un état de changement continu (Spence-Morrow & Swenson, 2019, p.169). La mort n'est pas une fin mais un espace liminal où l'humain passe d'un état à un autre, d'un monde à un autre et dont la subsistance suivant ce changement est assurée par les rites entretenus par ses pairs dans le monde intermédiaire (Benson, 2001, p.18 ; Bourget, 2006, p.233 ; Hill, 1998, p.536 ; Hocquenghem, 1979, p.120). L'égorgement était l'une des techniques principales pour la mise à mort des individus (Benson, 2001, p.5). Ces événements se produisaient certainement en lien avec le calendrier en concordance avec les saisons agricoles et les solstices, ainsi qu'avec des événements indépendants comme le décès d'un membre de l'élite dirigeante, la construction d'un bâtiment ou des aléas environnementaux tel que El Nino (Benson, 2001, p.3 ; Golte, 2009, p.176 ; Hocquenghem, 1979, p.120 ; Spence-Morrow & Swenson, 2019, p.163 ; Swenson, 2015, p.689). Les sacrifiés étaient soit des membres du peuple soit des prisonniers de guerre (Benson, 2001, p.7 ; Lau, 2004, p.165 ; Spence-Morrow & Swenson, 2019, p.164). Les sacrifiés étaient égorgés ou décapités à l'aide de couteaux cérémoniels appelés *tumi*, utilisés par des prêtres de l'élites dont le statut se résumait peut-être à cette activité (Cordy-Collins, 1992 (p.208), 2001a (p.31). Le sang, récolté dans une coupe, était ensuite offert aux dieux (Benson, 2001, p.14 ; Bourget, 2006, p.217). Ces rituels étaient des occasions particulières et pouvaient être grandioses, marqués par la notion de ce qui est nourrissant que ce soit à travers ce sang nourrissant pour les dieux (Benson, 2001, p.14 ; Bourget, 2006, p.169), les grands festins qu'ils occasionnaient (Goepfert, 2010, p.38 ; Goepfert & Alva, 2018, p.335), ou le fait que ces rituels nourrissaient la vie religieuse et l'idéologie politico-religieuse des élites (Benson, 2001, p.1 ; Hocquenghem, 1979, p.120 ; Goepfert, 2011, p.80 ; Spence-Morrow & Swenson, 2019, p.169 ; Swenson, 2015, p.691). Le panthéon et l'iconographie mochica traduisent l'importance du sacrifice, de l'égorgement et de la décapitation (Arsenault, 1994 ; Benson, 2012, p.73 ; Bourget, 2006, p.153 ; Hocquenghem, 1989, p.124). Plusieurs grandes figures mythologiques sont caractérisées par leur pratique de la décapitation, notamment le Décapitateur, le Monstre décapitateur (que nous décrivons comme un requin hybride dans le chapitre 6), la chouette, le poisson, l'araignée, le scorpion et le crabe (Arsenault, 1994, p.198 ; Castillo, 1989, p.105 ; Cordy-Collins, 1992, 2001a (p.22).

2.3. L'univers mythologique

L'univers mythologique mochica est très élaboré et implique des dynamiques et relations complexes entre les êtres et concepts qui le composent. Nous allons ici présenter les grandes lignes de cet univers ainsi que les aspects spécifiquement soulevés par notre étude.

2.3.A. Les personnages éminents

2.3.A.1. Les divinités

Le panthéon mochica en est un fondamentalement polythéiste (Arsenault, 1994 ; Golte, 2009, p.69 ; Kutscher, 1954 ; Lieske, 2009, p.306). De nombreuses divinités se partagent les différentes parties des mondes, des éléments, ressources et particularités calendaires et astrales. Plusieurs recherches furent menées sur ce panthéon établissant de larges registres des divinités qui s'y trouvent (Arsenault, 1994 ; Berezkin, 1980 ; Castillo, 1989 ; Golte, 1993, 2009 ; Hocquenghem, 1989 ; Lavallée, 1970 ; Lieske, 2009). Ces recherches ont permis de mettre en valeur le fait que de nombreux concepts (ex : la guerre, le jour, etc...), éléments (ex : la Terre, la lune, etc...) et êtres vivants (ex : la chouette, le maïs, etc...) ayant une grande importance aux yeux des Mochicas, furent élaborés en des êtres mythologiques à travers une hybridité le plus souvent anthropomorphe (Arsenault, 1994, p.198 ; Castillo, 1989, p.138 ; Donnan & McClelland, 1999, p.110 ; Golte, 2009, p.71 ; Lavallée, 1970, p.92 ; Latsanopoulos & Goepfert, 2017, p.51 ; Lieske, 2009, p.306). Les divinités les plus significatives semblent être celles ayant eu un rapport fondamental aux différents mondes (Golte, 2009, p.73). Le dieu du jour est un être anthropomorphe masculin associé au monde du dessus et à un état sec tandis que la déesse de la terre, une femme, est associée au monde du dessous, à l'humidité et à la fertilité (Golte, 2009, p.73). D'autres divinités ayant un éventail d'associations plus large furent aussi vénérés comme c'est le cas pour la déesse lunaire, une femme, pouvant agir autant de jour que de nuit, dans chacun des mondes et à travers différentes cérémonies et rituels, offrant un clair symbolisme des complémentarités existantes à travers le dualisme mochica (Cordy-Collins, 2001b, p.52 ; Golte, 2009, p.74).

Une divinité en particulier semble avoir eu une importance fondamentale dans la culture mochica étant le dieu intermédiaire, le Dieu à ceinture de serpents (abr. DCS). Comme nous avons pu le voir plus tôt, ce dieu fut un des dieux créateurs du monde et de la vie grâce à son union avec la déesse de la Terre (Golte, 2009, p.63). Il se reconnaît principalement grâce à ses accessoires étant sa ceinture dont les deux extrémités prennent la forme de têtes de serpents, sa grande coiffe dont la base (le bandeau) est à l'effigie d'un félin, sa tunique souvent décorée de carreaux à la manière des tuniques guerrières des élites mochicas, sa paire de crocs de félin en

évidence dans sa bouche, un attribut communément octroyé aux êtres mythologiques, et finalement par ses accompagnateurs, un petit chien et un iguane (Benson, 2012, p.68 ; Castillo, 1989, p.73 ; Golte, 2009, p.330). Ce dieu est très souvent représenté, que ce soit en portrait ou dans des scènes de rencontre et union avec d'autres êtres mais, d'après nos recherches à travers les catalogues de musée et études portées plus spécifiquement sur ce dieu (Benson, 2012 ; Castillo, 1989 ; Golte, 1993, 2009), ce sont ses représentations au combat contre une panoplie d'êtres mythologiques qui furent un thème de choix pour les Mochicas. Ce personnage et ses narrations se présentent comme une énigme pouvant être difficilement déchiffrable pour les chercheurs à cause, bien sûr, du manque de sources écrites sur le sujet, mais surtout à cause des nombreuses différences entre les détails et particularités de ses accessoires, des scènes où il se trouve et des personnages auxquels il est confronté. D'après nos recherches à travers les études portées sur ce dieu et nos propres analyses de son iconographie, nous proposons de résumer son personnage et plus globalement sa mythologie de la manière suivante :

Le DCS engendra l'arbre du monde, la vie et les humains grâce à son union avec la déesse de la Terre (Golte, 2009, p.63). Par la suite, il apprit aux humains comment subsister, leur apprenant à pêcher, chasser, cultiver, etc... Une panoplie de représentations le montrent combattant les êtres maléfiques de l'océan. Nous comprenons ces narrations comme un cycle d'aventures engendré par les épisodes de El Nino³. Les êtres maléfiques engendreraient des aléas majeurs dangereux pour les humains et menacent leur subsistance. Lors de ces aléas, le DCS, dieu créateur et protecteur des humains, se rend dans l'océan pour combattre ces créatures dans le but de rétablir l'équilibre cosmique. Il se voit cependant vaincu par le dieu de l'océan après avoir terrassé de nombreux adversaires (Golte, 1993 (p.102), 2009 (p.352)). À partir de là, dénudé et décoiffé, il passe par les îles à *guano* où il entre dans le monde du dessous, le monde des défunts, où il est soigné. Il semble qu'il ait finalement été réintégré au monde intermédiaire dans une dynamique de renouvellement/renaissance et parvienne à reconnecter avec le monde du dessus grâce à la voie lactée (Golte, 2009, p.372).

Le dieu Décapitateur est un second dieu particulièrement significatif pour les Mochicas (Arsenault, 1994, p.199 ; Cordy-Collins, 1992 (p.213)). Nous avons pu voir que le sacrifice par égorgement ou décapitation fut très commun au sein de cette culture et ce concept fut ainsi lui-même personnalisé à travers un être mythologique. Principalement représenté de face, contrairement aux autres divinité, le Décapitateur se distingue par les barres/lignes qui sortent

³ Phénomène météorologico-environnemental occurrent tous les 2 à 7 ans engendrant des perturbations environnementales majeures autant dans l'océan que sur la terre ferme (Sarachik & Cane, 2010, p.8)

de ses épaules et de son bassin et par sa position, tenant dans une main un couteau cérémoniel *tumi* et dans l'autre une tête humaine décapitée qu'il tient par les cheveux (Arsenault, 1994, p.200 ; Cordy-Collins, 1992 (fig.14, p.216) ; Lieske, 2009, p.320 ; Moser, 1974, p.35). Ce dieu est souvent personnifié à travers d'autres êtres mythologiques, ceux-ci étant le plus souvent des êtres maléfiques tel le Monstre Décapitateur et le crabe (Cordy-Collins, 1992, 2001a (p.22) ; Lieske, 2009, p.329 ; Moser, 1974, p.31). Il présente des points communs avec le DCS, notamment le port occasionnel d'une ceinture de serpents, les crocs de félin, le caractère amplement anthropomorphe, ainsi que l'utilisation du *tumi* que le DCS emploie lui-même de manière courante. Dans plusieurs mythes précolombiens andins, la figure de jumeaux est entretenue pour faire valoir des forces dualistes, connectées mais en confrontation (Benson, 2012, p.71 ; Castillo, 1989, p.141). Nous proposons que le DCS et le Décapitateur soient jumeaux, le premier œuvrant pour les humains, le second œuvrant du côté des forces maléfiques. Il existe plusieurs représentations et traitement d'êtres maléfiques concordant tout à fait avec l'image du Décapitateur (de face, tenant une tête décapitée et un *tumi*) ce qui nous pousse à voir une filiation entre ces personnages. Il fut autre part proposé que ces êtres maléfiques possèdent aussi une filiation avec le dieu de l'océan (Golte, 2009, p.344). Possiblement, alors que le DCS s'est uni à la déesse de la Terre pour engendrer la vie et les humains, le Décapitateur se serait uni au dieu de l'océan, engendrant ainsi les nombreux êtres maléfiques résidant dans cet environnement. Le DCS et le Décapitateur, dualistes dans leurs associations et créations, seraient reliés par leur filiation et leurs pouvoirs de création.

2.3.A.2. Les êtres maléfiques

Les êtres maléfiques sont des êtres mythologiques qui se reconnaissent par leur confrontation avec un dieu, généralement le dieu à ceinture de serpents. Comme nous avons pu l'expliquer dans le chapitre 1, nous ne parlons pas de démons car il est probable qu'à travers la vision dualiste des Mochicas, ces êtres aient été faits de forces dualistes mais complémentaires et aient donc des capacités ou caractéristiques les impliquant dans des dynamiques du bien comme l'entretien de la persistance des humains à travers le sacrifice. Toutefois, de manière globale comme en témoigne l'iconographie, il semble que ces êtres aient été associés aux dynamiques du mal, soit allant à l'encontre de la persistance des humains et du cosmos. Les êtres maléfiques sont principalement des êtres de l'océan. Ce sont des êtres hybrides généralement anthropozoomorphes dont plusieurs seraient affiliés au Décapitateur et au dieu de l'océan (crabe anthropomorphe, Monstre Décapitateur et peut-être le poisson anthropomorphe). Ils régissent le monde de l'océan et semblent se distinguer des créatures

terrestres par le danger qu'ils représentent pour les humains. Il est possible que cela soit à cause d'un rôle de transfert des défunts dans le monde du dessous à travers l'océan, certains humains bien vivants, entraînés de pratiquer la pêche ou le surf, potentiellement confondus avec des défunts dans leur passage vers ce monde ou volontairement attaqués.

2.3.B. L'eau et l'océan

Les fluides sont des substances particulièrement significatives et symboliques dans la culture mochica, la plupart des céramiques fines prenant la forme de contenants faits pour ceux-ci (bouteilles et *cantarós* ; Bernier, 2009, p.164 ; Quilter, 2020, p.196). La bière de maïs appelée *chicha* est par exemple une boisson très largement produite et consommée par les Mochicas et les peuples andins de manière générale à travers le temps (Bray, 2003, p.7 ; Gumerman, 2010, p.116 ; Moore, 1989, p.685). Le sang est aussi un liquide très important comme nous avons pu le voir plus tôt à travers le sacrifice dans le but d'assurer la subsistance des dieux et donc de préserver l'équilibre cosmique (Benson, 2001 (p.2), 2012 (p.85) ; Cordy-Collins, 2001b, p.39). Cependant, l'eau a occupé une place d'autant plus significative à travers la culture mochica (Alvarado, 2015, p.9 ; Golte, 2009, p.61 ; Holmquist & Fraresso, 2022, p.44). C'est grâce au contrôle des canalisations que les élites ont pu établir, développer et entretenir leur pouvoir et influence (Billman, 2010, p.194 ; Lockard, 2005, p.52 ; Quilter, 2002, p.159). Sans celle-ci, les champs ne pouvaient être fertilisés. Les fluides étaient ainsi des biens fondamentalement associés à la fertilité et la vie comme biens nourriciers. Il est toutefois probable que l'eau ait été perçue à travers un dualisme entre eaux nourricières (canalisation, à boire, fournissant des ressources maritimes) et eaux destructrices (inondations durant El Nino et dangers de l'océan/eau salée) comme ce fut le cas dans d'autres cultures précolombiennes (Taube, 1995, p.62 ; Vail & Hernandez, 2014, p.292).

L'océan se présente comme un environnement particulier, presque comme un monde à part dans le cosmos mochica. C'est un espace fondamentalement liminal, un espace de passage entre le monde intermédiaire et du dessous (Alvarado, 2015, p.10 ; Bourget, 1995, p.169 ; Hocquenghem, 1979, p.20) où des animaux des profondeurs et des hauteurs se rencontrent (poissons & oiseaux marins), rempli de créatures dangereuses et maléfiques mais aussi d'animaux consommables, à la fois navigable et difficilement pénétrable. Il est rempli de créatures aux associations masculines et guerrières (Benson, 2012, p.63 ; Donnan & McClelland, 1999, p.179 ; Golte, 2009) mais est aussi largement associé au monde du dessous, de la féminité et de l'humidité, et souvent côtoyé par la déesse de la lune (Cordy-Collins, 2001b, p.46 ; Golte, 2009, p.74). Dans la dynamique dualiste mochica, l'océan est souvent mis en

concordance avec la montagne pour illustrer le dualisme de l'univers et la balance entre ses différentes composantes (fig.2.6 ; Golte, 2009, p.273 ; Holmquist & Fraresso, 2022, p.72). Dans la vie rituelle et la mythologie, en particulier celle du Dieu à ceinture de serpents, de nombreux épisodes se déroulent dans l'océan, cet environnement allant jusqu'à dominer les narrations dans la tradition artistique de Phase V (Donnan & McClelland, 1999, p.179 ; Shimada, 1994, p.245). Ainsi, l'océan se démarque comme un espace particulier où de nombreux dualismes se rencontrent. Il exprime particulièrement bien l'analogisme car il est fait de nombreuses composantes que l'on pourrait facilement mettre en opposition, mais faisant plutôt aboutir un espace exceptionnel, équilibré et riche en termes de pouvoirs, capacités, significations et symbolisme.



Fig.2.6 *Cantaró* en forme de vague-escalier ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 17,6cm H x 12cm L ; Museo Larco Herrera (ML002884), Lima, Pérou.

Chapitre 3 : Description

Avec ce troisième chapitre, nous proposons une description relativement détaillée des traits physiques, des accessoires, dispositions et décorations des crabes tels que développés dans l'iconographie mochica. Nous irons graduellement du crabe réaliste vers le crabe anthropomorphe pour terminer avec une description des aspects techniques et formels de cette iconographie.

3.1. Élaboration des personnages

Le crabe en peinture et bas-relief est toujours représenté vu de haut (Bourget, 1995, p.169), exposant principalement sa carapace (coque) à laquelle sont rattachés ses autres membres étant la queue, les pattes, les bras et, dans ses versions mythologiques, les jambes et la tête. En sculpture, le crabe est représenté sur les céramiques de manière à nous faire face.

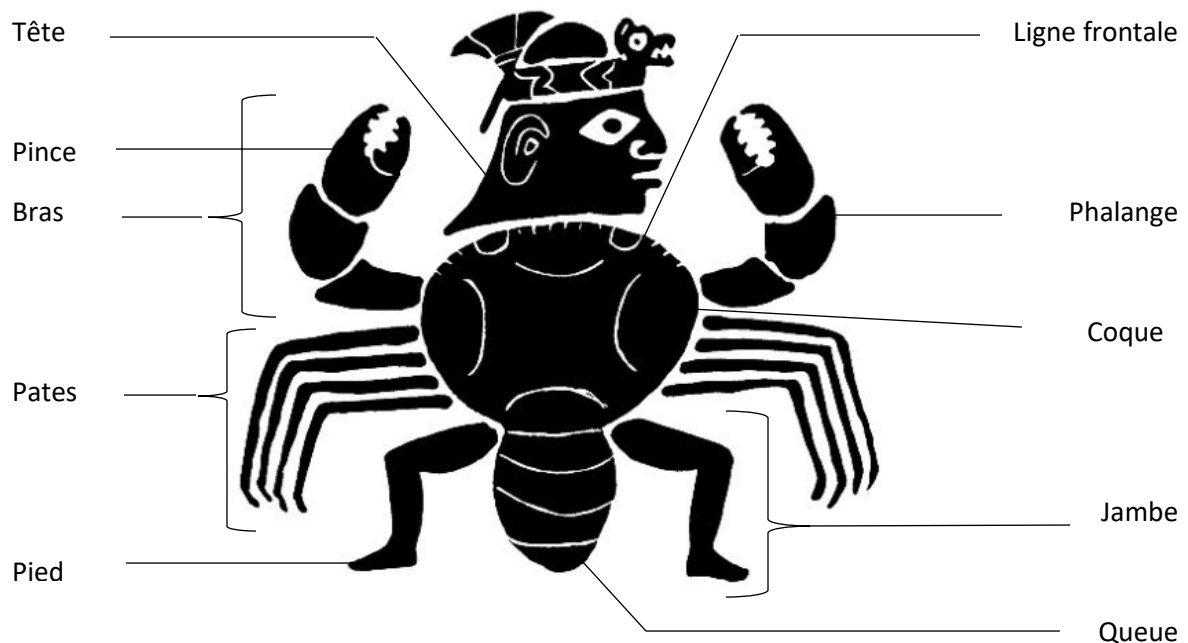


Fig.3.1 Schéma anatomique du crabe anthropomorphe mochica. BAÉ MET 511 Phase III ; Crabe anthropomorphe ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique peinte ; 18.6cm H x 13.7cm L ; MET Museum (n°63.226.1), New-York, États-Unis ; Collection Dumbarton Oaks (n°0004), Redessiné de McClelland (1979), Boston, États-Unis.

3.1.A. Les traits physiques

3.1.A.1. Les traits physiques animaliers

Les traits physiques du crabe sont reproduits de la même façon pour les crabes réalistes et pour les crabes mythologiques mais leur élaboration rencontre quelques altérations pour ces derniers



Fig.3.2 BAÉ MLH 515 Phase IV ; Crabe anthropomorphe ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique peinte ; 29,5cm H x 15,1cm L ; Museo Larco Herrera (ML013043), Lima, Pérou.



Fig.3.3 BAÉ MLH 634 Phase III ; Crabe anthropomorphe ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 24cm H x 15,7cm L ; Museo Larco Herrera (ML003212), Lima, Pérou.

à cause de l'ajout des traits anthropomorphes. La coque du crabe, élément central de l'anatomie de l'animal, fut principalement adaptée à partir d'un rond, d'un carré, ou d'un triangle. Les coques arrondies (62/251), lorsqu'elles ne sont pas simplement rondes, prennent une forme de bol, la ligne verticale correspondant à la ligne frontale du corps où est placée la face de l'animal (fig.3.1). Les coques carrées (88/251) sont courantes et il arrive, bien que rarement, que la coque soit rectangulaire (1 cas). En peinture et en bas-relief, les coques triangulaires (92/251 ; 9 cas indéterminé par manque d'images) sont positionnées de manière à mettre une pointe vers le bas de la bouteille et offrir un espace plus large pour la face (fig.3.2). En sculpture, la position de ces coques leur donne une forme de losange, la pointe supérieure remplacée ou couronnée de la face ou tête humaine du personnage (fig.3.3). Les rebords des coques ne suivent pas forcément une géométrie parfaite mais peuvent être courbés et incurvés de manière plus ou moins drastique. Lorsque la coque est relevée sur la céramique, les artistes en ont parfois profité pour travailler l'anatomie de l'animal, notamment ses mandibules (10/251). Les yeux des crabes sont toujours représentés sur la ligne frontale (aux deux-tiers ou en ses extrémités) de trois manières : incrustés (124/251 ; ne dépassent pas la limite de la ligne frontale), semi-incrustés (50/251 ; ressortent à moitié de la ligne frontale) et désincrustés (71/251 ; totalement en-dehors de la ligne frontale ; 6 indéterminés). Le nez est l'espace séparant les yeux, parfois souligné de petits traits (23/251). En bas-relief et en sculpture, le nez se voit parfois remplacé par une petite bouche sous la ligne frontale

(11/251). Les bras du crabe réaliste, représentés de profil, plutôt symétriques et faits des articulations et des pinces, sont recourbés devant le crabe, au-dessus de la ligne frontale en peinture et bas-relief (78 cas) mais sous celle-ci en sculpture (25 cas et 3 cas avec les pinces relevées car sculptées). Avec les crabes mythologiques peints et en bas-relief, l'ajout de la tête humaine engendre généralement un décalage des bras qui ne sont plus recourbés devant la ligne frontale mais à la verticale autour de la tête (71 des 75 représentations du crabe anthropomorphe en peinture et bas-relief). En sculpture, les scènes plus élaborées permettent de donner des dispositions plus diversifiées aux bras notamment relevés pour tenir un objet (8 cas) ou tendus vers un ennemi (12 cas). Les pinces sont la plupart du temps plus grosses que les articulations et occasionnellement ornées de pics internes (fig.3.4). Les pattes placées sur les bords de la coque, prenant la forme de lignes relativement fines avec au moins un angle d'articulation, se comptent toujours en chiffre pair (2 à 6 par côté) à l'exception des représentations issues des vallées nord (12 cas) où on en compte bien plus. Elles sont toujours orientées vers la queue du crabe, celle-ci, ronde (112/251) ou triangulaire (48/251 ; 69 sans queue et 22 cas indéterminés) et positionnée au niveau de l'extrémité inférieure de la coque. Dans sa version anthropomorphe, le crabe porte aussi systématiquement une paire de crocs de félins à l'intérieur de la bouche en peinture et à l'extérieur de celle-ci en sculpture, le bas-relief permettant d'adopter les deux types.



Fig.3.4 BAÉ DO 111 Phase IV ; Crabe réaliste ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique peinte ; Dimensions inconnues ; Redessiné de McClelland (1986), Collection Dumbarton Oaks (n°0324), Boston, États-Unis.

3.1.A.2. Les traits physiques anthropomorphes

Nous commençons à voir des attributs physiques humains avec la représentation du crabe à jambes humaines (46/251). Les jambes humaines sont alors placées sur les bords de la queue du crabe lui donnant alors l'apparence d'un bassin humain. Elles sont représentées de profil avec les

pieds vus de haut. L'articulation du genou est soulignée par leur position présentant le crabe, dans la majorité des représentations, en position plus ou moins accroupie (cf.fig.3.1 ; 159/186 crabes mythologiques). Avec le crabe anthropomorphe, les jambes sont à la jonction de la coque et de la queue, celle-ci bien distinguée et non plus comme un bassin. Ce personnage se voit aussi attribuer une tête humaine. Elle est placée au centre de la ligne frontale, au-dessus du nez ou directement rattachée à celui-ci. En peinture et bas-relief, la tête est de profil, généralement vers la droite (48/61 cas où la tête est de profil), mais est de face en sculpture où elle a tendance à être assez grosse par rapport au reste du corps, en particulier dans les sculptures de Phase III (Donnan & McClelland, 1999, p.49). Avec la 7^e catégorie iconographique, lorsque la tête n'est pas ornée d'une coiffe, la chevelure assez longue du personnage est mise en évidence (16 cas sur 35). Il arrive que les crabes mythologiques soient dotés de bras humains à la place de ceux zoomorphes (22 cas). Ils sont disposés dans les mêmes canons que les bras du crustacé. À partir de la Phase IV, le motif du visage anthropomorphe avec des crocs de félin sur la coque du crabe apparaît et se répand rapidement (49 cas dont 46 sur le crabe anthropomorphe). Ce visage prend une place importante sur la coque jusqu'à faire disparaître les décors qui s'y trouvent habituellement (fig.3.5).



Fig.3.5 BAÉ MLH 522 Phase IV ; Crabe anthropomorphe ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique en bas-relief ; 20cm H x 14cm L ; Museo Larco Herrera (ML003633), Lima, Pérou.

3.1.B. Les accessoires

3.1.B.1. Les accessoires vestimentaires

Le crabe anthropomorphe (142/251) porte plusieurs accessoires. Sa tête est ornée d'une coiffe composée de trois parties différentes (bandeau, plaque et coupole) séparément ou conjointement (fig.3.6). Le bandeau est à l'effigie d'un animal, généralement un félin (80/106 bandeaux), et la plaque peut avoir l'effigie d'un animal (12/97 plaques) mais est plus habituellement incrustée avec

des boules (50/97 ; 35/97 avec des motifs géométriques). Le crabe anthropomorphe porte des boucles d'oreilles à l'effigie de serpent/félin (40 cas) ou de fleur (27 cas ; ou autre mais rare). La ligne frontale peut être soulignée à l'aide d'un collier de boules plus ou moins grosses (53 cas) et les bras peuvent être élaborés avec des bracelets assez larges (22 cas). Il arrive que le crabe anthropomorphe soit présenté portant une tunique se distinguant de la coque et du corps humain par sa couleur et ses décorations (18 cas). Les crabes mythologiques portent souvent une ceinture au niveau du bassin/queue permettant de marquer la limite entre la coque et les jambes (31 cas) et il arrive que les pieds des personnages anthropomorphes soient peints de manière à leur faire porter des chaussettes (23 cas).

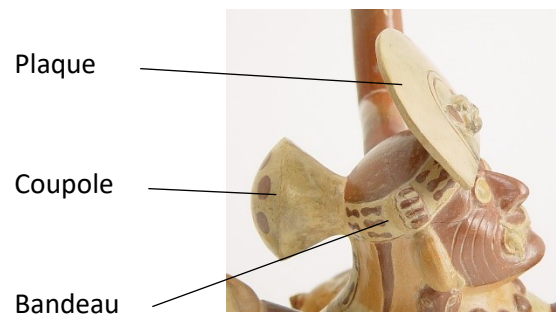


Fig.3.6 BAÉ MLH 5313 Phase IV/V ; Crabe anthropomorphe ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 21cm H x 22,8cm L ; Museo Larco Herrera (ML003111), Lima, Pérou.

3.1.B.2. Les outils

Le crabe réaliste n'utilise jamais d'outils mais les crabes mythologiques en utilisent deux. Dans les scènes marines, le crabe anthropomorphe peut être représenté à la pêche utilisant une ligne de pêche (35 cas). Dans certaines scènes de combat, les crabes brandissent un couteau *tumi* réputé pour son utilisation lors de rituels de décapitation (8 cas ; Cordy-Collins, 1992 (p.212), 2001 (p.31). leurs adversaires en brandissent aussi souvent (19/26 scènes de cat.4 et 24/35 scènes de cat.7).

3.1.C. Les décors

3.1.C.1. Les décors corporels

Les décors corporels sont toujours des formes géométriques partagées entre les lignes, courbes et pois, individuellement ou combinés. Il arrive qu'aucun décor corporel ne soit présent mais la plupart du temps, de petits pois ou cercles viennent orner les différents traits physiques des crabes (73/251). Les lignes et courbes sont habituellement placées sur la coque et stylisées de différentes façons. On trouve le plus souvent une ligne verticale au centre de la coque et deux courbes partant du bas de la coque pour remonter vers ses bords latéraux (fig.3.7). On trouve aussi souvent une ou deux courbes venant souligner les yeux du crabe (cf.fig.3.7). La coque est occasionnellement décorée de lobes (14 cas). La queue est principalement décorée de lignes horizontales (110/251). Les attributs physiques humains sont pour leur part moins couramment décorés des lignes, courbes et pois mais plutôt décorés de manière à représenter des peintures corporelles. Des surfaces du visage sont colorées à la façon de certains *Huacos Retratos* (vases portraits ; 9 cas ; Donnan, 2001, fig.10, p.132 ; Woloszyn, 2008, fig.H-IV-5, p.98). Les jambes sont aussi décorées avec des surfaces en positif soulignant notamment l'articulation des genoux (fig.3.8).

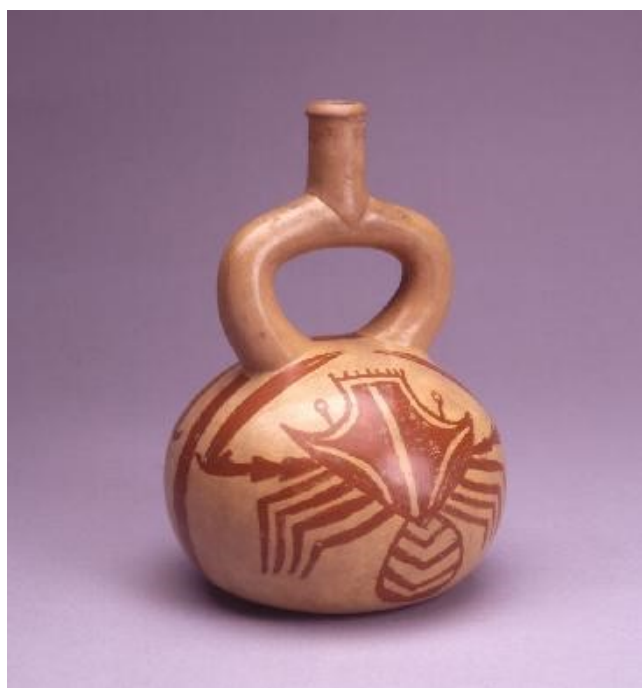


Fig.3.7 BAÉ MA 111 Phase I-II ; Crabe réaliste ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique peinte ; 21,5cm H x 14cm L ; Museo de America (n°01060), Madrid, Espagne.



Fig.3.8 *Canchero* MLH 516 ; Crabe anthropomorphe ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique peinte ; 11cm H x 18.9cm L ; Museo Larco Herrera (ML006143), Lima, Pérou.

3.1.C.2. Les décors vestimentaires

Nous avons vu que les accessoires vestimentaires prennent souvent l'effigie d'animaux mais on trouve ici aussi des lignes, courbes et pois pour les décorer, principalement dans le cas des coiffes. Les bandeaux, à effigie de félins, sont décorés à l'aide de lobes foncés rappelant le pelage de certains chats andins tel le Colocolo ou l'Ocelot (cf. fig.6). Les plaques et coupoles sont souvent décorées de motifs géométriques et de lignes ou couronnées de boules comme des pompons et de courbes comme des plumes (85/97 cas). Les boucles d'oreilles prennent la forme de têtes d'animaux ou de fleurs à la manière des boucles d'oreilles des élites (Alva, 2001, fig.5, p.227). Les tuniques (14 cas) sont laissées sans décors ou élaborées avec des motifs géométriques (4 cas) comme des pois ou une spirale, un motif associé de près aux vagues, aux fluides et plus généralement à la vie (Holmquist & Fraresso, 2022, p.81). Les ceintures (45 cas) sont généralement décorées de pois (21 cas) et il arrive qu'elles sortent des limites de la coque pour former une ceinture à têtes de serpents (5 cas).

3.2. Élaboration des scènes

La construction et élaboration d'une scène peut-être particulièrement révélatrice des dynamiques fondamentales entretenues par les artistes. Ces aspects iconographiques sont donc tout aussi cruciaux à prendre en compte dans la lecture de l'iconographie mochica.

3.2.A. Les autres personnages

3.2.A.1. Les êtres mythologiques

La majorité des représentations du crabe avec d'autres êtres mythologiques le montrent avec des dieux anthropomorphes (65 cas). Ces dieux sont des êtres dont l'hybridité repose principalement sur leur port de crocs de félin. Ils portent une coiffe à effigie d'animal (félin ou serpent) et une ceinture à tête de serpent (fig.3.9). L'adversaire mythologique du crabe à jambes humaines, le Décapitateur, porte souvent une tunique décorée de lignes verticales (10/26), parfois de spirales (3/26), et porte souvent des rides sur son visage (16/26). L'adversaire du crabe anthropomorphe, le Dieu à ceinture de serpents, porte bien moins souvent ces rides (7/35) et sa tunique peut être décorée à la façon des tuniques guerrières des élites mochicas (Jiménez, 2008, fig.17). Ce dieu est occasionnellement accompagné de ses compagnons Iguane et chien mais seulement dans les scènes de combat (7/35). Le second type de personnages mythologiques auxquels le crabe est le plus souvent associé sont les êtres marins (34 cas). Le poisson mythologique

est le plus souvent représenté (31/34) étant pêché par le crabe anthropomorphe, mais les deux ne sont jamais représentés au combat. Plusieurs scènes issues des traditions des vallées nord montrent le crabe au combat accompagné d'un autre être marin (6 cas) notamment un dieu portant un long poisson comme une batte de guerre (4 de ces 6 cas), chacun combattant le Dieu à ceinture de serpents.



Fig.3.9 BAÉ DO 711 Phase III; Êtres mythologiques ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique peinte ; Dimensions inconnues ; Redessiné de McClelland (1979), Collection Dumbarton Oaks (n°0068), Boston, États-Unis.

3.2.A.2. Les marqueurs

Les marqueurs utilisés dans cette iconographie sont exclusivement des marqueurs caractéristiques de l'océan : poissons, mollusques, oiseaux marins, vagues, sable, bulles, fleurs de mer, etc... (Donnan & McClelland, 1999, p.59). Ce sont des motifs peints et de taille inférieure à celle des personnages au centre de la représentation. Ces animaux, plantes et motifs sont placés autour des personnages soit dans le but de séparer les scènes ou représentations sur chaque face de la céramique (14 cas), soit de manière à combler l'espace vide autour des personnages (56 cas). Le second cas est particulièrement flagrant avec les scènes issues des vallées du nord (Donnan & McClelland, 1999, fig.5.60-5.63, pp.174-175). Ceux-ci peuvent aussi se trouver sur l'anse ou le cou des céramiques (49 cas).

3.2.B. Les canons artistiques

3.2.B.1. Le crabe en présentation

En peinture et bas-relief, les crabes sont la plupart du temps représentés à la verticale sur la chambre, la ligne frontale en direction de la surface supérieure de la céramique (59/67 céramiques peintes et en bas-relief des crabes en présentation). Il arrive toutefois que le crabe soit placé sur la surface supérieure de la chambre, sous l'anse de la bouteille ou celle-ci placée sur sa coque (3/65).

En sculpture sur les bouteilles, les crabes sont élaborés de manière à remplacer la chambre de la céramique (7/41 bouteilles sculptées des crabes en présentation) ou positionnés sur la surface supérieure de la chambre (34/41), l'anse lui étant raccrochée à travers le dos du personnage, trouvant généralement son ancrage au niveau de sa queue et à l'arrière de sa tête, les jambes étant alors placées sur l'arrière de la chambre. Avec les représentations de Phase IV, le poitrail du crabe anthropomorphe a tendance à être relevé permettant d'élaborer la coque et les bras en sculpture (fig.3.10 & 3.11). Les bras du crabe restent cependant majoritairement traités en bas-relief comme pour les jambes, les pattes et la queue (cf. fig.10 & 11). La sculpture sur les *cantarós* est très similaire à celle sur les bouteilles, le col de la céramique sortant de la coque du crabe (6/8 *cantarós* sculptés des crabes en présentation). Nous trouvons les *cantarós* sculptés seulement dans les cat.1 (Crabe réaliste en présentation) et 3 (Crabe à jambes humaines en présentation). Pour les *cantarós* peints et en bas-relief, nous trouvons des lignes peintes partageant les différentes représentations ainsi que les vagues peintes juste sous la lèvre de la céramique. Nous remarquons que les artistes mettent l'accent sur l'équilibre et la symétrie des formes et décors pour ces représentations.



Fig.3.10 BAÉ MLH 5315 Phase III ; Crabe anthropomorphe ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 19cm H x 16,9cm L ; Museo Larco Herrera (ML013032), Lima, Pérou.

3.2.B.2. Le crabe en scène mythologique et marine

Les représentations du crabe en scène mythologique et marine se partagent entre celles peintes (48/74 de ces représentations) et sculptées (25/74 ; 1 bas-relief). Les représentations du crabe réaliste avec des êtres mythologiques sont en petit nombre (7). Sa taille est alors particulièrement réduite par rapport aux autres personnages, caractérisant sa position de marqueur dans la scène (6

des 7 céramiques). L'animal n'est alors que peu voire pas décoré et s'il y en a plusieurs, leurs tailles et décors sont les mêmes. Il est assez peu commun de trouver le crabe à jambes humaines en scène marine (2 cas). Les représentations du crabe anthropomorphe en scène mythologique et marine se partagent en deux dynamiques. Avec la première, le crabe est montré en présentation, de taille conséquente au centre de la scène et entouré de marqueurs (31/67 scènes de la catégorie iconographique n°6). Il arrive que la céramique soit partagée entre sa représentation en présentation et la présentation d'un autre être mythologique marin (3/31). Dans la seconde dynamique, le crabe anthropomorphe est représenté entrain de pratiquer la pêche (35/67 et 1 cas particulier), ses deux seules proies étant différents poissons (32 cas) et la raie (6 cas dont 2 où les deux sont pêchés). En peinture (15 de ces 35 cas), le crabe est représenté sur les surfaces parallèles à l'anse tandis que sa proie est, plus petite, sur les rebords de la bouteille. Le crabe est placé sur la gauche de la scène, la tête de profil vers la droite faisant face à sa proie. Les poissons sont le plus souvent positionnés à la verticale, la ligne dans la bouche (12/15 peintures). En sculpture (20/35), le crabe est sculpté comme en présentation et sa proie est positionnée sur la chambre en bas-relief ou en peinture. Le crabe la tient dans ses pinces ou tient la ligne de pêche trouvant son attache dans la bouche de la proie.



Fig.3.11 BAÉ MLH 639 Phase IV ; Crabe anthropomorphe ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 23,4cm H x 17cm L ; Museo Larco Herrera (ML003177), Lima, Pérou.

3.2.B.3. Le crabe au combat

Les représentations au combat ne concernent que les crabes mythologiques, soit les cat.4 (Crabe à jambes humaines au combat ; 26) et 7 (Crabe anthropomorphe au combat ; 35). Les scènes de

cat.4 sont principalement traitées en bas-relief (19/26), les autres étant sculptées (7/26), et présentent les deux personnages ennemis sur une même face plutôt qu'en en mettant un sur le bord. Elles présentent le dieu anthropomorphe sur la gauche, plus grand que le crabe à jambes humaines, le corps penché vers son adversaire, un bras tenant ses pinces et l'autre brandissant un *tumi*. Les représentations peintes et en bas-relief du crabe anthropomorphe au combat suivent pour certaines ce même canon, le dieu tenant toutefois le personnage par les cheveux et non plus par les pinces (7/20 céramiques en peinture et bas-relief de cette 7^e cat.). Si le crabe est la verticale face au dieu, ce dernier tient alors une de ses pinces et un *tumi* (13/20). Les représentations sculptées du crabe anthropomorphe de cette 7^e cat. suivent ce même canon de représentation (15/35). Le dieu est sculpté sur la surface supérieure de la bouteille, l'anse placée dans son dos, et le crabe est en bas-relief ou sculpté devant/sous le dieu sur la chambre. Le crabe est parfois très gros et relevé sur la



Fig.3.12 BAÉ MLH 424 Phase III ; Êtres mythologiques ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique en bas-relief ; 21,9cm H x 15,2cm L ; Museo Larco Herrera (ML003605), Lima, Pérou.

chambre mais le dieu est toujours placé plus haut que lui, même de quelques centimètres. Avec ces deux catégories iconographiques, le relief est accentué au niveau de la ligne frontale du crabe permettant de souligner ses yeux et parfois même sa bouche (fig.3.12). Dans le cas du crabe anthropomorphe, le corps est en bas-relief mais la tête est toujours sculptée. Lorsque les bras des crabes sont en bas-relief dans ces sculptures, le dieu a tendance à les tenir de ses mains (4/7 de cat.4 et 2/15 de cat.7). S'ils sont sculptés, ils sont alors remontés vers la face du dieu, celui-ci les tenant de ses mains et/ou brandissant un *tumi*, agrippant les cheveux de son opposant dans le cas

du crabe anthropomorphe (2/7 de cat.4 et 13/15 de cat.7). La coque, les pattes, les jambes et la queue restent eux toujours en bas-relief à l'exception des coques triangulaires dont les pointes latérales supérieures sont occasionnellement sculptées (3 cas).

3.2.B.4. Les canons des vallées du nord

Les céramiques issues des vallées du nord sont toutes de Phase V et ne traitent que le crabe anthropomorphe en scène marine (6 cas) et au combat (6 cas) en peinture. Ces scènes se distinguent par leur charge de détails et motifs, autant pour remplir les espaces autour des personnages que pour les personnages, eux-mêmes chargés de nombreux accessoires et décors. Les attributs physiques changent quelque peu. Les pinces sont plus petites et les pattes sont bien plus nombreuses. Les pieds sont peints de profil et les jambes humaines ne sont plus accroupies mais orientées dans le même sens comme si le crabe courait. Ainsi, la queue se retrouve décalée sur un bord inférieur de la coque. Le crabe porte maintenant systématiquement le visage anthropomorphe sur sa coque. Dans les scènes marines, le crabe est assez gros mais sa taille concorde avec celle des autres personnages l'accompagnant (fig.3.13). Dans les scènes de combat, il est plus souvent placé sur la gauche et a une taille égale ou supérieure à son adversaire, celui-ci portant systématiquement des rides tandis que le crabe n'en porte jamais (fig.3.14).



Fig.3.13 BAÉ DO 6110 Phase V ; Êtres mythologiques ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique peinte ; Dimensions inconnues ; Collection Dumbarton Oaks (n°0400), Redessiné de McClelland (1991), Boston, États-Unis.



Fig.3.14 BAÉ DO 716 Phase V ; Êtres mythologiques ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique peinte ; Dimensions inconnues ; Collection Dumbarton Oaks (n°0534), Redessiné de McClelland (1997), Boston, États-Unis.

3.3. Une question de tradition

Les représentations des crabes varient en fonction des Phases céramiques mochicas. Le crabe réaliste est par exemple le seul type représenté dans les Phases I-II (5/5) mais devient bien moins populaire dans les Phases III (8/71) et IV (24/115) pour être finalement plus commun dans la Phase V (8/23). Le crabe à jambes humaines est un personnage propre à la Phase III (27/71), plus de la moitié de ses représentations datant de cette Phase (27/46 mais 14 non datées). Sa disparition est drastique avec la Phase IV (5/113). Le crabe anthropomorphe apparaît quant à lui avec la Phase III (35/71) pour connaître un grand succès dans la Phase IV (86/115) et, bien qu'en plus petit nombre, persister dans la Phase V (15/23).

3.4. Les techniques

De la même façon que pour l'élaboration des scènes, les techniques employées par les artistes leur permettent de faire ressortir des détails ou aspects particuliers des personnages et narrations.

3.4.A. La peinture

La peinture fut certainement la technique la plus maîtrisée par les artistes, ceux-ci l'utilisant pour elle-même mais aussi pour décorer les représentations en bas-relief et sculptées. Dans les

vallées du sud, le canon chromatique tourne autour du blanc-crème et du rouge. Le blanc est souvent utilisé comme engobe (148 cas) et pour les décors (90 cas). Le rouge peut être plus ou moins foncé, donnant parfois du brun ou de l'orange. Il sert principalement à créer les motifs et personnages sur les céramiques (154 cas). Dans les vallées du nord, le canon chromatique tourne autour du noir et blanc, sans qu'il y ait forcément de préférence pour la représentation du motif ou personnage en blanc sur engobe noir ou en noir sur engobe blanc, ceux-ci parfois joints sur une même céramique (3 cas), mais il arrive que le canon crème-rouge du sud soit repris (2 cas). C'est en jouant avec les contrastes et effets positifs-négatifs des couleurs que les artistes développèrent cette technique. Donnan & McClelland (1999) ont distingué plusieurs moyens pour faire ressortir les décors en peinture, des moyens que nous avons pu observer lors de nos analyses sur des céramiques du Museo Larco Herrera (Lima, Pérou, 15 œuvres analysées) :

- *Cut Slip* : Avec le *cut slip*, une couche de peinture est appliquée sur l'engobe pour délimiter et remplir le motif ou le personnage. Par la suite, les artistes réalisent de fines incisions afin de retirer la peinture et révéler l'engobe permettant de faire apparaître un décor (ex : BAÉ MLH 511 Phase III ; Museo Larco Herrera n°ML003630).
- *Overpainting* : L'*overpainting* consiste à superposer les couches de peintures. Une fois que le motif ou personnage est délimité et rempli avec une première couche de peinture sur l'engobe, les décors sont appliqués par-dessus en négatif avec une seconde couche de peinture (ex : *Cantaró* MLH 135 ; Museo Larco Herrera n°ML009682).
- *Openwork* : Avec l'*openwork*, le motif ou personnage est délimité par des lignes en positif mais n'est pas rempli de peinture. La surface, en négatif, permet de venir ajouter les décors se détachant alors en positif sur le fond (ex : BAÉ MLH 113 Phase IV ; Museo Larco Herrera n°ML009557). Lors de nos analyses au Museo Larco Herrera (Lima, Pérou), nous avons aussi pu observer ce qui semble être le contraire de l'*openwork*. Les motifs et personnages délimités avec une couche de peinture en positif sont ensuite remplis mais pas entièrement. Les décors sont délimités avec cette peinture, permettant de laisser l'engobe négatif ressortir entre les traits de peinture positive (ex : BAÉ MLH 111 Phase III ; Museo Larco Herrera n°ML009551).
- *Sketch Lines* : Les *sketch lines* consistent à délimiter des motifs et personnages à l'aide d'incisions très fines, presque invisibles, afin de répartir l'iconographie de manière

équilibrée et symétrique sur la céramique avant d'appliquer la peinture (ex : BAÉ MLH 516 Phase IV ; Museo Larco Herrera n°ML003620).

La peinture n'est pas exclusivement bicolore mais parfois tricolore (Donnan & McClelland, 1999, p.84). Dans le cas du crabe, les traitements tricolores sont uniquement utilisés en sculpture pour distinguer les traits anatomiques humains, ceux animaliers et certains accessoires ou décors (15 cas). Les représentations peintes sont moins populaires dans la Phase III (12/71) mais connaissent leur apogée dans la Phase IV (58/115) pour finalement être reprise dans les vallées du nord comme seule technique employée dans la Phase V (13/23 ; 2 de Phase I-II).

3.4.B. Le bas-relief

Cette technique est principalement employée pour les représentations du crabe réaliste (22/57 de catégorie 1 et 2) et du crabe à jambes humaines (32/46 céramiques de catégorie 3 et 4). Nos analyses au Museo Larco Herrera nous ont permis de repérer deux techniques principalement employées par les artistes pour traiter l'iconographie du crabe :

- *Repoussé* : Lors de la formation du pot, avant sa fermeture dans le cas des bouteilles, l'artiste repousse l'argile encore molle de l'intérieur du pot vers l'extérieur pour former une protubérance qu'il modèle selon le motif ou personnage souhaité. La surface même du pot est déformée pour créer l'iconographie (ex : (pinces) BAÉ MLH 331 Phase III ; Museo Larco Herrera n°ML003595).
- *Appliqué* : Les motifs et personnages sont créés sur la surface de la céramique à l'aide d'ajouts d'argile. La ressemblance de l'iconographie et des détails de certains pots nous pousse à penser que des moules spéciaux étaient faits pour reproduire une même scène en *appliqué* sur plusieurs céramiques (ex : *Cantaró* MLH 1210 ; Museo Larco Herrera n°ML004451).

Les motifs et personnages en bas-relief ne sont pas ensuite laissés ainsi sur la céramique mais sont retravaillés à l'aide d'incisions, ponctuations et de peinture afin de délimiter les surfaces, traits anatomiques et décors. S'ils sont représentés en plusieurs exemplaires sur une même céramique, les crabes ont tous le même degré d'élévation (cf.fig.12). Lorsque le motif est en négatif sur le pot, principalement à cause de la cuisson en réduction, le motif ou personnage se détache grâce aux incisions apportées sur ses rebords ayant une couleur plus claire

(fig.3.15). Le bas-relief fut utilisé à travers toutes les Phases céramiques mais c'est avec la Phase III qu'il connaît le plus de succès (25/71). À notre connaissance, la technique de création du bas-relief par retrait d'argile ne fut pas utilisée par les Mochicas, du moins pour ce qui est de l'iconographie du crabe.



Fig.3.15 BAÉ MLH 127 Phase V ; Crabe réaliste ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique en bas-relief ; 23,5cm H x 11,1cm L ; Museo Larco Herrera (ML009552), Lima, Pérou.

3.4.C. La sculpture

La sculpture est la technique la plus utilisée pour traiter le crabe (95/251) en particulier le crabe anthropomorphe (67/95). On la retrouve seulement sur les bouteilles et *cantarós*. Ces objets étaient très souvent produits à l'aide de moules, le modelage à la main étant moins courant. Elle est élaborée dès les premières Phases céramiques puis développée de deux façons :

- Sculpture complète : Le personnage devient la chambre de la céramique. L'entièreté du corps du personnage est sculptée avec les membres généralement recroquevillés sous la coque. L'anse est positionnée sur celle-ci (ex : BAÉ MFAH 131 Phase I-II ; Museum of Fine Arts of Houston n°2010.215)
- *Deck Figure* : Le personnage est sculpté sur la chambre de la céramique (Donnan & McClelland, 1999, p.40). La coque, la tête et parfois les bras et pattes du crabe sont sculptés sur la surface supérieure de la chambre du pot, les autres membres sont en bas-relief ou peints sur la chambre. Cette technique donne l'impression que le personnage est étalé sur la céramique (ex : BAÉ MLH 533 Phase III ; Museo Larco Herrera n°ML003189).

Les sculptures sont ensuite, comme avec le bas-relief, incisées, ponctuées ou peintes de manière à travailler la surface et faire ressortir les traits anatomiques et les décors (fig.3.16). Les sculptures des crabes mythologiques au combat montrent le dieu sculpté en *deck figure* tandis que le crabe est en bas-relief sur la chambre (cf.fig.3.16). Les sculptures de la Phase III (34/71) sont relativement

bien étalées sur la surface de la chambre. Avec la Phase IV (49/115), les sculptures deviennent plus élaborées avec entre autres plus de bras sculptés mais surtout grâce à l'élévation des poitrails des personnages engendrant un travail plus accru de la sculpture des coques. Les sculptures connaissent un déclin drastique avec la Phase V (2/23).

3.5. Les types céramiques

Nous allons ici nous attarder plus spécifiquement aux types de céramiques employés pour la production de l'iconographie du crabe.



Fig.3.16 BAÉ EMB 737 Phase IV ; Êtres mythologiques ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 23,2cm H x 20,5cm L ; Ethnologisches Museum Berlin (n°VA64343), Berlin, Allemagne.

3.5.A. Les bouteilles

Les bouteilles sont les céramiques possédant une anse. Nous en avons distingué trois types dans notre corpus :

- Bouteille à anse en étrier (203/251): Ce type de céramiques correspond à une chambre sur laquelle est disposée une arche creuse surmontée d'un goulot.

Ces bouteilles sont le type céramique le plus communément utilisé par les Mochicas pour traiter l'iconographie du crabe. D'après les données des catalogues en ligne, nous avons pu constater que ces céramiques mesurent entre 15 et 30cm de hauteur (anse incluse). Nous avons pu remarquer que certains types de bouteilles à anse en étrier se distinguent par la forme de leur chambre. Les bouteilles à chambre cubiques (23 cas) et coniques (4 cas) décorées en bas-relief sont par exemple présentes dans la Phase III mais pas dans les autres Phases.

- Bouteille à anse (8/251): Ces bouteilles correspondent à une chambre surmontée (en son centre supérieur) d'un long goulot fin. Une arche creuse est rattachée à la portion supérieure du goulot d'un côté et à l'épaule de la chambre de l'autre.

Ces bouteilles sont principalement utilisées pour traiter l'iconographie du crabe réaliste (6/8). Elles seraient apparues avec la Phase IV (Donnan & McClelland, 1999, p.80).

- Bouteille en *false neck jar* (3/251): La chambre de la céramique est surmontée d'un faux goulot épais et fermé. Une arche y est rattachée d'un bord, l'autre bout étant raccroché à la chambre.

Ces bouteilles seraient apparues avec la Phase III (Donnan & McClelland, 1999, p.40). Elles furent utilisées pour représenter le crabe réaliste (2/3).

L'iconographie sur les bouteilles est généralement représentée en nombre pair en peinture et bas-relief (104/127 bouteilles peintes et en bas-relief), l'anse sert alors d'axe parallèle séparant les représentations (102/127). En sculpture, l'anse reste principalement parallèle à la scène en suivant l'orientation des personnages sculptés (85/87) au lieu de les dominer (2/87). Il arrive régulièrement de voir l'anse totalement peinte de manière à faire un contraste avec ses zones d'ancrage (41 cas dans notre corpus).

3.5.B. Les *cantarós*

Les *cantarós* (33/251) sont des jarres faisant à peu près la même taille que les bouteilles avec quelques cas de tailles plus imposantes dépassant les 40cm de hauteur (2 cas). Ils sont principalement employés pour traiter le crabe réaliste (16/33) et à jambes humaines (13/33) en bas-relief ou sculpture. Le traitement de ces céramiques en bas-relief (25/33) suit une tradition de représentation bien spécifique. La chambre de la jarre est divisée dans la largeur, la partie inférieure généralement de couleur différente de celle supérieure (16/33), une division systématiquement soulignée par de la peinture, que ce soit une simple ligne (16/33) ou une bande décorée de motifs géométriques (9/33). Les crabes, représentés en plusieurs exemplaires sur la partie supérieure de la chambre, y sont alors uniquement en présentation et sont aussi séparés par des lignes ou bandeaux décorés de peinture. Avec les *cantarós* sculptés (8/33), la forme de *deck figure* est reprise (7/8). Les crabes sont le plus souvent représentés en présentation en positif par-dessus la chambre (5/8). La partie supérieure des cous des *cantarós* sont régulièrement décorés de petites vagues (15/33) et nous remarquons des cas de traitement tricolore pour distinguer les personnages, les motifs et l'engobe (4/33).

3.5.C. Les autres types

Deux autres types de céramiques furent utilisés par les Mochicas pour représenter le crabe. Nous trouvons d'abord des *ollas*, des jarres plus évasées que les *cantarós* et sans cou (2 cas). Le crabe y

est représenté dans sa version réaliste ou à jambes humaines dans un canon qui suit celui des *cantarós* ou non. Le second type céramique est le *canchero*, un récipient dont la forme rappelle une petite *olla* auquel un manche est rattaché (2 cas). Ils furent utilisés pour représenter le crabe anthropomorphe en présentation ou au combat. Les scènes sont peintes sur la surface arrière de la chambre, le manche pouvant être décoré de motifs géométriques (cf.fig.3.8).

Chapitre 4 : Le crabe réaliste

4.1. Symbolique et élaboration

L'iconographie du crabe réaliste fut favorisée dans les deux premières Phases céramiques. C'est d'ailleurs la seule des 7 catégories iconographiques travaillée par les artistes durant ces Phases. Bien que les décors corporels soient sommaires, certains artistes les mettent en valeur avec un travail accru associant incisions et peintures (fig.4.1). D'après nos recherches dans les catalogues



Fig.4.1 BAÉ X 131 Phase I-II ; Crabe réaliste ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; Dimensions inconnues ; Conservation inconnue.

en ligne de différentes institutions, il semble que les Mochicas aient favorisé les céramiques sculptées à l'effigie d'animaux et d'êtres mythologiques au cours de ces deux premières Phases. Le corps de l'être remplace alors la chambre de la bouteille plutôt que d'être sculpté sur le dessus de celle-ci comme on peut l'observer avec les autres Phases. Les deux sculptures que nous avons du crabe de la Phase I-II (les 2 présentant le crabe réaliste) furent élaborées de cette manière. Parmi les 8 bouteilles sculptées du crabe réaliste partagées entre les Phases III (3), IV (3) et V (2), seules celles de Phase IV sont sculptées de cette manière. Ce phénomène s'observe avec d'autres personnages tels les chouettes qui, avec la Phase I-II, sont sculptées pour elles-mêmes tandis qu'elles se retrouvent plus régulièrement perchées sur un support dans les autres Phases, ne serait-ce que la base de la bouteille, ou sculptées dans une forme plus repliée se fondant partiellement dans la forme géométrique de la chambre du pot (fig.4.2 & 4.3). Les Mochicas semblent avoir cherché à mettre en valeur les êtres pour eux-mêmes avec la Phase I-II en élaborant la sculpture pour le détail de leurs traits physiques tandis que la forme du support céramique fut plus valorisée avec les Phases III, IV et V. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 3, les céramiques utilisées pour traiter l'iconographie du crabe (principalement les BAÉ et les jarres) sont associées de près à la notion cosmologique andine du *tinku* (union) et aux fluides (Golte, 2009,

p.342 ; Holmquist & Fraresso, 2022, p.80 ; Quilter, 2020, p.194). Ces notions furent ainsi probablement mises en valeur dans les changements culturels ayant mené au développement de la Phase III, raison pour laquelle on trouve bien plus de sculptures valorisant la forme de la chambre et la relation formelle entre la chambre et le personnage à partir de cette Phase.

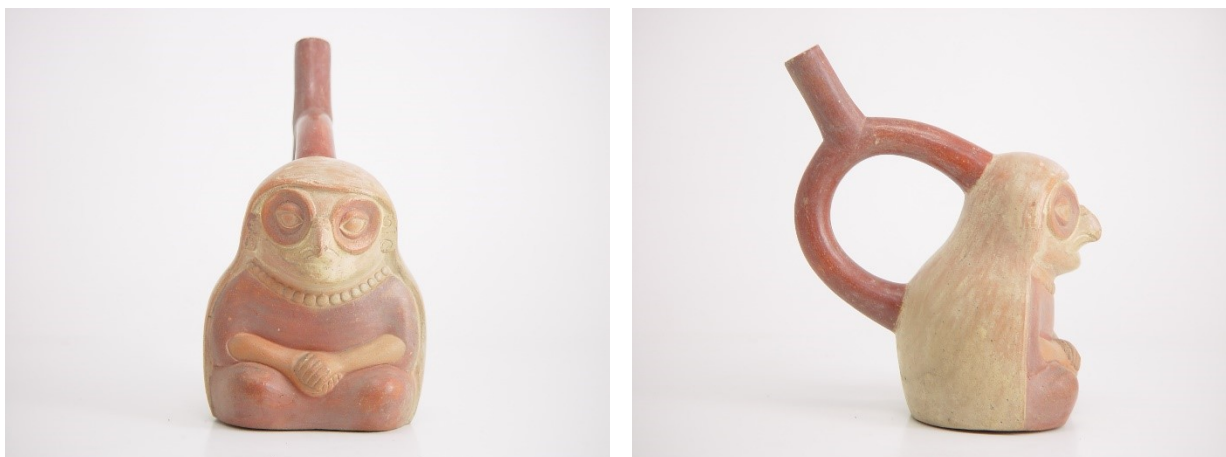


Fig.4.3 (ci-dessus) BAÉ à effigie de chouette anthropomorphe Phase IV ; Culture mochica (250-900 EC) Céramique sculptée ; 21.7cm H x 18.3cm L ; Museo Larco Herrera (ML003885), Lima, Pérou.



Fig.4.2 BAÉ à effigie de chouette Phase I-II ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 24.1cm H x 11.7cm L ; MET Museum (n°66.30.5), New York, États-Unis.

Avec chaque Phase, ce sont les décors présents sur la coque du crabe qui sont les plus élaborés par les artistes car c'est la partie anatomique la plus large de l'animal. C'est aussi la coque qui

prend le plus de place dans la représentation, permettant donc de travailler des motifs et décors plus complexes. Les pinces du crabe sont de même des éléments qui ont rapidement été mises en valeur par les artistes mochicas. Celles-ci sont toujours bien en évidence devant ou sous la ligne frontale en fonction de la technique utilisée et peuvent être représentées relativement épaisses, surtout en sculpture où les attributs physiques sont particulièrement mis en évidence. Nous pouvons voir deux raisons pour la mise en valeur de ces deux parties du corps de l'animal, soit pour la viande qu'elles renferment ou pour leurs qualités d'attaque et de défense.

4.1.A. Le crabe comme nourriture

D'abord, le crabe réaliste fût élaboré comme une ressource alimentaire. En effet, le crabe était un animal consommé par les Mochicas bien qu'il n'ait pas forcément été leur nourriture favorite (Posorski, 1979 ; Goepfert, 2012, p.107). La BAÉ MA 121 Phase I-II (fig.4.4) offre un exemple de la façon dont les parties comestibles sont mises en valeur. L'animal repose sur un plat s'apparentant à ceux utilisés pour la consommation de nourriture (Espinosa, 2020, fig.2.F). Pour consommer le crabe, il faut briser sa carapace et ses pinces afin d'en retirer la chair comestible (Shaw, 2022). Le



Fig.4.4 BAÉ MA 121 Phase I-II ; Crabe réaliste ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique en bas-relief ; 19.3cm H x 16.5cm L ; Museo de America (01409), Madrid, Espagne.

fait que les pinces épaisses et la coque de l'animal représenté dans un récipient soient les deux seuls éléments en bas-relief de cette BAÉ traduit l'intention de l'artiste de mettre en valeur les parties comestibles de l'animal. D'autre part, le crabe réaliste est régulièrement représenté sur les *cantarós*. 16 des 33 *cantarós* du corpus présentent des crabes réalistes (13 avec le crabe à jambes et 4 avec le crabe anthropomorphe, tous en présentation). Bernier (2009) a fait valoir que les *cantarós*, étant associés à l'eau, furent certainement utilisés par les Mochicas pour transporter et cuisiner les ressources marines. Certains *cantarós* portent d'ailleurs des quadrillages rappelant des filets de pêche

(fig.4.5). Ces *cantarós* servaient donc peut-être à conserver les crabes avant de les cuisiner. Cela expliquerait pourquoi les crabes réalistes et avec un anthropomorphisme sommaire furent représentés sur ces céramiques, soulignant leur association à la nourriture. Les humains n'étaient pas les seuls à consommer les crabes. Les oiseaux marins sont aussi leurs prédateurs, ce qui nous amène à trouver le crabe sur des céramiques représentant ces oiseaux. Un petit crabe peut se trouver par exemple sur l'anse de la BAÉ PM 111 Phase IV (fig.4.6) avec des poissons et ce qui semble être un insecte, la chambre étant décorée de deux oiseaux marins, prédateurs de ces trois animaux. Ainsi, comme ils le firent avec le maïs et autres ressources comestibles, les Mochicas représentèrent le crabe pour sa valeur alimentaire, l'associant soit à des pots, à l'eau, ou à d'autres animaux qui le consomment.



Fig.4.5 *Cantaró* MLH 129 ; Crabe réaliste ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique en bas-relief peint ; 19.1cm H x 16.2cm L ; Museo Larco Herrera (ML004569), Lima Pérou.



Fig.4.6 BAÉ PM 111 Phase IV ; Crabe réaliste ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique peinte ; Dimensions inconnues ; Peabody Museum (n°09-3-30.75626.7), Boston, États-Unis.

4.1.B. Le crabe comme menace

Le travail de la coque et des pinces du crabe réaliste renvoie aussi aux capacités défensives et d'attaque de l'animal. Les artistes ont occasionnellement accentué les pointes ornant les bords de la coque jusqu'à obtenir une rangée de pics acérés (fig.4.7). Les artistes mochicas n'hésitaient pas à déformer les traits réalistes ou à ajouter des détails afin d'adapter la représentation à quelque chose de spécifique (Jackson, 2012, p.72 ; Quilter, 2002, p.162), dans le cas du crabe, un être intimidant. Ces traits intimidants traduisent aussi les aptitudes défensives du crabe. En effet, les yeux du crabe se trouvent au niveau si ce n'est juste sous la ligne frontale de sa coque (cf. fig.4.1 & 4.7). Les Mochicas auraient ainsi pu percevoir cette coque comme un casque de guerrier à la manière de ceux portés par les humains au combat (Lau, 2004, fig.4, p.169). Les pinces sont quant à elles toujours bien en évidence devant ou sous les yeux du crabe. Elles sont souvent assez grosses par rapport au reste du bras et toujours détaillées avec des pics internes. Comme nous avons pu le voir dans le chapitre 2, la douleur et la mort étaient valorisées par les Mochicas, ce qui expliquerait pourquoi les pinces, par la douleur qu'elles peuvent infliger et avec lesquelles le crabe tue et dévore ses proies, furent systématiquement mises en valeur par les artistes. Ainsi, en développant ses attributs d'attaque et de défense, les Mochicas ont rapidement élaboré le crabe comme une créature dangereuse, intimidante et menaçante, soit les qualités d'un être maléfique.

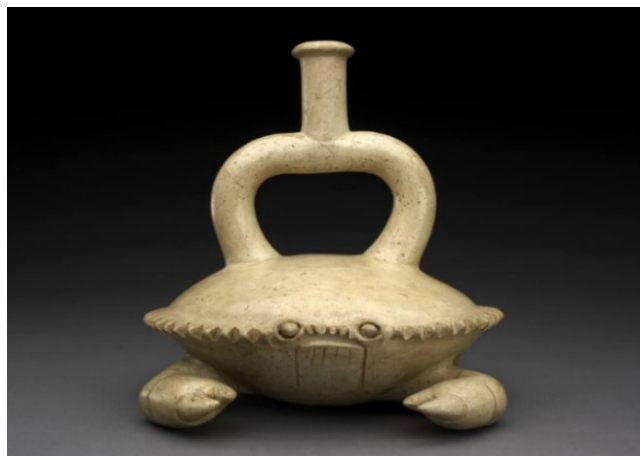


Fig.4.7 BAÉ MFAH 131 Phase I-II ; Crabe réaliste ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 23.5cm H x 19.1cm L ; Museum of Fine Arts of Houston (n°2010.275), Houston, États-Unis.

Les Mochicas utilisaient les différences d'échelle de représentation pour mettre en valeur des éléments ou personnages particuliers afin de souligner leur puissance ou leur caractère victorieux (Donnan & McClelland, 1999, p.62 ; Woloszyn, 2019, p.279). Ainsi, la coque et les pinces du crabe, chacun étant régulièrement mis en valeur par leur taille par rapport au reste du corps, étaient

certainement perçus par les Mochicas comme des attributs physiques symboliques grâce aux ressources qu'elles renferment et exprimant la force de l'animal. Nous pouvons imaginer que, pour les Mochicas, si un animal possédait deux attributs physiques faits pour la protection et la brisure prenaient autant de place sur son corps, cet animal devait se retrouver régulièrement dans des situations de combat ou du moins dans le besoin d'assurer sa protection et défense. Il n'est donc pas surprenant que le crabe réaliste, avec ses attributs mis en valeur dès les premières Phases céramiques, ait été développé avec la Phase III dans une version anthropomorphe associée de près au combat et à la décapitation.

Cet animal se trouve d'autre part sur les bandeaux ornant le front des *huacos retratos*, ces vases-portraits si largement développés par les Mochicas (Donnan, 2001, p.132 ; Woloszyn, 2008, p.104). Nous avons très peu de céramiques-portraits montrant le crabe réaliste comme motif vestimentaire (3 cas). Il semble que dans chacune, le crabe ait été utilisé pour marquer le statut élevé de la personne représentée et potentiellement son rôle de guerrier (Donnan, 2001, p.131). La première fait partie d'un ensemble de portraits d'un homme à la lèvre écorchée qui, d'après Donnan (2001, fig.12, p.132) serait né au sein de l'élite mochica. Le portrait en question est un de ceux le représentant très jeune. Un grand nombre de ses portraits le montrent dans la trentaine mais sans le crabe sur son bandeau. Woloszyn (2008, p.201) le catégorise comme un prêtre. La présence du crabe réaliste sur son bandeau à un jeune âge serait potentiellement en rapport avec la volonté de lui conférer les images renvoyant au rôle de décapitateur afin d'ancrer sa position dans l'élite et son futur statut de prêtre de haut rang. Le crabe aurait été remplacé par d'autres symboles et personnages tel le Monstre Strombus ou le serpent une fois son statut établi (Donnan, 2001, fig.13, p.133).

4.1.C. Le crabe réaliste dans les scènes mythologiques

Le crabe réaliste se trouve occasionnellement dans des scènes mythologiques dans l'océan (7/251). On remarque que le crabe est généralement présent dans des scènes où les personnages ou animaux que le crabe anthropomorphe pêche sont aussi présents (la raie : 2 ; le Poisson anthropomorphe : 2). Le crabe réaliste sert alors de marqueur, plaçant la scène dans l'océan. Cependant, de manière globale, le crabe est assez peu souvent utilisé comme marqueur dans l'iconographie mochica. Sa présence doit donc certainement indiquer une dynamique particulière dans la scène. Comme nous venons de le voir et le développerons plus tard, le crabe fut associé à

la pêche et à la décapitation. En étant présent dans ces scènes, il sert aussi de marqueur pour la narration et/ou le contexte, ses associations et qualités servant alors pour développer la signification de la scène. Dans la BAÉ EMB 211 Phase IV (fig.4.8), nous pouvons voir le Poisson anthropomorphe avec son *tumi* entouré de plusieurs animaux de l'océan dont un petit crabe réaliste sans décors corporels. Ce dernier sert ici à souligner le caractère décapitateur et menaçant du poisson que ce soit en les rapprochant par la similarité de leurs associations ou en impliquant que le poisson est ici tellement dangereux qu'il pose une menace même pour les crabes. Il semblerait donc effectivement que le crabe, contrairement à d'autres animaux comme les poissons ou les mollusques, ne soit utilisé comme marqueur que dans des scènes bien spécifiques où il possède lui-même un rapport direct avec les animaux au centre de la représentation. On le retrouve donc dans des scènes de présentation ou de pêche de raies et du Poisson anthropomorphe, deux animaux associés de près au crabe dans sa forme anthropomorphe.

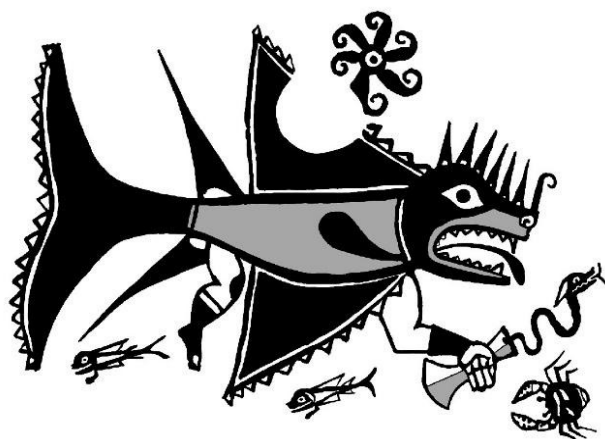


Fig.4.8 BAÉ EMB 211 Phase IV ; Poisson anthropomorphe ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique peinte ; 25.6cm H x 15.3cm L ; Ethnologische Museum Berlin (VA 13036), Berlin, Allemagne ; (Redessiné de McClelland, 1997, Collections Dumbarton Oaks n°0556, Boston, États-Unis).

Le crabe réaliste se démarque ainsi des autres animaux puisqu'il est seulement représenté sur les céramiques s'il occupe une place logique et pertinente dans la représentation et narration. Cela fait ressortir un semblant hiérarchique entre les animaux dans la vision des artistes, certains animaux étant utilisés pour des concepts généraux comme les poissons pour l'océan tandis que d'autres, comme le crabe, sont utilisés seulement pour des associations plus spécifiques. De plus, cela fait ressortir des analogies qui ne sont pas forcément aussi développées avec d'autres animaux marqueurs comme les poissons et les mollusques. Le crabe réaliste sert de marqueur afin d'établir un lien entre les êtres représentés, leur statut et leurs valeurs dans un ensemble narratif ou contextuel plus large. Dans le cas de la BAÉ EMB 211 Phase IV (cf. fig.4.8), le crabe est relié par

analogie à la fois au milieu aquatique, au danger que représente le Poisson anthropomorphe et au pouvoir décapitateur/prédateur de ce dernier.

4.2. Reprise de la faune locale

Dans la majorité des cas, les designs corporels du crabe produits par les artistes, qu'ils soient anatomiques ou décoratifs, sont des designs basés sur les traits physiques des crabes qu'ils voyaient et pêchaient. En effet, ces artistes ont d'abord mis l'accent sur la reproduction réaliste des traits et particularités anatomiques des êtres qu'ils représentaient pour finalement s'en aller vers plus d'abstraction et d'hybridité avec le temps (Donnan & McClelland, 1999, p.110) comme nous venons de le voir avec les développements stylistiques distinguant les Phases I-II des Phases III, IV et V.

La côte péruvienne est le territoire de vie de nombreuses espèces de crabes (Guinot, 2002 ; Lavallée, 1970, p.46 ; Tarazona et al., 1988). D'autre part, les épisodes d'El Nino engendrent eux-mêmes une accumulation des espèces de crabes présentes sur la côte (Bourget, 2021, p.205 ; Tarazona et al., 1988, p.187). Pour ce qui est des attributs anatomiques, les Mochicas ont régulièrement repris les formes du corps de ces crabes qu'ils soient carrés, ronds ou triangulaires et nous avons vu qu'ils ont souvent visé les attributs soulignant le caractère défensif et d'attaque de l'animal pour élaborer ses représentations. La BAÉ MLH 131 Phase III (fig.4.9) en propose un bon exemple car ces attributs sont particulièrement mis de l'avant, l'artiste ayant même rajouté ce qui semble être une paire de cornes et une queue pointue. Ce crabe fut certainement inspiré d'un



Fig.4.9 BAÉ MLH 131 Phase III ; Crabe réaliste, Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 21.4cm H x 14.6cm L ; Museo Larco Herrera (ML12859), Lima, Pérou.

crabe de la famille des *Portunus* (Bourget, 2021, p.205). Les pattes souvent représentées bien pointues sont de même un attribut physique remarqué et entretenu par les Mochicas, un attribut qui se retrouve chez toutes les espèces présentes sur la côte péruvienne.

Les décors corporels en tachetés semblent avoir été principalement adaptés à partir des petits pois et bosses recouvrant la coque, les bras et parfois l'entièreté du corps de plusieurs espèces de crabes trouvés au Pérou notamment le *Pilumnoides Perlatus* ou différentes espèces de *Paralomnis* et de *Lithodes*. L'*Ocypode Gaudichaudii*, l'*Hepatus Chilensis* ou encore le *Pilumnus Fernandezi* sont celles ayant des pois comme coloration. Les nombreuses lignes, courbes et lobes dorsaux furent développés à partir des nombreuses bosses et colorations. Nous avons pu remarquer que les artistes mochicas ont grandement travaillé les courbes et décors en forme d'amande pour l'iconographie des crabes. Il semble que le travail des courbes dorsales, des yeux incrustés, des formes courbées des coques, etc... ait abouti en des amandes stylisées sur les bords latéraux des coques. Ces décors furent peut-être influencés par des espèces de crabes telle *Ucides Occidentalis* dont la coque possède une coloration en forme d'amande sur les rebords de la coque mais les espèces possédant ces colorations ont tendance à vivre plus au nord au niveau de la frontière équatorienne.

Les traits anatomiques des crabes furent ainsi élaborés pour créer de riches décors. Nous avons pu voir dans le chapitre 3 que ces traits anatomiques furent aussi élaborés dans les versions mythologiques du crabe. Une des élaborations des plus flagrantes est celle du visage dorsal arboré principalement par le crabe anthropomorphe (1 crabe réaliste, 3 crabes à jambes humaines et 45 crabes anthropomorphes portent le visage dorsal). Les visages développés sur le dos d'animaux traditionnellement représentés vus de hauts sont courants chez les Mochicas (Bourget, 1995, p.169). Plusieurs espèces de crabe possèdent des bosses qui révèlent des traits prenant la forme d'un visage au centre de leur dos. Ce phénomène est probablement le plus flagrant avec l'espèce d'eau douce *Hypolobocera Chilensis* où la formation de la coque laisse apparaître ce visage (Jackson, 2008, p.130 ; Takeda et al., 2016, Fig.3C, p.6). Ainsi, les décors corporels des crabes furent stylisés en courbes et lobes pointant vers l'extérieur et éventuellement, les lobes devinrent des yeux et la ligne horizontale au bas de la coque devint une bouche. La BAÉ MLH 615 Phase IV (fig.4.10) donne un bon exemple de la façon dont ce développement dû s'opérer car les décors corporels de la coque se rapprochent beaucoup de la forme des yeux et de la bouche du visage corporel. Il existe cependant

de nombreux cas où l'anatomie fut fidèlement reproduite avant d'ajouter les traits anthropomorphes. C'est le cas par exemple avec la BAÉ MLH 535 Phase IV (fig.4.11) où l'artiste a probablement utilisé un *Hepatus Kossmanni* (fig.4.12) comme modèle, reproduisant la coque ornée de bosses prenant la forme d'une lame de *tumi*, chose que nous développerons dans le chapitre 6.



Fig.4.10 (en haut à gauche) BAÉ MLH 615 Phase IV ; Êtres mythologiques ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique peinte ; 20cm H x 16cm L ; Museo Larco Herrera (ML003617), Lima, Pérou.

Fig.4.11 (ci-dessus & en haut à droite) BAÉ MLH 535 Phase IV ; Crabe anthropomorphe ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 24cm H x 13.3cm L ; Museo Larco Herrera (ML003188), Lima, Pérou.

Fig.4.12 (ci-contre) *Hepatus Kossmanni* ; The Crab Database.

La reprise des traits naturels des crabes par les artistes se fait donc de manière ciblée. En effet, ceux-ci mettent en valeur les traits permettant de souligner les connotations menaçantes et intimidantes de l'animal. Ainsi, les coques ornées de pics sont souvent utilisées pour représenter l'animal (cf. fig.9). La reprise des traits naturels du crabe pour les élaborer en de riches décors et

traits mythologiques permet de raccrocher l'espace sensible à celui mythologique. Pour les Mochicas la similarité des apparences est une base permettant de renforcer les analogies entre l'être réaliste et ses pendants mythologiques.

4.3. Le crabe et la raie

Le phénomène El Nino est un événement météorologique qui se déroule tous les 2 à 7 ans causé par des perturbations atmosphériques (Météo France, 2022). Il se marque par une montée de la température de l'océan, en particulier des eaux proches de la côte de l'Équateur et du nord du Pérou (Diaz & Ortlieb, 1993, p.161 ; Sarachik & Cane, 2010). Cette montée de la température de l'eau s'accompagne de perturbations météorologiques, notamment des pluies torrentielles pouvant se révéler particulièrement destructrices et mortelles (Météo France, 2022). La montée de la température de l'eau près de la côte permet à plusieurs espèces de crabes d'y vivre, faisant donc augmenter la quantité de crabes dans l'eau par rapport à d'autres animaux qui souffrent de ces changements et disparaissent des eaux côtières au cours de ces périodes comme les poissons et les mollusques (Diaz & Ortlieb, 1993, p.165 ; Gaulter, 2015 ; Tarazona et al., 1988, p.189 ; Towers, 2016). De la même manière, plusieurs espèces de raies vivant dans des eaux chaudes se retrouvent dans les eaux réchauffées de la côte péruvienne au cours des épisodes d'El Nino (Bourget, 2021, p.199). Les Mochicas avaient remarqué ces changements dans la faune marine et les ont traduits dans leur iconographie. Comme nous l'avons souligné plus tôt, le crabe est présent comme marqueur dans des scènes où sa présence est pertinente pour la narration. Nous nous attardons ici sur une scène en particulier où sa présence en grand nombre illustre l'association faite entre le crabe et la raie, probablement en rapport avec El Nino. La BAÉ DO 211 Phase IV (fig.4.13) illustre deux êtres anthropomorphes mythologiques entrain de pêcher des raies. La scène est complétée avec plusieurs mollusques, des algues et 7 crabes réalistes prenant une grande partie de la surface peinte et étant la plus grande quantité de crabes, toutes catégories iconographiques confondues, que nous ayons trouvé dans une même scène. Aucun poisson n'est présent dans cette scène alors qu'ils sont l'un des marqueurs des plus communément utilisés pour représenter l'environnement aquatique (Donnan & McClelland, 1999, p.59). Leur absence n'est donc probablement pas anodine.

Cette scène de pêche à la raie avec beaucoup de crabes, nous indique deux phénomènes bien précis, celui de l'adaptation de la pêche (pêche à la raie et pas au poisson) dans un environnement aquatique changeant (plus de poissons mais beaucoup de crabes), deux phénomènes

caractéristiques d'El Nino. Nous comprenons cette scène comme le Dieu à ceinture de serpents (à droite) enseignant la pêche à la raie à un humain de l'élite (à gauche) comme technique de subsistance au cours de ces perturbations. La répétition de l'image du crabe devient ici à la fois nécessaire pour contextualiser la scène dans un contexte spécifique mais aussi pour figurer la relation établie entre le crabe et la raie d'une part mais aussi l'analogie reliant le crabe à El Nino. En effet, par sa représentation répétée dans cette scène de pêche à la raie, les crabes deviennent les motifs unifiant le tout (scène de pêche à la raie durant El Nino) que l'artiste cherchait à représenter (Descola, 2010, p.182). Sans eux, ce ne serait qu'une simple scène de pêche mythologique. Cela nous montre de plus que les personnages divins, comme les humains, vivaient ces perturbations, les trois mondes mochica (*Uku Pacha*, *Kay Pacha* et *Hanan Pacha*) étant englobés dans une réalité bien commune malgré leurs distinctions.



Fig.4.13 BAÉ DO 211 Phase IV ; Scène de pêche mythologique, Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique peinte ; Dimensions inconnues ; Redessiné de McClelland (1932), Collection Dumbarton Oaks (n°0801), Boston, États-Unis.

Chapitre 5 : Le crabe à jambes humaines

5.1. Symbolique et élaboration

Le personnage du crabe à jambes humaines est principalement représenté dans l'iconographie de la Phase III. Il fait le pont entre le crabe réaliste et le crabe anthropomorphe à la fois par un début d'hybridité humaine avec ses jambes mais aussi à travers son traitement iconographique. Le crabe à jambes humaines fut souvent traité dans un canon associé au crabe réaliste étant la



Fig.5.1 BAÉ MLH 436 Phase III ; Êtres mythologiques ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 20.2cm H x 21.1cm L ; Museo Larco Herrera (ML003599), Lima, Pérou.

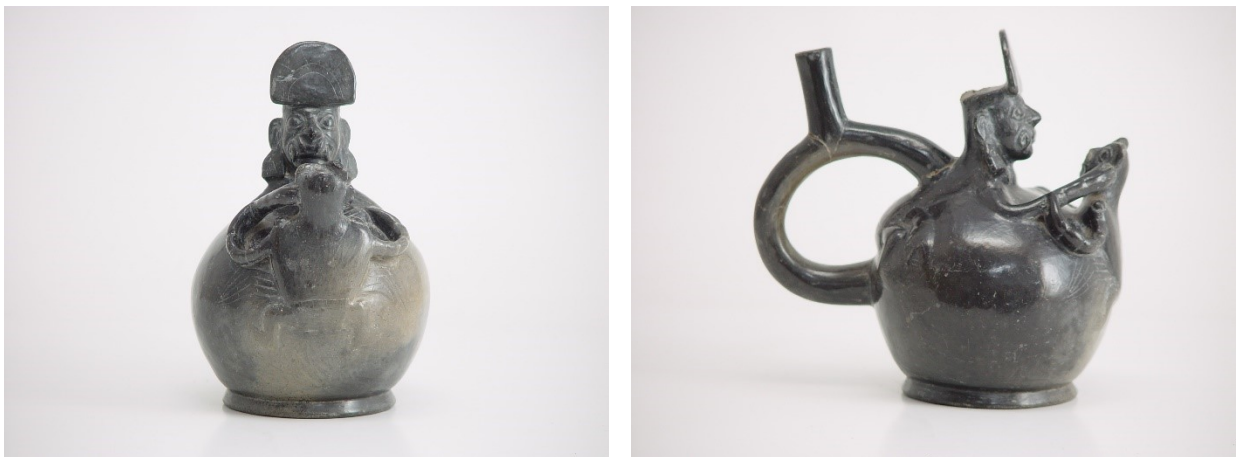


Fig.5.2 BAÉ MLH 732 Phase III ; Êtres mythologiques ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 21.1cm H x 19.3cm L ; Museo Larco Herrera (ML003598), Lima, Pérou.

représentation en bas-relief sur des *cantarós* (16 du crabe réaliste ; 13 du crabe à jambes humaines ; 4 du crabe anthropomorphe). Toutefois, malgré la combinaison précoce que le crabe à jambes humaines concrétise entre les deux êtres, ce personnage semble être plus proche du crabe anthropomorphe que du crabe réaliste dans la cosmovision mochica. La principale raison pour ce rapprochement est le fait que les deux personnages prennent part à des activités « humaines » auxquelles le crabe réaliste ne participe jamais lui-même. Alors que le crabe réaliste est systématiquement maintenu dans une dynamique animale avec une capacité d'action réduite (il ne pratique pas la pêche et est passif dans les scènes mythologiques), le crabe à jambes humaines est lui représenté pratiquant la pêche et des combats comme le crabe anthropomorphe bien que cela soit d'une manière moins élaborée que ce dernier (ex : il pêche avec une ligne mais ne porte jamais de *tumi*). On remarque que leur rapprochement est aussi causé par leurs traitements iconographiques suivant les canons de représentation mochica dûment entretenus par les artistes. Ceux-ci traitent l'iconographie du combat de la même façon pour le crabe à jambes humaines et le crabe anthropomorphe, plaçant le crabe à l'horizontale face au Dieu à ceinture de serpents lorsque celui-ci le vainc dans les représentations en bas-relief, ou à la verticale devant le dieu dans les représentations sculptées (fig.5.1 & 5.2). Son traitement iconographique ainsi que ses attributs sommaires (physiques comme matériels) le placent dans un entre-deux permettant de connecter les trois personnages dans un chaînage amenant l'animal réaliste aux capacités restreintes vers son pendant anthropomorphe aux capacités développées.

Les Mochicas accordaient une grande valeur aux traits anthropomorphes, leurs plus grands et puissants dieux étant des êtres humains avec un semblant d'hybridité plutôt que l'inverse comme c'est le cas avec le Dieu à ceinture de serpent (Berezkin, 1980 ; Golte, 2009, p.72 ; Lieske, 2009, p.307 ; Quilter, 2002, p.162). Comme nous venons de le souligner, ce n'est qu'à partir du moment où le crabe est doté d'attributs physiques humains qu'il est amené à se battre contre un être humain mythologique ou à pratiquer la pêche à la ligne. L'hybridité humaine caractérise ici non seulement un développement de ses capacités physiques mais surtout un développement de son microcosme soit de ses qualités, associations et capacités d'action et cognitives. Descola (2010, p.163) propose que les êtres hybrides sont l'un des moyens des plus communs pour exprimer l'analogisme car ils permettent d'illustrer la rencontre entre les qualités d'êtres distincts. Le cas du crabe à jambes humaines s'inscrit dans ce schéma car le crabe et l'humain, bien distincts dans leurs formes réalistes, se rejoignent ici pour engendrer un être aux capacités développées. Ces capacités d'action

sont toutefois moins élaborées que celles du crabe anthropomorphe. En effet, il est rarement représenté à la pêche (2 cas ; fig.5.3) et est toujours représenté dans en défaite lors de son combat contre le Dieu à ceinture de serpents (fig.5.4). Parce que les Mochicas accordaient beaucoup de valeur aux traits anthropomorphes et parce que l'anthropomorphisme du crabe à jambes humaines est seulement préliminaire, ses capacités et sa force restent elles-aussi réduites par rapport au crabe anthropomorphe.



Fig.5.3 Cantaró MLH 332 ; Crabe à jambes humaines ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 18.3cm H x 12.5cm L ; Museo Larco Herrera (ML003180), Lima, Pérou.



Fig.5.4 BAÉ MLH 421 Phase III ; Êtres mythologiques ; Céramique en bas-relief peint ; Culture mochica (250-900 EC) ; 21.4cm H x 13.1cm L ; Museo Larco Herrera (ML003601), Lima, Pérou.

De plus, l'iconographie du crabe à jambes humaines fut moins développée que celle du crabe anthropomorphe, que ce soit en termes de quantité (45 vs 140 dans notre corpus) ou d'élaboration (diversité et complexité des représentations et techniques employées). L'anthropomorphisme

sommaire du crabe à jambes humaines en fait un personnage tertiaire, ce qui aurait poussé les artistes à favoriser la représentation du crabe réaliste (63/251) et anthropomorphe (142/251) plutôt que celle du crabe à jambes humaines (46/251). Le crabe réaliste et anthropomorphe sont eux-mêmes déjà caractérisés par leur dualisme (menace/ressource ; animal/humain). Le manque de diversité des scènes et narrations où ce personnage apparaît indiquerait d'autre part qu'il ait occupé une place trop reculée dans la mythologie mochica ce qui expliquerait qu'il ait été assez peu traité par les artistes.

5.2. Le crabe à jambes humaines au combat.

Alors que l'iconographie du crabe anthropomorphe fut diversifiée entre les scènes de présentation, de pêche et de combat, plus de la moitié de ses représentations présentent le crabe à jambes humaines au combat contre un dieu (26/46), les autres le montrant en présentation (18/46 ; 2 cas de pêche). Cela nous pousse à distinguer ce combat comme un épisode clé de la mythologie de ce personnage. Nous allons ici présenter nos arguments nous poussant à interpréter cet épisode comme la naissance du crabe anthropomorphe.

Le crabe à jambes humaines et le crabe anthropomorphe sont deux êtres qui se distinguent de plusieurs manières. Tout d'abord la différence du niveau d'anthropomorphisme est un élément évident les distinguant, le premier ne possédant que les jambes humaines tandis que l'autre se voit en plus accordé la tête et parfois les bras humains. Il serait difficile d'imaginer que les deux crabes soient le même personnage car les canons iconographiques étaient bien suivis par les artistes mochicas, ce qui nous ferait douter du retrait aléatoire de la tête du crabe anthropomorphe d'un artiste à un autre (Donnan, 2001 ; Jackson, 2008 (p.55), 2012). Le cas du doublon des bouteilles BAÉ MAAH 431 Phase IV (fig.5.5) et BAÉ MB 731 Phase IV (fig.5.6) met en valeur la distinction consciente des deux personnages car une tête humaine fut ajoutée (après la formation en moule) au crabe sur la seconde bouteille. De plus, nous avons remarqué que le traitement du combat du crabe à jambes humaines fut traité d'une manière bien spécifique (19/26 ; cf.fig.5.4). Seulement 3 céramiques présentent le crabe anthropomorphe dans ce canon sur les 35 scènes de son combat. Cela nous indique que les deux personnages étaient bien distincts dans la perception des Mochicas. D'autre part, les différences entre leurs combats contre les dieux sont assez grandes pour nous avoir amené à distinguer les deux personnages. En effet, comme nous le développerons dans le chapitre suivant, le crabe anthropomorphe semble avoir plus de force sur son ennemi que le crabe à jambes

humaines en a sur le sien. Ce dernier est presque toujours représenté lorsque le dieu lui tient les bras et le vainc (cf.fig.4). La représentation sculptée de la BAÉ MLH 431 Phase III (fig.5.7) propose d'ailleurs une scène montrant le crabe à jambes humaines agenouillé devant le dieu en tailleur, dans une position d'adoration ou de soumission, chose qui ne fut jamais faite dans le cas du crabe anthropomorphe. Le crabe à jambes humaines, avec son anthropomorphisme sommaire,



Fig.5.5 ; BAÉ MAAH 431 Phase IV ; Êtres mythologiques ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 23cm H x 17,6cm L ; Museo Nacional de Arqueología, Anthropología e Historia del Perú (n°0000011262), Lima, Pérou.



Fig.5.6 ; BAÉ MB 731 Phase IV ; Êtres mythologiques ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; Dimensions inconnues ; Museo Brüning (n°inconnu), Lambayeque, Pérou.



Fig.5.7 BAÉ MLH 431 Phase III ; Êtres mythologique ; Céramique sculptée ; Culture mochica (250-900 EC) ; 19.7cm H x 19.1cm L ; Museo Larco Herrera (ML003594), Lima, Pérou.

rencontre une défaite indéniable face au dieu tandis que le crabe anthropomorphe fut un adversaire plus redoutable ayant semble-t-il laissé des séquelles à son opposant.

En suivant l'idée que les deux crabes aient mené des combats différents, nous avons pu remarquer que les dieux auxquels ils font face, malgré leurs similarités, sont potentiellement deux dieux différents. En effet, ils présentent une différence mineure mais qui peut se révéler importante. Dans la plupart des cas (16/26), l'ennemi du crabe à jambes humaines porte des rides. Sur les 29 céramiques traitant le combat entre le crabe anthropomorphe et le Dieu à ceinture de serpents dans les traditions du Sud, nous en comptons seulement 6 montrant le dieu portant ces rides⁴. Nous voyons ainsi que cette distinction physique fut connue et soulignée par les artistes mochicas dans l'iconographie du crabe et devait donc être un détail pertinent pour la lecture de la scène (Jackson, 2008 (p.131), 2012 (p.130) ; Woloszyn, 2019, p.275). D'après nos recherches dans les ouvrages et catalogues en lignes, il semblerait que les rides soient régulièrement portées par des êtres entrain de brandir un *tumi* et/ou associé au sacrifice, l'égorgeement et la décapitation (Cordy-Collins, 1992 (p.208), 2001a (p.31) ; Lieske, 2009). Cela nous mène à penser que, dans le mythe du crabe à jambes humaines, son opposant serait le dieu Décapitateur et non le Dieu à ceinture de serpents. Nous proposons que la défaite du crabe à jambes humaines face au Décapitateur fut suivie de la prise de possession des attributs physiques du crabe par le Décapitateur. Dans de nombreuses cultures précolombiennes, comme celle mochica, les dieux ont la capacité de s'approprier les attributs et pouvoirs des êtres qu'ils ont vaincus (Benson, 2012, p.70 ; Lavallée, 1970, p.126 ; Makowski, 2000). Ayant battu son ennemi, le Décapitateur aurait donc pris possession du corps du crabe pour acquérir ses capacités d'attaque et de défense. L'union du microcosme du Décapitateur à celui du crabe à jambes humaines aurait ainsi permis d'engendrer un être plus complexe et puissant. Nous verrons dans le chapitre suivant les différents arguments appuyant cette hypothèse en exposant les éléments rapprochant le crabe anthropomorphe du Décapitateur et les analogies et relations qui en découlent.

⁴ Nous ne comptons pas les 6 céramiques des traditions des vallées nord de la catégorie iconographique n°7 car l'iconographie du crabe à jambes humaines n'y fut pas traitée. Il ne nous semble donc pas pertinent de les comparer aux céramiques du crabe à jambes humaines, une scène semble-t-il propre aux traditions des vallées sud. Il est toutefois possible que plus que 6 céramiques montrent le dieu avec des rides, la résolution et le manque d'images rendant parfois l'identification des traits difficiles.

5.3. L'apogée et disparition du crabe à jambes humaines

Nous avons pu remarquer que le crabe à jambes humaines fut principalement traité par les artistes mochicas dans la Phase III (27 des 46 céramiques du crabe à jambes humaines et des 71 de Phase III) pour se dissiper drastiquement avec la Phase IV (5 des 115 céramiques de la Phase IV) et disparaître avec celle-ci pour laisser la place au crabe anthropomorphe (35 des 71 céramiques de la Phase III ; 86 des 115 céramiques de la Phase IV). Comme nous l'avons souligné plus tôt, la majorité (19/26) des représentations du crabe à jambes humaines en combat contre le Décapitateur sont faites sur des céramiques bien spécifiques dans un canon typique de la Phase III (cf. fig.5.4). Il semblerait que ce canon, sur ce type spécifique de BAÉ, ai été utilisé pour représenter les combats du Décapitateur. Plusieurs autres animaux furent représentés étant terrassés par ce dieu ridé sur ces bouteilles (fig.5.8 & 5.9).



Fig.5.8 BAÉ à effigie d'êtres mythologiques ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique en bas-relief ; 21.4cm H x 13.2cm L ; Museo Larco Herrera (ML003217), Lima, Pérou.



Fig.5.9 BAÉ à effigie d'êtres mythologiques ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique en bas-relief ; 21.5cm H x 12.8cm L ; Museo Larco Herrera (ML003490), Lima, Pérou.

Comme le souligne Descola (2010, p.182), la répétition d'un élément ou d'un motif peut être un moyen d'exprimer un lien entre différents objets. La répétition de l'utilisation spécifique de cette forme de bouteille pour illustrer les aventures du Décapitateur pourrait simplement être un canon esthétique de la Phase III mais il pourrait aussi être un canon spécifiquement employé pour l'illustration de ces combats. Les artistes mochicas auraient ainsi peut-être employé cette forme de bouteille comme motif spécifiquement choisi pour l'illustration de ces combats de manière à



Fig.5.10 (ci-contre) BAÉ MLH 331 Phase IV ; Crabe à jambes et bras humains ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 19cm H x 16.7cm L ; Peabody Museum (n°46-77-30.5036), Boston, États-Unis.

renforcer les liens analogiques entre ces objets. Il serait ainsi possible de les concevoir au sein d'une narration plus large où le Décapitateur affronte plusieurs êtres dans un but précis comme le Dieu à ceinture de serpents lors de son passage dans l'océan (Benson, 2012, p.68 ; Golte, 1993, 2009 (p.339) ; Holmquist & Fraresso, 2022, p.113), ceci pouvant impliquer une symétrie des mythes de ces jumeaux. La disparition de l'iconographie du crabe à jambes humaines au cours de la Phase IV fut certainement causée par le développement accru des êtres mythologiques aux traits anthropozoomorphes plus développés (Donnan & McClelland, 1999, p.110). La BAÉ PM 331 Phase IV (fig.5.10) appuie cette idée car cette céramique de Phase IV est l'unique cas que nous avons présentant ce personnage avec des bras humains en plus de ses jambes. Sa Phase de production nous indiquerait que l'artiste fut influencé par la mode de l'époque valorisant les traits anthropomorphes.

Il est important de souligner que le crabe à jambes humaines et le crabe anthropomorphe n'apparaissent jamais ensemble. Cela est pertinent dans le sens où les deux personnages sont bel et bien différents. Le crabe anthropomorphe, composé à partir du crabe à jambes humaines, n'aurait pas pu le croiser. D'autre part, des études plus récentes sur le contexte historique associé au passage de la Phase III vers la Phase IV permettent d'appuyer notre hypothèse (Koons, 2015 ; Koons & Alex, 2014). Si le mythe du crabe à jambes humaines est bel et bien relié à celui du crabe anthropomorphe, ce chavirement du ciblage des épisodes du mythe peut s'observer comme une ponctuation de la mythologie. Comme le décrit Julien d'Huy dans *Cosmogonies* (2020, p.89), une ponctuation peut être causée par différents facteurs, l'un d'entre eux étant des changements sociaux, économiques ou techniques au cœur d'une société engendrant alors l'ajustement d'un mythe pour le faire répondre ou correspondre à ces changements. Nous savons que des perturbations majeures marquées notamment par l'abandon de plusieurs grands sites eurent lieu au sein de la culture mochica durant la première moitié du VII EC (Bawden, 1996, p.265 ; Koons, 2015, p.488 ; Koons & Alex, 2014, p.1050 ; Shimada, 1994, p.118). Alors que les datations

traditionnelles datent le développement de la Phase IV autour de 450 EC, les nouvelles données nous montrent c'est plutôt autour de cette époque de changements, vers 600-650 EC, que cette quatrième Phase céramique se développa dans plusieurs sites importants tel Guadalupito et El Brujo (Koons, 2015, p.485 ; Koons & Alex, 2014, p.1050). Ainsi, la mise à l'écart du crabe à jambes humaines avec le développement de la Phase IV, au profit du crabe anthropomorphe, s'inscrit dans le processus du changement du contexte culturel et social des Mochicas, traduisant la valorisation des traits anthropomorphes et de la force et pouvoir des êtres hybrides auxquels les élites étaient associées. Celles-ci, face à ces changements à caractère socio-politiques et religieux, ont certainement cherché à mettre en avant les images de dieux puissants aux traits anthropomorphes afin de leur être plus clairement associés et donc d'ancrer et asseoir leur autorité dans les nouveaux sites d'occupation (Bawden, 2001, p.302).

Chapitre 6 : Le crabe anthropomorphe

6.1. Symbolique et élaboration

L'iconographie du crabe anthropomorphe apparaît avec la Phase III (35/71 céramiques de Phase III) mais c'est avec la Phase IV que son iconographie connaît son apogée (86/115 céramiques de Phase IV), pour connaître moins de succès dans la Phase V (15/23 céramiques de Phase V). Cette iconographie est caractérisée par l'illustration des capacités, de la force et du pouvoir des personnages représentés, que ce soit pour montrer le crabe en présentation ou pour traduire la domination d'un être sur un autre.

6.1.A. L'hybridité anthropozoomorphe

Les attributs physiques humains, en particulier la tête humaine couronnée d'un bandeau ou d'une coiffe, sont représentés en évidence sur le corps du crabe. Ce principe s'observe très bien avec la sculpture où la tête et la coiffe ressortent parfois de manière démesurée sur le pot, étant finalement les seuls éléments sculptés tandis que le reste est en bas-relief sur la surface (fig.6.1), un trait caractéristique de la Phase III (Donnan & McClelland, 1999, p.49).



Fig.6.1 BAÉ MLH 531 Phase III ; Crabe anthropomorphe ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 15cm H x 11.4cm L ; Museo Larco Herrera (ML003175), Lima, Pérou.

Cela n'est pas un traitement réservé au crabe anthropomorphe mais est aussi utilisé pour représenter les êtres anthropomorphes que ce personnage est amené à combattre. D'autre part, l'iconographie du crabe anthropomorphe développe le motif du visage humain à crocs de félins positionné sur la coque du crabe. Il existe de rares occasions où ce visage est stylisé sur



Fig.6.2 BAÉ BM Cas particulier Phase IV (compté dans la catégorie 1; Crabe mythologique ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; Dimensions inconnues ; British Museum (Am1920,0212.4), Londres, Angleterre.

la coque d'un crabe réaliste (cas unique dans le corpus, fig.6.2) ou du crabe à jambes humaines au combat (2 cas), étant alors, par sa position et sa taille, un élément central de la représentation. Lorsque ce visage est présent, il est toujours bien en évidence sur le corps du crabe, ce qui engendre généralement un rééquilibrage de la taille du corps du crabe par rapport à sa tête. La coque est élargie pour illustrer le visage dorsal, la tête étant réduite parfois jusqu'à être presque totalement éclip­sée, cet effet étant plus caractéristique des traitements en peinture et bas-relief (fig.6.3). Nous voyons ainsi que les artistes mochicas ont apporté une attention particulière à la mise en valeur des attributs physiques humains. Comme nous avons pu le voir dans le chapitre précédent, les êtres hybrides peuvent être particulièrement représentatifs des analogies établies entre des êtres distincts



Fig.6.3 BAÉ MLH 522 Phase IV ; Crabe anthropomorphe ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique en bas-relief ; 20cm H x 14cm L ; Museo Larco Herrera (ML003633), Lima, Pérou.

(Descola, 2010, p.168). Les Mochicas favorisèrent les êtres hybrides anthropozoomorphes. C'est d'ailleurs au cours de la Phase IV que les êtres mythologiques hybrides animal/humain se multiplièrent (Donnan & McClelland, 1999, p.110), le crabe anthropomorphe ayant lui-même connu son apogée dans cette tradition. L'analogie établie entre les pouvoirs divins du Décapitateur et le crabe à jambes humaines permettrait d'engendrer ce personnage. Le crabe anthropomorphe se voit en possession de qualités, pouvoirs et capacités surdéveloppées où les liens forts entre anthropomorphisme et zoomorphisme lui permettent maintenant de pratiquer la pêche de manière courante et même de se voir particulièrement puissant au combat contre des êtres divins. Le développement de personnages comme celui-ci, au cours de la Phase IV, n'est pas anodin. Faisant face à des aléas environnementaux, socio-politique et culturels qui les touchaient à l'époque (Castillo, 2001, p.320 ; Koons, 2015, p.488 ; Koons & Alex ; 2014, p.1051), les élites auraient favorisé les être anthropozoomorphes grâce à la force mythologique et le pouvoir surdéveloppé qu'ils permettaient d'incarner. En valorisant la présence et la place de ces êtres dans le cosmos et en proclamant certainement leur affiliation avec eux, les élites pouvaient légitimer leur pouvoir et influence en des temps troublés. Cela souligne d'autre part la valeur que les Mochicas accordaient à la fois à l'hybridité mais surtout aux traits anthropomorphes, ceux-ci alors analogues au concept de pouvoir et de puissance. Un être hybride est déjà puissant mais il y gagne à être un hybride avec un anthropomorphisme développé.

6.1.B. Les attributs matériels

6.1.B.1. Les coiffes

Les attributs anthropomorphes matériels, c'est à dire les accessoires vestimentaires, décoratifs et pratiques utilisés seulement par les êtres anthropomorphes qu'ils soient hybrides ou de simples humains, sont eux-mêmes des attributs analogues de la force et du pouvoir des personnages représentés (Woloszyn, 2019, p.279). L'accessoire systématiquement utilisé par les artistes pour représenter le crabe anthropomorphe est la coiffe. Celles-ci, plus ou moins élaborées, sont des accessoires qui étaient réservés aux plus hauts membres de l'élite afin de symboliser leur statut et leur autorité sur le peuple (Alva, 2001, p.225 ; Woloszyn, 2019, p.279). Il est intéressant de voir que la coiffe est un élément auquel l'anse de la bouteille est régulièrement raccrochée, en particulier en sculpture. En effet, dans la majorité des cas, l'anse est rattachée au personnage anthropomorphe sculpté (le crabe anthropomorphe ou le dieu) au niveau de sa coiffe ou juste sous celle-ci (45 des

65 sculptures traitant l'iconographie du crabe anthropomorphe). De plus, un canon iconographique en peinture présentant le crabe anthropomorphe sur une face de la BAÉ, tandis que l'autre est peinte en brun (6 cas), fut développé avec l'anse faisant l'union entre la surface brune et le personnage au niveau de la coiffe (fig.6.4). Ce fut un choix certainement délibéré de la part des artistes, qui auraient à la place pu réduire la taille du personnage pour exposer la coiffe, ceci mettant en valeur l'importance symbolique de la coiffe. C'est à travers cet accessoire d'élite que le pouvoir de dieux associés à différentes entités primordiales, tel le ciel et le soleil (dépendant certainement de l'effigie sur/de la coiffe), devait être insufflé aux élites, en particulier dans des contextes où ces pouvoirs sont cruciaux tel dans le cadre de la guerre, de cérémonies et de rituels (Woloszyn, 2008 (p.82), 2019 (p.280). En liant la partie sombre à celle claire au niveau de la coiffe grâce à l'arche, le symbolisme analogique de la bouteille (dualisme des couleurs, du rapport vide/peint, arche, etc...) devient d'autant plus significatif car il est enrichi des analogies caractérisant le crabe en lui-même d'une part mais aussi des analogies établies entre cet être et les concepts de force, puissance, pouvoir et autorité.



Fig.6.4 BAÉ MLH 617 Phase IV ; Crabe anthropomorphe ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique peinte ; 26.8cm H x 14.6cm L ; Museo Larco Herrera (ML003626), Lima, Pérou.

6.1.B.2. Les tuniques

Les tuniques sont elles aussi des accessoires utilisés pour mettre en valeur les capacités du crabe anthropomorphe. Certains artistes ont élaboré les représentations sculptées en relevant le poitrail du crabe, offrant une plateforme plus dégagée qu'ils ont décoré d'une tunique (fig.6.5). Ces tuniques sont rarement décorées comme celles des humains ou d'autres êtres mythologiques mais



Fig.6.5 BAÉ MLH 539 Phase IV ; Crabe anthropomorphe ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 22.9cm H x 18cm L ; Museo Larco Herrera (ML003214), Lima, Pérou.

plutôt à partir de l’anatomie des crabes. Elles sont ainsi souvent décorées de pois, lignes et courbes⁵. Les tuniques sont élaborées de manière à distinguer l’anatomie humaine de celle animale. Par leurs couleurs et leurs décors, elles permettent de faire le pont entre l’anthropomorphisme et le zoomorphisme du personnage. La rencontre entre le corps animal et celui humain grâce à la tunique (point de rattachement) établit ici une voie d’entrée vers l’animisme dans le monde sensible. Puisque les êtres hybrides portent ce type d’accessoires clés

pour la mise en valeur des analogies les reliant à leurs pouvoirs, les membres de l’élites peuvent eux-mêmes se vêtir de ces accessoires dans le but d’incarner ces êtres mythologiques et revendiquer ces analogies de manière à prendre possession de ces pouvoirs pour le temps du rituel. Les accessoires deviennent un pont entre le monde et la perception des humains et les autres mondes, perceptions et êtres. C’est ainsi certainement au cours de divers rituels que les élites utilisaient l’animisme pour incarner ces êtres mythologiques (Benson, 2012, p.88 ; Hill, 1998, p.532). En portant des accessoires similaires à ceux qu’ils portent et d’autres à l’image de leur pendant réalistes (cf. Bourget, 2021, fig.5.14 & 5.15, p.207), le prêtre pouvait accéder aux forces, pouvoirs et surtout au symbolisme de l’être mythologique pour que les deux ne fassent plus qu’un (Descola, 2010, p.36 ; Latsanopoulos & Goepfert, 2017, p.55).

6.1.C. Le jeu des échelles

Les Mochicas étaient particulièrement sensibles aux rapports d’échelles (Donnan & McClelland, 1999, p.58 ; Woloszyn, 2019, p.279). De manière générale au sein des cultures précolombiennes, les plus grands et larges espaces étaient des lieux occupés par les individus les plus puissants où ceux-ci tenaient l’administration et des activités religieuses majeures (Alva, 2001, p.223 ; Bawden, 2001, p.298 ; Castillo, 2001, p.311 ; Conklin & Quilter, 2008 ; Malpass, 2016,

⁵ Voir “Cangrejo” dans *Catálogo digital de la biodiversidad Acuática del Perú*.
<https://biodiversidadacuatica.imarpe.gob.pe/>

p.122 ; Pillsbury, 2009, p.74). Les rapports d'échelles furent repris dans l'élaboration de leur iconographie afin d'exprimer les analogies entre grandeur/puissance et petitesse/faiblesse (Woloszyn, 2019, p.279). Chez les Mochicas, en particulier dans des scènes représentant des confrontations ou impliquant un rapport entre les élites et leur peuple, les personnages les plus grands sont associés au statut de dominant tandis que ceux plus petits sont ceux dominés (Donna & McClelland, 1999, p.62 ; Woloszyn, 2019, p.279). Cette dynamique s'observe très bien avec le cas du crabe anthropomorphe lorsque celui-ci se retrouve en confrontation ou accompagné d'autres personnages. Dans la cat.6 (Le Crabe anthropomorphe en scène marine), le crabe est généralement le personnage central de la représentation et occupe le statut de dominant. Il est donc représenté plus grand que les autres personnages. La BAÉ MLH 635 Phase IV (fig.6.6) en propose un bon exemple. Le crabe entrain de pêcher une raie est sculpté sur la bouteille. La raie, un animal pouvant atteindre plusieurs mètres de long, est représentée bien plus petite que le crabe car elle occupe la position du dominé. Dans les représentations où le crabe est accompagné d'autres êtres mythologiques dans un rapport égalitaire, les personnages sont représentés à la même échelle (fig.6.7). Ainsi, le rapport de taille est un élément clé pour lire les images et est lui aussi impliqué dans un rapport analogique rapprochant taille et pouvoir.



Fig.6.6 BAÉ MLH 635 Phase IV ; Crabe anthropomorphe ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 22cm H x 18.1cm L ; Museo Larco Herrera (ML003179), Lima, Pérou.

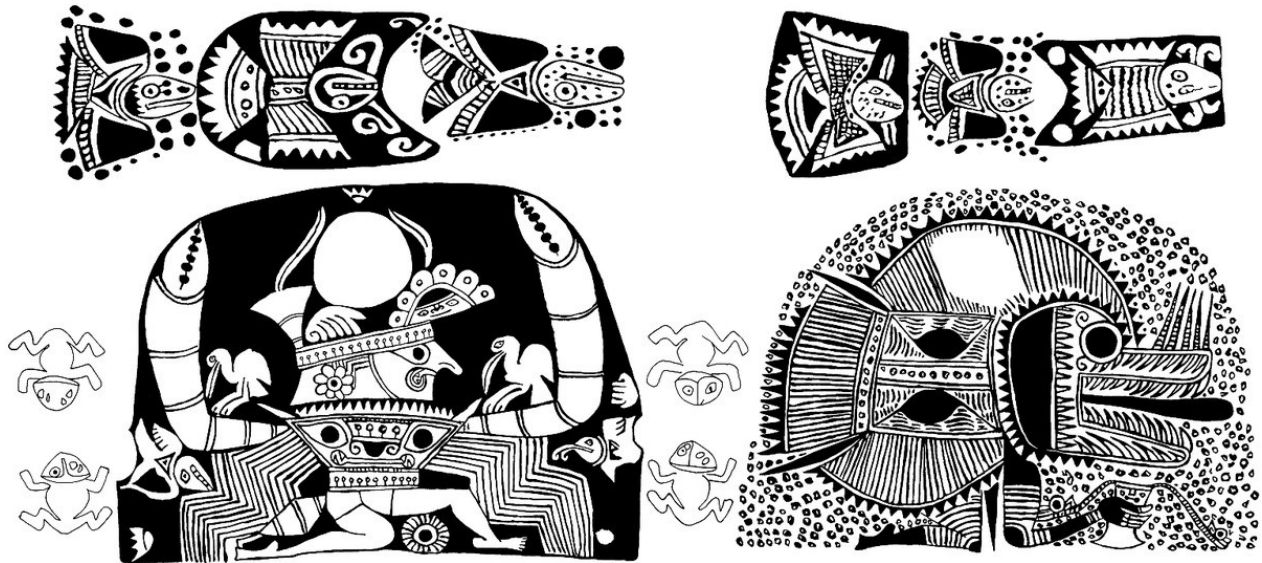


Fig.6.7 BAÉ DO 6111 Phase V ; Êtres mythologiques ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique peinte ; Dimensions inconnues ; Redessiné de McClelland (1995) ; Collection Dumbarton Oaks (n°0493), Boston, États-

Nous avons pu voir dans cette première sous-partie que les attributs concrétisant l'image du crabe anthropomorphe sont chacun de éléments clés raccrochant le personnage aux notions de domination, de force et de pouvoir. Les attributs physiques du crabe sont à l'origine des capacités du personnage que ceux anthropomorphes viennent enrichir. Les accessoires qui lui sont attribués viennent quant à eux renforcer cette dynamique, valorisant les attributs anthropomorphes et zoomorphes respectifs ainsi que leur union. La conception du crabe anthropomorphe comme un être puissant aux attributs physiques et matériels symboliques du pouvoir et du combat se concrétise par exemple avec la BAÉ MLH 536 Phase IV (fig.6.8). Le crabe anthropomorphe est assis sur le dessus de la chambre de la céramique en forme d'escalier, une forme représentant la montagne, les grands temples des élites mochicas et moyen de circulation entre les mondes (Golte, 2009, p.273 ; Holmquist & Fraresso, 2022, p.72). Il porte un bouclier, un collier et une coiffe de dirigeant. Des pics ornent la ligne frontale de sa coque et sur celle-ci se trouve un visage humain avec des crocs de félins. Le crabe anthropomorphe est représenté ici à l'apogée de son pouvoir. Sa main est tendue devant lui comme s'il attendait de recevoir quelque chose, peut-être des tributs ou le sang de sacrifiés (Bourget, 2006, p.13).

6.2. Le crabe anthropomorphe et autres animaux

La culture mochica s'est construite autour d'une cosmovision traduisant le monde comme un macrocosme fait d'entités interreliées et dépendantes les unes des autres, un espace fait de limites



Fig.6.8 BAÉ MLH 536 Phase IV ; Crabe anthropomorphe ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 26.5cm H x 19.2cm L ; Museo Larco Herrera (ML013042), Lima, Pérou.

malléables et négociables permettant notamment de connecter le monde intermédiaire avec celui du dessous et du dessus (Golte, 2009, p.61 ; Hocquenghem, 1979, p.117 ; Holmquist & Fraresso, 2022, p.44 ; Strong, 2012, p.65). Ainsi, les crabes entrent en relation avec différents êtres et environnements leur offrant la capacité de s'associer à différents pouvoirs et de traverser les frontières entre les mondes.

6.2.A. Les associations terrestres

Le crabe anthropomorphe, comme la plupart des autres êtres mythologiques, fut associé à plusieurs autres animaux terrestres. Notre analyse descriptive nous a montré que ces associations sont principalement soulignées par les attributs matériels et accessoires portés par les personnages. Les Mochicas utilisaient beaucoup de détails et éléments subtils pour illustrer différentes dynamiques ou pour entretenir les narrations (Donnan & McClelland, 1999, p.60 ; Jackson, 2008, p.135), ceux-ci se retrouvant souvent dans ces attributs matériels et accessoires (Castillo, 1989, p.46 ; Woloszyn, 2019, p.275). Avec ces associations, le crabe anthropomorphe s'imbrique dans un univers plus large qui le raccroche à divers contextes et concepts qu'il ne rencontre pas avec ses confrères marins. Nous allons ici décortiquer ces associations afin de faire ressortir les analogies et relations qui y furent caractérisées.



Fig.6.9 BAÉ avec araignée mythologique ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique peinte ; 21.2cm H x 18.4cm L ; Ethnologisches Museum Berlin (VA48165), Berlin, Allemagne.

6.2.A.1. L'araignée

L'araignée est un animal ayant été élaboré dans l'iconographie des peuples andins dès la Période Initiale (1800-500 AEC) avec les Cupisniques où elles sont déjà associées de près à la décapitation (Conklin & Quilter, 2008, fig.4.13, p.126 ; Cordy-Collins, 1992 (p.211). Elles étaient certainement très importantes aux yeux des Mochicas puisqu'elles sont représentées sur une des grandes frises de la place cérémonielle de Huaca de la Luna à leur capitale Huacas de Moche (Castillo & Uceda, 2008, p.716 ; Chapdelaine, 2009, p.163). Les araignées sont des animaux nocturnes vivant dans des terriers et autres recoins sombres et furent aussi associées à la décapitation chez les Mochicas (Bourget, 1995, p.149 ; Cordy-Collins, 1992 (p.216), 2001a (p.23) ; Malpass, 2016, p.122). Elles sont analogues de la mort et de l'inframonde, des rapports aussi entretenus par le crabe (Bourget, 1995, p.148). D'autre part, les deux animaux se ressemblent beaucoup. On voit par exemple qu'une des espèces de crabes présente au Pérou, l'*Ocypoda Gaudichaudii*, est aujourd'hui surnommée 'l'araignée de mer' (Guinot, 2002, p.512). Les Mochicas percevaient certainement eux-mêmes les crabes comme des araignées de mer ou du moins percevaient une symétrie entre le crabe (aquatique) et l'araignée (terrestre ; Bourget, p.168). Ce rapprochement dans l'imaginaire mochica se souligne par leur traitement iconographique similaire. Lorsque les araignées sont traitées sur la céramique, elles suivent un canon similaire à celui utilisé pour le crabe réaliste soit à la verticale avec la tête vers le haut et une queue en lobe. Leur distinction se fait principalement dans l'orientation des pattes, moitié vers la tête et vers la queue pour l'araignée et toutes vers la queue pour le crabe (Kutscher, 1954, pl.10.e ; fig.6.9). De plus, l'araignée est un autre de ces animaux auquel fut attribué un visage dorsal, un attribut qui serait caractéristique des créatures associées au monde du dessous (Bourget, 1995, p.169). On en trouve un bon exemple avec le fameux collier à effigie d'araignées arborant des visages humains sur leur dos, collier trouvé dans une tombe à Sipán (Alva, 2001, fig.9, p.230). Les crabes et les araignées sont tous deux des symboles majeurs de la décapitation dans leurs milieux

respectifs (Cordy-Collins, 1992 (p.216), 2001a (p.23) ; Moser, 1974, p.36). Un rapport analogue entre les deux animaux, ainsi concrétisé par cette activité et leurs ressemblances anatomiques, qui fut élaboré dans l'art grâce à leur traitement iconographique très similaire. Nous parlons d'analogie plutôt que de relation dans ce cas car nous n'avons pas trouvé de représentation des deux êtres ensembles. Leur rapport se présente ainsi plutôt comme un lien cosmologique plutôt que comme un rapport d'échange ou de rencontre au cœur de cet univers.

6.2.A.2. Le félin

À travers la large majorité des cultures précolombiennes, le jaguar et plus largement les félins, sont des animaux associés au pouvoir, que ce soit la force physique, la puissance ou le pouvoir sacré des élites (Hocquenghem, 1989, p.204 ; Lavallée, 1970, p.121 ; Latsanopoulos & Goepfert, 2017, p.55). Leurs crocs sont certainement leur attribut physique ayant le plus marqué les Mochicas. Une grande partie des membres de leur panthéon, dont le crabe anthropomorphe, sont des hybrides félins pour la simple raison qu'ils portent une paire de crocs (Lavallée, 1970 ; Lieske, 2009, p.307). C'est notamment le cas pour le crabe anthropomorphe où même son visage dorsal se voit orné de ces crocs (cf.fig.6.2 & 6.3). Les crocs de félin furent certainement procurés aux êtres mythologiques pour traduire leur puissance puisque c'est avec eux que ces animaux égorgent leur proie. Le crabe anthropomorphe est aussi associé aux félins à travers sa coiffe. En effet, le bandeau porté par le crabe anthropomorphe est le plus souvent à l'effigie du félin. Il est possible que la



position de l'animal (sur la tête du personnage) soit une manière de montrer que le pouvoir du félin ainsi que ses capacités guident la réflexion et les décisions du personnage. Nous retrouverions ainsi le pont entre l'habit et les pouvoirs du personnage permettant d'engendrer un rapport animiste où le personnage anthropomorphe est enrichi des forces du félin. Le crabe anthropomorphe se verrait donc enrichi des pouvoirs guerriers du félin à travers sa coiffe et ses crocs, le tout renforçant l'analogie le reliant à la guerre et au pouvoir.

Fig.6.10 BAÉ PHMA 631 Phase III ; Crabe anthropomorphe ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; Dimensions inconnues ; Phoebe and Hearst Museum of Art (4-2942), Berkeley, États-Unis.

6.2.A.3. Le serpent

Les serpents sont, comme les araignées, des animaux nocturnes vivant dans des terriers et cavités sombres, sortant généralement au courant de l'année lorsque l'humidité augmente (Bourget, 1995, p.141). Ils sont ainsi associés à l'inframonde par leur préférence pour les espaces sombres et humides. Comme avec les araignées, les crabes se rapprochent des serpents par cette préférence de milieu. Les serpents sont assez rarement représentés dans leur forme réaliste et s'observent bien plus souvent dans une hybridité serpent-félin ou serpent-renard (Bourget, 1995, p.142 ; Lavallée, 1970, p.55). Quatre serpents ornent d'ailleurs le Décapitateur dans ses représentations en présentation (Benson, 2012, fig.7.5, p.66). Cet animal était amplement relié aux dynamiques et forces cosmologiques et est symbolique de l'immortalité des êtres sacrés (Hocquenghem, 1989, p.208). Le crabe anthropomorphe lui est associé grâce à ses boucles d'oreilles à l'effigie de serpent (fig.6.10) ainsi que par son fil de pêche occasionnellement décoré à l'effigie d'un serpent-félin ou serpent-renard (14 des 35 représentations du crabe anthropomorphe pratiquant la pêche). Ses boucles d'oreilles à l'effigie de serpent ainsi que la ligne de pêche à son image entrent certainement dans le rapport entre analogisme et animisme où, en portant l'effigie du serpent, le personnage est enrichi de sa force. Il semble que ce rapprochement entre le crabe et le serpent soit dans le but de souligner leur analogie commune avec le monde humide et sombre du dessous où ils résident. Le fait que le serpent soit utilisé pour la pêche (ligne de pêche) souligne d'autre part le rôle de chasseur du serpent. Le pont établit entre ces deux personnages reste cependant sommaire, les faisant communiquer dans leurs activités et milieu de vie sans pour autant créer une relation directe entre les deux.

6.2.A.4. La chouette

Le crabe anthropomorphe porte aussi occasionnellement des bijoux, colliers ou boucles d'oreilles, à l'effigie de chouette. C'est par exemple le cas avec la BAÉ Moser 631 Phase IV (Moser, 1974 ; fig.6.11) où le crabe anthropomorphe porte des boucles d'oreilles à l'effigie de chouettes. C'est aussi le cas sur une pièce bien particulière trouvée dans une tombe de Sipan (Alva, 2001, fig.10, p.231). Cette sculpture en métal présente un crabe anthropomorphe avec des attributs d'élite. Il porte un collier et une coiffe à effigie de chouette. Les chouettes étaient associées à la mort chez les Mochicas. Son cri était un présage de mort et elle se chargeait de porter les défunts vers le monde du dessous (Bourget, 1995, p.127). Elle était de plus associée de près avec le



Fig.6.11 BAÉ Moser 531 Phase IV ; Crabe anthropomorphe ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; Dimensions inconnues ; Issue de Moser, 1974, p.36.



Fig.6.12 BAÉ avec scène rituelle mythologique ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 23.5cm H x 12.1cm L ; Ethnologisches Museum Berlin (VA18096), Berlin, Allemagne.

Décapitateur, tenant souvent un *tumi* voire même une tête décapitée dans ses mains et personnifiant ce dieu de manière régulière (Bourget, 1995, p.132 ; Cordy-Collis, 1992, p.215 ; Moser, 1974, p.34 ; fig.6.12). Nous avons pu voir que le crabe anthropomorphe est lui-même un décapitateur. Il est possible que la chouette et le crabe aient été rapprochés dans une dynamique rituelle et cérémonielle plutôt que dans celle iconographique car il y a très peu de représentations des deux personnages ensemble, même dans leur forme réaliste. Il semble plutôt que leurs images aient été jointes dans des accessoires et bijoux rituels comme c'est le cas avec la sculpture de métal retrouvée à Sipan (Alva, 2001, fig.10, p.231). Comme avec les trois animaux précédents, nous parlons alors plutôt d'association au sens cosmologique plutôt que de relation entre ces deux personnages car leur lien semble avoir été établi à partir de leurs analogies communes à différents concepts et environnements plutôt qu'à travers une rencontre ou différents échanges.

6.2.B. Les associations maritimes

Le crabe anthropomorphe réside dans l'océan. Il n'est donc que logique qu'il ait été associé à d'autres créatures marines. Nous avons pu voir que l'environnement océanique occupe une place importante dans la culture et mythologie des Mochicas (Benson, 2012, p.109 ; Bourget, 1995, 2021 ; Golte, 1993, 2009 ; Rosello et al., 2001, p.83). Dans cette sous-partie, nous allons voir que celui-ci regorge d'êtres dangereux et menaçants faits de nombreux points communs. Nous parlerons ici plus de relations dans le sens de l'ontologie relationnelle (Collomb, 2011 ; Poirier, 2008) car les associations établies entre le crabe anthropomorphe et ces différents êtres résultent en grande partie de leurs rencontres au cœur de différentes narrations ainsi que de leur associations iconographiques et définissent, pour la plupart, leur place au sein du cosmos et de différentes narrations mythologiques.

6.2.B.1. La raie

Dans le chapitre 4 nous avons pu voir que le crabe réaliste fut associé à la raie grâce aux changements de la faune maritime sur la côte nord du Pérou au cours des épisodes d'El Nino. Cette association fut transmise au crabe anthropomorphe, soulignant l'opposition entre les deux animaux de manière plus évidente. En effet, le crabe anthropomorphe et la raie réaliste entretiennent un rapport d'ennemis où le crabe domine la raie. Il est occasionnellement représenté entrain de la pêcher (6 des 35 représentations du crabe anthropomorphe entrain de pêcher) mais nous n'avons trouvé aucune représentation de la raie dominant le crabe, que ce soit à la pêche ou au combat. On remarque ainsi que les Mochicas ont clairement distingué le crabe et la raie dans leur cosmovision. Si l'on met cela en rapport avec les observations de l'environnement par les Mochicas, il est possible que, en manquant de poisson durant El Nino, les crabes soient devenus des prédateurs et/ou charognards des raies, ce qui expliquerait pourquoi la relation entre les deux êtres ait été élaborée ainsi. Il est aussi probable que le crabe, ayant été développé comme un guerrier menaçant et dangereux, ait été conceptualisé comme une menace pour tous les êtres et en particulier pour la raie puisqu'ils sont en proximité durant El Nino. Il est intéressant de voir que le personnage anthropomorphe, dans son hybridité, hérite non seulement des pouvoirs et de la force du crabe mais aussi de son rapport aux autres animaux. La relation entre le crabe réaliste et la raie est transmise au crabe anthropomorphe soulignant ainsi d'une part la connexion entre l'environnement et l'espace mythologique mais plus que cela, l'absence de rupture entre ces deux entités

(environnement et mythologie). La relation entre le crabe anthropomorphe et la raie est un facteur important dans la définition du personnage mythologique au cœur du cosmos soulignant encore une fois la menace qu'il représente pour son environnement (parallèlement à El Nino).

6.2.B.2. Le requin

Il est possible que le crabe et la raie (mythologique) aient été associés face à un ennemi commun étant le Dieu à ceinture de serpents (Castillo, 1989, p.142 ; Golte, 2009, p.344). Dans l'iconographie du combat, le crabe anthropomorphe est souvent représenté seul contre ce dieu (25 des 35 céramique avec cette scène de combat). Toutefois, dans certains cas, l'autre face de la céramique montre un autre être aquatique (10 des 35 céramiques avec scène(s) de combat). Quatre de ces 12 scènes montrent le combat du crabe anthropomorphe accompagné de celui d'un être hybride se distinguant par le partage de sa chevelure en deux (fig.6.13). Castillo (1989, p.102) a identifié ce personnage comme une déclinaison du Poisson anthropomorphe. Golte décrit ce personnage comme « la raya con el pelo partido » (2009, p.344) et Donnan & McClelland le nomment « Slip Top » (1999, p.37). L'association avec cette « raie aux cheveux partagé » (Golte, 2009, p.344) entrerait d'elle-même dans la logique d'association entre le crabe et la raie. Toutefois nous questionnons que ce soit une raie car l'opposition entre celle-ci et le crabe fut assez clairement définie par les Mochicas pour qu'ils aient été réunis en association dans un but commun sur une même céramique.

Nous proposons ici de considérer ce personnage comme principalement élaboré à partir d'un requin. Les représentations de cet être le présentent portant souvent 3 ailerons, deux sous les bras et un qui trouve son origine dans son dos, représentant peut-être les nageoires et le gros aileron dorsal de l'animal. Il arrive qu'une nageoire en forme de *tumi* ou incurvée vers l'intérieur et ornée de pointes sorte de son bassin comme la longue queue des requins. Les ailerons du personnage sont aussi ornés de pointes traduisant certainement la peau des requins recouverte d'écailles pointues pouvant faire des dégâts majeurs au corps humain (Doherty & Rosen, 2006). La gueule de l'animal, avec son long museau et ses rangées de dents pointues, rappelle pour sa part le nez proéminent et la bouche remplie de dents acérées de plusieurs espèces de requins trouvées dans les eaux péruviennes comme les *Isurus oxyrinchus* ou les *Alopias pelagicus*. Ce personnage est d'autre part associé au combat et au sacrifice par sa représentation récurrente dans des scènes où il brandit un *tumi* contre son adversaire ou plus simplement tenant une tête décapitée (Castillo, 1989, p.102 ;

Lieske, 2009, p.329 ; fig.6.14), deux thèmes auxquels est rattaché le crabe anthropomorphe. Le requin est un animal pouvant atteindre plusieurs mètres de long, un des plus gros types de poissons dans les eaux du Pérou avec une gueule remplie de dents acérées. Les Mochicas l'avaient probablement associé à la puissance et au combat dans la logique de leur cosmovision (importance de la taille et des crocs ; Donnan & McClelland, 1999, p.64 ; Woloszyn, 2019, p.279).



Fig.6.13 BAA MLH 722 Phase IV ; Êtres mythologiques ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique en bas-relief; 13.8cm H x 11.8cm L ; Museo Larco Herrera (ML003515), Lima, Pérou.



Fig.6.14 BAÉ à effigie d'êtres mythologiques ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 25.2cm H x 17.5cm L ; Museo Larco Herrera (ML003494), Lima, Pérou.

Si cet être est un requin mythologique, son association au combat avec le crabe anthropomorphe contre un ennemi commun semble particulièrement pertinente dans le sens de ce que nous savons du raisonnement des Mochicas. Il reste toutefois possible qu'une fois se retrouvant tous deux dans leur forme mythologique face à la menace que représente le Dieu à ceinture de serpents, le crabe et la raie se retrouvent à partager le même but. Il ne faut cependant pas oublier que les associations et hybridités sont très courantes et fluides dans la cosmovision mochica et que ce personnage ne

fut finalement peut-être pas conçu comme élaboré à partir d'un ou plusieurs animaux mais comme une espèce à part.

6.2.B.3. Le Dieu de l'océan

Dans la suite du canon iconographique des vallées nord traitant toujours les céramiques avec deux scènes, la représentation du crabe anthropomorphe (principalement en combat) se voit régulièrement accompagnée de celle d'un être aquatique (6 des 6 scènes du crabe anthropomorphe au combat ; Donnan & McClelland, 1999, p.179 ; Golte, 2009, p.342 ; fig.6.15). Un de ces êtres est, d'après les hypothèses de Golte (2009), le Dieu de l'océan (la Divinidad marina D ; fig.13.17, p.343). Quatre des 6 représentations du crabe anthropomorphe au combat issues des vallées du nord dans notre corpus sont accompagnées du combat entre le Dieu de l'océan et le Dieu à ceinture



Fig.6.15 BAÉ DO 713 Phase V ; Êtres mythologiques ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique peinte ; Dimensions inconnues ; Redessiné de McClelland, 1981, Collection Dumbarton Oaks (n°0208), Boston; États-Unis.

de serpents. Il est possible que le crabe anthropomorphe, par la coiffe qu'il porte, ait un lien parental avec le Dieu de l'océan (Golte, 2009, fig.13.23, p.348). La relation entre celui-ci et le crabe anthropomorphe serait donc tout à fait naturelle dans une logique de filiation. Toutefois, cet épisode mythologique semble être un moment clé de la narration de l'histoire du Dieu à ceinture de serpents. Nous verrons plus loin qu'un certain chavirement narratif s'est opéré dans les vallées du nord avec la Phase V et que cette version du dieu en est certainement une ne faisant plus de distinction entre le Décapitateur et le Dieu à ceinture de serpents. Ainsi, le rapprochement de ces deux personnages serait lié à la fois à une relation filiale mais aussi à la narration du mythe, ces deux combats étant les deux derniers du dieu, finalement vaincu après ses aventures dans l'océan.

6.2.B.4. Le poulpe

Le poulpe est occasionnellement présent dans l'iconographie du crabe anthropomorphe, apparaissant occasionnellement en tant que marqueur (8 cas) ou en décor sur la coiffe du personnage (5 des 142 représentations du crabe anthropomorphe). Nous avons pu voir plus tôt avec l'association aux félins (cf. 6.2.A.2) que les coiffes, en fonction de leur effigie, peuvent caractériser l'association à un être ou milieu, dans une logique analogique, ainsi que l'héritage de ses pouvoirs et capacités dans une logique animiste (Descola, 2010). Le poulpe était certainement un animal puissant dans la cosmovision mochica, lui-même représenté dans une forme anthropomorphe au rôle de décapitateur (Golte, 2009, p.92 ; Lieske, 2009, p.332). L'association avec ce personnage par la coiffe renverrait encore une fois à l'analogie établie avec l'océan ainsi qu'aux activités décapitatrices. Cette association relève toutefois plutôt du rapport analogique que relationnel car, à notre connaissance, les deux êtres n'entrent jamais en contact dans ce cosmos.

6.3. Le crabe anthropomorphe, un voleur de poissons



Fig.6.16 BAÉ AIC 631 Phase IV ; Êtres mythologiques ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 29.2cm H ; Art Institute of Chicago (n°1957.615), Chicago, États-Unis.

La dernière association marine que nous avons analysée est celle faite avec le Poisson anthropomorphe. La majorité des représentations du crabe anthropomorphe à la pêche l'illustrent entrain de pêcher ce poisson mythologique (29 des 35 représentations du crabe anthropomorphe à la pêche ; fig.6.16), en faisant une des narrations clé de sa mythologie. Elles illustrent le rapport dominant/dominé décrit plus tôt où, comme avec la raie, le crabe domine le Poisson à la fois par sa taille, son placement/traitement (Donnan & McClelland, 1999, p.62 ; Woloszyn, 2019, p.279) et par le fait que le crabe est celui qui pêche le Poisson tandis que nous n'avons trouvé aucun cas où le Poisson anthropomorphe pêche/domine le crabe. Il est assez peu commun de trouver des représentations du crabe anthropomorphe en scène marine sans qu'il y ait au moins un poisson (réaliste ou mythologique) représenté sur la céramique (dans la

scène ou sur l'anse ; 11 des 67 céramiques de cette catégorie ne présentent pas de poissons, 3 autres sont indéterminées). Lorsque les poissons sont absents, c'est que la scène présente la pêche à la raie sans marqueurs (4 scènes) ou que ceux-ci ont été remplacés par des mollusques ou crustacés (7 scènes).

Comme nous l'avons expliqué pour la raie dans le chapitre 4, les épisodes d'El Nino font disparaître les populations de poissons et de mollusques vivants dans les eaux fraîches de la côte nord à cause du manque de nourriture (Diaz & Ortlieb, 1993, p.164 ; Gaultier, 2015 ; Towers, 2016). Les Mochicas avaient certainement remarqué ce phénomène et ont dû associer le crabe avec cette disparition de ressources alimentaires, les poissons et les mollusques ayant été les deux ressources alimentaires marines des plus consommées par ce peuple (Posorski, 1979, p.175 ; Rosello et al., 2001, p.80).

Nous proposons que le crabe anthropomorphe ait été élaboré dans l'imaginaire mochica comme une des principales causes de disparition des poissons. Les nombreuses représentations du crabe anthropomorphe entouré de mollusques/poissons et pêchant le Poisson anthropomorphe, un personnage certainement affilié aux poissons réalistes (comme le crabe anthropomorphe l'est au crabe réaliste), indiqueraient que le crabe dévorait les poissons et les mollusques. Ce changement environnemental dû être marquant pour les Mochicas qui durent en souffrir et trouver des solutions pour combler ce manque. Il est donc compréhensible que l'épisode du crabe anthropomorphe pêchant le Poisson anthropomorphe fut régulièrement représenté, traduisant les tendances voleuses du crabe.

Les analogies sous-jacentes à travers cet épisode font amplement entrer le crabe anthropomorphe dans la dynamique du personnage maléfique. Dans la perception mochica, le crabe anthropomorphe serait la cause d'un des grands défis du peuple soit la perte importante de ressources alimentaires. Le crabe devient ainsi un ennemi, un être allant à l'encontre du bien des humains, ceci étant un trait maléfique (CNRTL, 2022), contrairement aux divinités tel le Dieu à ceinture de serpents ou le Dieu du jour qui, eux, en assurent la persistance, ceci étant leur trait divin (Benson, 2012, p.67 ; CNRTL, 2022). Toutefois, comme nous avons pu le souligner jusqu'ici, l'analogisme permet d'entretenir des liens entre des forces dualistes. Ainsi, malgré son caractère maléfique, il est possible que le crabe anthropomorphe n'ait pas été considéré comme un être maléfique à part entière car sa présence et ses actions auraient été nécessaires dans un cycle répété

basé sur le principe du renouveau tel que nous l'avons décrit dans le chapitre 2 (Golte, 1993, 2009 (p.61) ; Hocquenghem, 1979, p.123).

6.4. Le crabe anthropomorphe et le Dieu à ceinture de serpent

L'iconographie du crabe anthropomorphe au combat contre le Dieu à ceinture de serpents (abr. DCS) représente une petite partie de notre corpus (35/251 œuvres) mais représente beaucoup de céramiques pour une même narration faisant de celle-ci le point culminant de sa mythologie. Elles sont moins présentes dans la Phase III (8/35) où les Mochicas ont favorisé la représentation du crabe à jambes humaines. Ces scènes connaissent plus de succès avec la Phase IV (17/35) avec des sculptures complexes et de riches décors mais sont moins populaires avec la Phase V (9/23) alors principalement développées dans les vallées nord (6 de ces 9 scènes). Bourget (1995, p.166) a proposé que ce combat ait été le premier effectué par le DCS dans la mythologie de ses aventures dans l'océan afin qu'il récupère les attributs du crabe, l'armant pour ses autres combats contre les créatures marines (Bourget, 1995, p.166 ; Holmquist & Fraresso, 2022, p.129). Nous proposons ici d'interpréter ce combat comme l'un des derniers du DCS avant son avancée vers le monde du dessous. L'iconographie de cette scène étant assez différente entre les vallées sud et nord, nous présenterons d'abord l'élaboration de celle-ci dans les vallées sud, ensuite dans les vallées nord et finalement son rapport au reste de la narration du mythe du crabe anthropomorphe.

6.4.A. La tradition des vallées sud

Dans les vallées sud, les représentations de ce combat présentent toujours le crabe anthropomorphe dans une position soulignant son infériorité, même dans le cas où la scène traduit l'impact qu'il a sur le DCS. Sur les 29 céramiques représentant l'iconographie de ce combat dans les canons des vallées sud, deux moments clés furent spécifiquement choisis pour la représentation de ce mythe.

6.4.A.1. Le crabe anthropomorphe en attaque

Le premier moment clé, dans la logique du déroulement du mythe (attaque puis défaite du crabe), présente l'impact du crabe anthropomorphe sur son adversaire. En sculpture, le crabe anthropomorphe tient ses bras levés au niveau du cou du DCS (7/29 ; fig.6.17). En bas-relief (3/29) et en peinture (1/29), malgré que le DCS le tienne par les cheveux, traduisant sa défaite (Lau, 2004, p.168), le crabe pince le pied du dieu (fig.6.18). Il est possible que ces deux attaques de la part du

crabe aient été représentées telles quelles par les Mochicas car elles sont particulièrement symboliques. L'attaque au niveau du cou est classique dans la culture mochica, la mort étant généralement engendrée par égorgement ou décapitation (Benson, 2001, p.14 ; Cordy-Collins, 1992, fig.10, p.214 ; Lau, 2004, p.165 ; Moser, 1974, p.34). Il est donc pertinent que le crabe vise cette partie du corps pour vaincre le DCS. L'attaque au niveau du pied est quant à elle probablement influencée par l'expérience de ces habitants de la côte qui devaient passer un certain temps sur la



Fig.6.17 BAÉ EMB 732 Phase IV ; Êtres mythologiques ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 21.9cm H x 17.2cm L ; Ethnologisches Museum Berlin (VA17628), Berlin, Allemagne.

plage, lieu où vivent les crabes qui se camouflent parfois dans le sable. Ces habitants devaient certainement bien connaître les pincements aux pieds à cause de ces crabes, une douleur qui les a probablement assez marqués pour représenter ce type de blessures dans une scène de combat mythologique. En sculpture, le crabe prend la plupart du temps plus de place sur la céramique que le DCS (6/7 sculptures du crabe attaquant le DCS) mais ce dernier reste toujours placé plus haut que le crabe même de peu. La dynamique des positionnements souligne ici encore une fois le rapport dominant/dominé (Donnan & McClelland, 1999, p.62 ; Woloszyn, 2019, p.279). Dans ce moment clé, le crabe prend le dessus en blessant son opposant, il est donc représenté plutôt gros. Cependant, le vainqueur du combat reste le DCS, celui-ci occupant donc la place supérieure, sur le dessus du pot, dominant le crabe plus en dessous sur la chambre (cf fig.6.17). La représentation du



crabe blessant le DCS fut certainement dans le but de souligner la force et la résilience du DCS qui parvient finalement à vaincre son opposant malgré ses blessures. Toujours avec les sculptures, on remarque que les pinces sont assez

Fig.6.18 BAÉ MLH 721 Phase III ; Êtres mythologiques ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique en bas-relief ; 24.2cm H x 15.6cm L ; Museo Larco Herrera (ML003498), Lima, Pérou.

grosses et détaillées. En valorisant ces attributs connotant sa puissance, les artistes soulignent le caractère redoutable du crabe qui se révèle être un féroce adversaire même contre un dieu aussi puissant que le Dieu à ceinture de serpents (Lau, 2004, p.177).

6.4.A.2. Le crabe anthropomorphe vaincu



Fig.6.19 BAÉ MET 631 Phase IV ; Êtres mythologiques ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 18.7cm H x 14.6cm L ; Met Museum (64.228.60), New-York, États-Unis.

Le crabe anthropomorphe se voit finalement dominé par le DCS et c'est ce second moment clé que les Mochicas ont favorisé pour représenter ce combat (24/29 céramiques représentant ce combat dont les 3 où il a les bras levés au cou de dieu malgré sa défaite imminente et les 4 où le crabe pince les pieds du dieu⁶). De manière générale, dans l'art mochica représentant un combat, c'est ce moment clé traduisant la victoire d'un des deux guerriers qui est représenté (Donnan, 1997 ; Lau, 2004, p.180). De la même façon que pour l'attaque, deux manières furent développées pour représenter la victoire du DCS sur le crabe anthropomorphe. Nous avons d'abord la scène où le DCS tient les bras du crabe anthropomorphe (10/24 céramiques; fig.6.19). En attrapant les bras du crabe anthropomorphe, l'immobilisant, le DCS est en position indéniable de force. Les échelles sont plus balancées, les deux personnages prenant des tailles assez égalitaires (8 des 10 scènes) sinon représentant le crabe plus petit que son opposant (cf. fig.6.19). Les artistes traduisent le fait que le DCS est entrain de reprendre le dessus sur son adversaire mais n'est pas encore entrain de l'achever puisque le crabe porte encore parfois sa coiffe, un accessoire qui, tant qu'elle est présente sur sa tête, implique que le combat n'est pas terminé (Lau, 2004, p.168). Ainsi, ces représentations furent certainement utilisées pour représenter le pouvoir et la force du DCS sur les créatures maléfiques de l'océan plutôt que pour représenter sa victoire telle quelle.

⁶ Une des céramiques de Phase IV présente ce qui semble être la défaite du DCS face au crabe. Nous ne la comptons donc pas ici car c'est un cas unique.

Cela vient avec la dernière scène de représentation du combat entre ces deux personnages. Celle-ci se distingue généralement par le fait que le DCS tient le crabe par les cheveux (14/29 céramiques du combat ; fig.6.20). Dans la majorité des scènes, le DCS brandit son *tumi* s'apprêtant à infliger la blessure finale au crabe anthropomorphe (12/14), sinon il a les bras tendus vers sa tête. Dans chacune d'entre elles, le crabe a perdu sa coiffe. Celle-ci, une fois perdue, fait du combattant un être déchu, ayant perdu son pouvoir, sa force et son statut, la victoire de son opposant étant pour sa part incontestable (Lau, 2004, p.168 ; Woloszyn, 2019, p.283). À travers ces deux dernières élaborations de ce moment clé du combat et grâce aux différents éléments et détails mis en valeur par les artistes, nous voyons que les analogies entre les attributs/objets et la force, pouvoir et statut du crabe ne sont plus forcément élaborés de manière à valoriser sa puissance mais plutôt dans le but de traduire sa domination et finalement sa défaite face au DCS. Parce que les pinces et la coiffe du crabe, analogues à son pouvoir et sa force, sont maîtrisées ou retirées par le DCS, le crabe se voit déchu tandis que le dieu triomphe.



Fig.6.20 BAÉ MLH 611 Phase IV ; Êtres mythologiques ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique peinte ; 28.5cm x H 16.8cm L ; Museo Larco Herrera (ML003614), Lima, Pérou.

6.4.B. Les traditions des vallées nord

L'iconographie du crabe anthropomorphe au combat fut peu développée dans les vallées du nord (6 des 35 œuvres du crabe anthropomorphe au combat contre le DCS). Un chavirement s'opère dans la narration du mythe, illustrant maintenant le crabe comme l'être dominant. Les échelles de taille des personnages s'inversent jusqu'à donner une taille particulièrement imposante au crabe anthropomorphe par rapport DCS. De plus, le crabe est placé sur les faces de la céramique

parallèles à l'anse offrant plus de place aux artistes pour élaborer sa représentation. Le cas le plus flagrant est certainement celui de la BAÉ DO 713 Phase V (cf. fig.6.15) où le crabe prend énormément de place sur la chambre tandis que le DCS est écarté sur le côté. Ce traitement iconographique du crabe, comme nous avons pu le souligner plus tôt, implique sa supériorité et dominance dans la scène (Donnan & McClelland, 1999, p.62 ; Golte, 2009, p.349 ; Woloszyn, 2019, p.279). Toutes ces scènes montrent le même moment dans la narration, celui où le crabe attaque le DCS au niveau du cou (fig.6.21). Le bras ou la pince du personnage sont généralement représentés devant le corps du dieu, séparant sa tête du reste de son corps. En représentant l'action du crabe de cette manière, les artistes traduisent la blessure que le crabe anthropomorphe inflige au DCS, un moment clé du mythe comme nous l'avons vu plus tôt. Sa coiffe a tendance à être plus élaborée que celle du DCS rapprochant ici l'analogie entre le port d'une coiffe, ainsi que la valorisation de la taille, et le concept de puissance, ceci effectuant une double valorisation de la puissance du crabe sur le DCS.



Fig.6.21 BAÉ DO 715 Phase V ; Êtres mythologiques ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique peinte ; Dimensions inconnues ; Redessiné de McClelland, (1981), Collection Dumbarton Oaks (n°0195), Boston, États-Unis.

Ces scènes sont toujours accompagnées de représentations du combat entre un autre être mythologique aquatique et le DCS (Donnan & McClelland, 1999, p.179). Dans 4 des 6 céramiques, ce personnage est le Dieu de l'océan, celui-ci terrassant le DCS. C'est en utilisant son poisson long prenant parfois la forme d'un *tumi* (Golte, 2009, fig.13.25, p.349 ; cf. fig.6.14) que le dieu parvient à vaincre le DCS, lui faisant perdre sa coiffe. Ces scènes sont donc élaborées de manière à souligner la déchéance du DCS face aux forces maléfiques de l'océan pour finalement périr face à celles-ci

(Benson, 2012, p.68 ; Golte, 2009 (p.349) ; Holmquist & Fraresso, 2022, p.130). L'association du combat avec le crabe anthropomorphe et le combat de défaite du DCS nous amène à penser que ce combat ait eu lieu plus tardivement que proposé auparavant dans la séquence des combats du DCS contre les êtres de l'océan (Bourget, 1995, p.166 ; Golte, 2009, p.351 ; Holmquist & Fraresso, 2022, p.129). L'analogie entre le crabe et son caractère maléfique serait d'autre part ici aussi soulignée par l'affaiblissement qu'il causa au DCS, amenant ce dieu créateur et guide des humains vers son dernier combat.

Le chavirement de narration qui s'opère dans les vallées du nord au cours de la dernière Phase céramique, dit Mochica Tardif et s'étendant de 650-900 dnè (Castillo & Uceda, 2008, p.724 ; Koons, 2015, p.485 ; Koons & Alex, 2014, p.1050), valorisant la défaite du DCS plutôt que sa puissance et résilience, fût certainement causé par une panoplie de facteurs, ayant engendré des changements majeurs au sein de la culture et structure sociale mochica allant jusqu'à causer son déclin (Bawden, 1996 (p.265), 2001 (p.292) ; Castillo, 2001, p.320 ; Castillo & Uceda, 2008, p.724 ; Koons, 2015, p.488 ; Koons & Alex, 2014, p.1051 ; Shimada, 1994, p.128). Il semble qu'une longue période fut marquée par de nombreuses occurrences d'El Nino causant des dégâts importants sur les terres et engendrant de grandes difficultés liées à l'approvisionnement en ressources alimentaires et aient été suivie de différentes tensions socio-politiques, économiques et religieuses (Bawden, 1996 (p.266), 2001 (p.291) ; Castillo, 2001, p.323 ; Castillo & Uceda, 2008, p.724 ; Shimada, 1994, p.128). Il est probable que ces aléas environnementaux, sociaux, politique, religieux et économiques aient engendré une modification de l'iconographie et des choix faits par les élites pour ce qui concerne les narrations (D'Huy, 2020, p.89 ; Koons, 2015, p.475 ; Malpass, 2016, p.128). Voyant l'instabilité se développer, les Mochicas du nord ont certainement mis l'accent sur le déclin du DCS ou du moins le succès d'êtres maléfiques en lien avec les difficultés qu'ils vivaient et qu'ils devaient comprendre en rapport avec ces épisodes mythologiques et cosmologiques soit l'accroissement des pouvoirs d'êtres engendrant des effets négatifs pour les humains.

6.4.C. Le jumeau marin

6.4.C.1 Le Décapitateur serait le crabe anthropomorphe

Dans le chapitre 2 nous avons pu développer l'hypothèse que le Décapitateur soit le jumeau du DCS. D'autre part, dans le chapitre 5 nous avons pu développer l'hypothèse selon laquelle le

combat entre le crabe à jambes humaines aurait été mené contre le Décapitateur plutôt que le DCS, menant engendrant l'apparition du crabe anthropomorphe. Sur les 29 céramiques représentant le combat entre le crabe anthropomorphe et le DCS dans la tradition des vallées sud, seulement 6 montrent le dieu avec des rides, 4 d'entre elles ayant été produites dans la suite du canon en bas-relief de Phase III utilisé pour traiter le combat entre le Décapitateur et le crabe à jambes humaines (cf. fig.6.18). Ces trois scènes montrent donc probablement le DCS avec des rides car les artistes suivirent les canons iconographiques de cette Phase. Ce manque de représentations du DCS au combat avec des rides soutiendrait notre hypothèse selon laquelle celles-ci seraient un trait physique clé dans la lecture de ces combats, un trait distinguant le Décapitateur du DCS. Toutefois, le crabe anthropomorphe est lui moins souvent représenté avec les rides que ce que l'on pourrait penser (20/39 céramiques du crabe anthropomorphe en présentation ; 14/66 céramiques du crabe anthropomorphe en scène marine ; 2/35 céramiques du crabe anthropomorphe combattant le DCS). Leur présence plus commune dans les représentations du crabe anthropomorphe en présentation soutiendrait notre hypothèse caractérisant le crabe anthropomorphe comme une version zoomorphe du Décapitateur. Cependant, leur absence marquée dans les scènes du combat contre le DCS est plus interpellante. Nous proposons qu'en plus d'être un trait distinguant le Décapitateur du DCS, les rides soient utilisées comme marqueur pour les personnages en activité de décapitation permettant de souligner le contexte et le rapport dominant/dominé entre les personnages. La BAÉ Moser 531 Phase IV (cf. fig.6.10) en propose un bon exemple. Le crabe anthropomorphe y est clairement représenté dans son activité de décapitateur et porte les rides de manière très distinctive sur tout son visage. Le crabe perdrait ses rides dans les scènes de combat contre le DCS car il y est en position de faiblesse, étant finalement vaincu par le dieu. Le caractère décapitateur, et donc les rides, étant liés à la puissance, il n'aurait pas été pertinent pour les artistes de souligner cette analogie dans ces narrations où le crabe ne décapite pas son opposant et est finalement vaincu.

6.4.C.2 Un combat entre jumeaux

Nous avons pu faire valoir jusque-là que le crabe anthropomorphe serait le Décapitateur dans une forme hybride. D'autre part, dans le chapitre 2 nous avons démontré que le DCS et le Décapitateur pourraient être jumeaux. À partir de là nous proposons que le combat entre le DCS et le crabe anthropomorphe soit imbriqué dans deux narrations.

Comme nous avons pu le faire valoir plus tôt, le crabe anthropomorphe fût certainement un être maléfique à cause de ses activités de pêche faisant de lui un voleur de poisson. Ainsi, les épisodes environnementaux marquant pour les Mochicas furent élaborés à travers leur mythologie. En effet,



les représentations du crabe anthropomorphe apparaissent dès la Phase III, celle-ci ayant débuté autour de l'an 150 EC à Huacas de Moche (Koons & Alex, 2014). Le DCS, voyant les humains souffrir de ces manques, se serait rendu dans l'océan pour vaincre le crabe voleur de poissons et rétablir l'ordre et l'équilibre dans l'océan. La BAÉ EMB 731 Phase III (fig.6.22) soutiendrait cette hypothèse. Cette sculpture très élaborée du combat entre le DCS et le

Fig.6.22 BAÉ EMB 731 Phase III ; Êtres mythologiques ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 21.6cm H x 20.2cm L ; Ethnologisches Museum Berlin (VA47898), Berlin, Allemagne.

crabe anthropomorphe est soulignée par une

file de pêcheurs en bas-relief sur la chambre de la bouteille portant des filets de pêche et des *cantarós* sur leur dos. Le crabe est en position de faiblesse et bien que les bras du DCS soient brisés, sa posture indique qu'il brandissait son *tumi* pour achever son ennemi. La présence des pêcheurs est un élément clé de la représentation. Elle permet de lier la scène à un contexte et principe précis, celui de la pêche par les humains. Cette narration souligne le lien entre l'analogisme dans la cosmovision mochica et le bien-être et équilibre de la vie des humains. L'analogisme est impliqué par la rencontre de ces deux êtres aux caractéristiques fondamentalement dualistes (maléfique/divin, Océan/Terre, zoomorphe/ anthropomorphe). Cette rencontre et confrontation entre des forces opposées permet, par la défaite du crabe, de rétablir l'équilibre dans la vie des humains, ceux-ci pouvant finalement recommencer à jouir des ressources marines. Le bien-être des Mochicas dépend entièrement de cet équilibre cosmique permettant d'entretenir l'équilibre entre tout êtres et toutes choses.

La seconde narration dans laquelle s'imbrique le combat entre le DCS et le crabe anthropomorphe est celle des aventures du DCS dans l'océan. Après que le soleil ait été englouti par l'océan, le DCS se donna la mission de le retrouver afin de le rendre aux humains (Holmquist

& Fraresso, 2022, p.117). Il entra donc dans l'océan et dû combattre plusieurs créatures tel le Monstre Strombus et l'Être Globulaire (Holmquist & Fraresso, 2022, p.118), se retrouvant finalement, comme nous l'avons vu plus tôt, face au crabe anthropomorphe. Dans les traditions des vallées sud, ce combat se retrouve plutôt associé à celui du requin anthropomorphe tandis que dans les vallées nord, il est principalement associé au combat du DCS contre le Dieu de l'océan. Dans les deux cas, le moment clé de l'attaque du crabe anthropomorphe au niveau du cou du DCS fut souligné par les artistes (Sud : 7/29 ; Nord : 6/6). L'affaiblissement du DCS par le crabe anthropomorphe dû donc certainement être lié à la fin des aventures du DCS dans l'océan.

Il semblerait que les combats du DCS dans l'océan aient évolué en difficulté. Les combats plus faciles contre le Monstre Strombus et l'être globulaire, ne laissant semble-t-il pas de trace majeure sur le DCS, auraient eu lieu au début de la narration tandis que le combat le menant à sa défaite fût mené, non pas contre un dieu associé à une chose précise comme un animal mais contre un dieu très symbolique et ayant un haut niveau d'anthropomorphisme, le Dieu de l'océan, seigneur du monde aquatique dans son ensemble. Le combat contre le crabe anthropomorphe, ayant affaibli le DCS, serait donc effectivement le dernier combat du dieu avant sa défaite contre le Dieu de l'océan. Il est intéressant de souligner que, dans cette logique narrative, l'anthropomorphisme des créatures aquatiques est de plus en plus développé au fur et à mesure de l'avancée des combats du DCS, le Dieu de l'océan, dernier opposant du dieu, étant probablement de loin l'être le plus anthropomorphe de l'océan. Nous retrouvons ici l'analogie entre anthropomorphisme et puissance. Il serait pertinent dans une logique narrative de placer le combat contre le jumeau marin dans les derniers de cette narration car cet être anthropozoomorphe aux forces surdéveloppées et adversaire à la puissance pouvant égaler celle du DCS, puisqu'ils seraient jumeaux, serait un adversaire particulièrement redoutable pour le dieu.

Dans les vallées sud, nous voyons que le choix de représentation de cette narration fut élaboré en faveur du DCS plutôt que de ses opposants. D'après nos recherches, il est peu commun de trouver des représentations où le Dieu de l'océan le vainc mais plutôt des scènes où ils s'opposent sans forcément valoriser le Dieu de l'océan (Golte, 2009, fig.13.17, p.343). De plus, même dans les représentations de plusieurs scènes sur un même objet, son combat de défaite n'est pas représenté, les artistes valorisant plutôt les scènes où il est vainqueur et celles où il est en position de faiblesse après ses combats (Castillo, 1989, fig.1, p.199 ; fig.6.23). Dans les vallées nord, les

artistes ont clairement mis en valeur les scènes où le DCS est vaincu par les forces de l’océan. Cela souligne la subjectivité des élites dans leurs choix et représentations de notions religieuses clés pour leur culture et entendement de leur cosmos.



Fig.6.23 BAÉ à effigie d’êtres mythologiques ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 20cm H x 17.5cm L ; Museo Larco Herrera (ML002968), Lima, Pérou.

Finally, Lieske (2009) distinguishes the representations of the anthropomorphic crab with a semi-circular plaque from that of the one carrying a cupola above the banner on its head, the first being the anthropomorphic crab and the second the DCS carrying the attributes of the crab inherited from combat. The representations of the anthropomorphic crab can represent it carrying a banner, a semi-circular plaque and even more a cupola represented as a fan in painting (fig.6.24). From our analyses, we notice few differences between the occurrence of the headdresses with or without the plaque and the cupola (Tableau 1). The variation of such a detail seems to depend more on the technique used by the artist as well as on stylistic choices. The BAÉ MLH 6310 and MLH 6311 of Phase IV (fig.6.24 & 6.25) show this choice by the artist on two bottles made from the same mold. Holmquist & Fraresso (2022, p.129) have on the other hand emitted the hypothesis that the DCS would have used hybridity with the crustacean to be able to move more easily and be better prepared for combat against the other mythological beings in the ocean. However, even if the DCS has the capacity to hybridize, it seems that it did not do so with the crab. One of the most distinctive symbols of the DCS is its belt with snake heads. However, only 4 works show the crab with this belt (Cat.4 : 2 ; Cat.5 : 2 ; Cat.6 : 0) of which one presents it with the ridges in the manner of the Decapitator (cf. fig.6.11), the one also carrying accessories on its heads

de serpents. Nous soutenons donc plutôt que le crabe est le jumeau marin du DCS dans la forme du Décapitateur.

	Bandeau	B + Plaque	B + Coupole	B + P + C	Indéterminé
Cat. Icono. 4	8	17	5	3	5
Cat. Iocno. 5	8	13	26	8	7
Cat. Icono. 6	10	3	2	6	0
Total	26	33	33	17	12

Tableau 6.1. Décompte de l'occurrence des coiffes du crabe anthropomorphe selon leur composition et les catégories iconographiques : Cat. Icono 4 – Crabe anthropomorphe en présentation ; Cat. Icono. 5 – Crabe anthropomorphe en scène marine ; cat. Icono. 6 – Crabe anthropomorphe au combat. Nous avons un total de 121 œuvres dans ce décompte, les représentations du crabe anthropomorphe décoiffé n'étant pas comptées.



Fig.6.24 BAÉ MLH 6310 Phase IV ; Êtres mythologiques ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 26cm H x 19.1cm L ; Museo Larco Herrera (ML13033), Lima, Pérou.



Fig.6.25 BAÉ MLH 6311 Phase IV ; Êtres mythologiques ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 25.8cm H x 19cm L ; Museo Larco Herrera (ML13013), Lima, Pérou.

Chapitre 7 : Le crabe partagé

7.1. Le dualisme du crabe

Comme nous l'avons expliqué dans le Chapitre 1, l'analogisme est l'ontologie selon laquelle toutes choses du monde sont des microcosmes interconnectés à travers une large et complexe toile formant un macrocosme stable et équilibré (Descola, 2005, 2010). Le dualisme est, lui, une notion selon laquelle deux principes, forces ou dynamiques bien distinctes l'une de l'autre coexistent, se balançant grâce à leurs distinctions à travers l'équilibre du cosmos (Bourget, 2006, p.228 ; Chédin, 1994, 2016 (p.25). Nous voyons que c'est parce que le monde est conçu comme un ensemble d'entités distinctes que l'analogisme intervient pour les connecter et assurer le fonctionnement et l'équilibre du macrocosme. Le dualisme fut donc amplement développé à travers la cosmovision mochica, en faisant un principe fondamental sur lequel fût construit l'entendement de leur univers (Bourget, 2006, p.228 ; Golte, 2009, p.59 ; Hocquenghem, 1989, p.30 ; Holmquist & Fraresso, 2022, p.80 ; Latsanopoulos & Goepfert, 2017, p.50). En tant que principe fondamental, il est pertinent que les Mochicas l'aient exprimé de manière plus ou moins claire à travers leur production d'objets et d'images.

7.1.A. Entre ressource et menace

Dans le Chapitre 4 nous avons pu voir que le crabe réaliste est un être qui fût pêché et consommé par les Mochicas (Rosello et al., 2001, p.78) mais que ceux-ci ont aussi mis en avant ses attributs physiques d'attaque et de défense. Il fut donc d'une part perçu comme un animal bénéfique pour le peuple et d'autre part comme une menace, un danger à cause des blessures qu'il peut engendrer. La dualité entre la recherche et le rejet du crabe réaliste est ici très révélatrice de la balance entre des opposés entretenue au sein de cette culture.

7.1.B. Un être hybride

Dans les chapitres 5 et 6 nous avons souligné le caractère hybride du crabe anthropomorphe et la façon dont l'association entre la physicalité et les forces du crabe à jambes humaines et du Décapitateur permit de donner naissance à un être aux capacités surdéveloppées. Le crabe anthropomorphe fût élaboré en utilisant le caractère menaçant du crabe réaliste mais jamais en l'associant à la conception de l'animal comme ressource alimentaire. Il aurait autrement surement été représenté non seulement au combat mais aussi pêché par le Dieu à ceinture de serpent (comme

c'est le cas pour le Poisson anthropomorphe ; Golte, 2009, fig.13.36, p.357 ; Lavallée, 1970, planche 59.b). Il est intéressant de voir que le dualisme entre le crabe et le dieu ne semble pas trouver son origine dans une opposition ontologique entre les forces animales et humaines. Pour les Mochicas, les forces animales dans leur globalité ne formaient certainement pas un ensemble homogène englobant tous les animaux, mettant les forces humaines à part dans une conception hiérarchique en faveur des humains comme on a pu l'observer en Occident (Descola, 2005, 2010). Nous avons toutefois pu voir que les Mochicas accordaient une valeur particulière aux traits anthropomorphes mais sans pour autant discréditer la valeur des traits zoomorphes. En prenant l'exemple de l'hybridité telle qu'élaborée par les Mochicas, nous voyons que des animaux furent hybridés sans leur donner des attributs humains comme c'est le cas pour le Monstre Strombus par exemple, associant le *Strombus*, le félin et le serpent (Bourget, 2006, p.208 ; Lavallée, 1970, p.122 ; Lieske, 2009, p.329). Certains êtres montrent une hybridité entre plusieurs animaux en plus de l'humain comme nous avons pu le voir dans le chapitre précédent avec l'Être Requin. Ainsi, tous les êtres étaient conçus avec le même niveau de distinction, certains plus reliés par analogie que d'autres comme le crabe et l'araignée (Bourget, 1995, p.166 ; Jackson, 2012, p.131). Il semble que leur dualisme trouve plutôt son origine dans la distinction de leurs milieux de vie, ces milieux engendrant des qualités différentes pour les êtres qui y résident. Ces dualismes ouvrirent la voie à différentes unions ayant permis d'engendrer des êtres hybrides aux puissances surdéveloppées grâce aux analogies qui caractérisent leur microcosme respectif.

7.1.C. La plage

La plage en elle-même est un espace liminal, la porte d'entrée sur l'océan et espace de retour sur la terre ferme (Bourget, 1995, p.169 ; Holmquist & Fraresso, 2022, p.126). Dans la même logique où l'analogisme connecte deux entités séparées par le dualisme, la plage peut être conçue comme l'analogie même entre l'océan et la terre. La connexion entre ces deux espaces sur la côte nord du Pérou est littéralement la plage, celle-ci ayant donc été élaborée comme point de passage dans la cosmovision mochica. Le crabe est un être qui se situe dans cet entre-deux partageant le monde aquatique et terrestre (Bourget, 1995, p.169). Cet animal se trouve souvent sur la plage, caché entre des rochers ou enfoui dans le sable (Bourget, 1995, p.169). Dans sa version anthropomorphe, le crabe associe la force d'un animal de l'océan à celle des humains vivants sur la terre. Ceci lui permet de caractériser de nombreuses et complexes analogies et dualités. Le fait

qu'il soit retrouvé sur la plage indique aussi une capacité bien spécifique étant son aptitude à naviguer les frontières entre le monde aquatique et terrestre (Bourget, 1995, p.169), chose que des êtres bien plus spectaculaires tel que le requin et la raie ne peuvent pas faire, faisant du crabe un être non seulement fait d'analogies mais naviguant facilement à travers le chaînage d'analogies et de dualités du cosmos.

7.1.D. L'humide et le sec

Dans la même idée que celle développée avec la plage, les concepts d'humidité et de sécheresse sont reliés à travers le crabe. Ces deux concepts sont étroitement reliés aux mondes du dessous (humide) et intermédiaire (sec ; Golte, 2009, p.61 ; Hocquenghem, 1989, p.31). Le crabe étant un animal aquatique, il est en constante proximité avec des milieux humides (l'océan) mais aussi avec le sable sec de la plage. Bien que ce soit un être masculin et guerrier associé au soleil (Jackson, 2012, p.130), il est en proximité avec un milieu associé à la féminité et la lune (Holmquist & Fraresso, 2022, p.44). D'autre part, à travers nos recherches dans les catalogues de musées, nous avons remarqué que la majorité de ses représentations en métal sont en or, le raccrochant ici aussi à la masculinité et au soleil (Bourget, 2021, p.206 ; Fraresso, 2013, p.35 ; Holmquist & Fraresso, 2022, p.76) Son image serait d'autre part associée à des hommes dans les contextes funéraires (Alva, 2001, p.230). Le crabe fût donc peut-être conçu comme une caractérisation des dynamiques et forces associées à la masculinité et le sec dans un environnement en proximité avec l'humidité et la féminité. Nous voyons ici la perméabilité des limites entre les dualités établies par les Mochicas et la richesse des liens établis à travers les crabes.

7.1.E. Un être décapitateur

Nous avons pu jusque-là soutenir que le crabe anthropomorphe est un être décapitateur dans la cosmovision mochica (Cordy-Collins, 1992, p.217). Dans le Chapitre 2 nous avons pu expliquer les principales caractéristiques et dynamiques autour desquelles la pratique du sacrifice fût développée dans cette culture. Cette activité, étroitement reliée à la décapitation, est pratiquée afin de fournir le sang des humains aux dieux et à la Terre pour entretenir l'équilibre du cosmos (Benson, 2001 (p.14), 2012 (p.31) ; Cordy-Collins, 2001b, p.50). Le sacrifice et la décapitation sont donc deux pratiques positives et nécessaires dans la cosmovision mochica. Cependant, dans le chapitre précédent, nous avons souligné le caractère maléfique du crabe anthropomorphe. Cet être si clairement associé aux forces allant à l'encontre de la persistance des humains est lui-même

un de ces êtres associés de près à la décapitation. Nous proposons ici, comme c'est le cas avec l'eau (cf. chapitre 2), que la décapitation ait elle-même été élaborée dans une dynamique dualiste. Elle serait une activité pratiquée par de nombreux êtres mais partagée entre ceux l'employant pour assurer l'entretien du cosmos et ceux l'utilisant dans une dynamique maléfique allant alors probablement à l'encontre de l'équilibre du macrocosme. Lorsque la décapitation est pratiquée dans un environnement spécifique, dans le contexte rituel et/ou cérémoniel, par des personnes spécifiques avec un but bien précis (ex: sacrifices annuels par des élites religieuses ; Hocquenghem, 1989) la décapitation est dans sa dynamique positive. Toutefois, si elle est pratiquée en dehors de ces limites, d'autant plus si ceux qui la pratiquent sont des êtres au caractère maléfique tel le crabe et le requin anthropomorphe, la décapitation prendrait alors potentiellement une tournure néfaste, ces êtres pratiquants peut-être la chasse aux humains entrant sur leur territoire ou souhaitant se nourrir de leur sang à la manière des autres dieux sans pour autant suivre les principes rituels et cérémoniels, le tout engendrant un déséquilibre au cœur du cosmos.

7.2. Les céramiques

La céramique fut certainement le médium le plus travaillé par les Mochicas (Bernier, 2010, p.36). Elle fût si importante que plusieurs principes cosmologiques et ontologiques fondamentaux furent retranscrits à travers leurs qualités formelles et techniques (Bawden, 1996, p.92 ; Quilter, 2001, 2010 (p.50) ; Donnan, 1999, 2001 ; Bernier, 2009, p.166). Ce sont en particulier les bouteilles à anses en étrier qui ont permis aux Mochicas d'élaborer une version visuelle de ces principes (Quilter, 2020, p.192). Nous verrons aussi que les techniques et dynamiques de production de ces céramiques mirent le dualisme mochica en valeur.

7.2.A. Les bouteilles

7.2.A.1. Entre microcosme et macrocosme

Les bouteilles étaient possédées autant par les élites que par les classes inférieures (Bernier, 2009 (p.166), 2010 (p.31) ; Chapdelaine, 2009, p.169 ; Quilter, 2010, p.44). Elles étaient le médium principal utilisé pour faire circuler les images et narrations mythologiques et religieuses à travers le peuple et le territoire (Bawden, 2001, p.296 ; Donnan, 2001 ; Donnan & McClelland, 1999 ; Hocquenghem, 1979, p.126 ; Holmquist & Fraresso, 2022, p.41 ; Jackson, 2012, p.37 ; Koons, 2015, p.475 ; Lau, 2004, p.180 ; Woloszyn, 2019, p.274). L'analogisme est principalement exprimé

grâce à l'anse de ces bouteilles. Nous pouvons observer deux façons avec lesquelles ce principe ontologique y est exprimé. C'est premièrement avec la forme de l'anse qu'il est mis en image. Celle-ci trouve son ancrage sur deux points de la surface des bouteilles pour se réunir avec le goulot. L'anse illustre ainsi la façon dont deux éléments issu du même cosmos (microcosme ou macrocosme), généralement symétriques, peuvent s'unir pour ne former plus qu'une seule entité. Elle nous offre une visualisation de l'analogisme mochica où chaque concept et être, dualistes et symétriques, sont unis par des chaînages, ceux-ci unissant toutes les choses du monde en un même macrocosme (Golte, 2009, p.82). La deuxième façon par laquelle les bouteilles expriment l'analogisme est par leur similarité formelle avec l'anse. Comme le souligne Descola, le partage d'une même structure (ou forme) par différents objets se distinguant par leurs qualités iconographiques, est une manière de souligner le partage d'une structure fondamentale faite d'embranchements (2010, p.176). Le port de l'anse, exprimant elle-même l'analogie et le chaînage reliant les dualismes caractérisant ces objets, les relie en un réseau d'objets reliés par analogie grâce à leur constitution identique. Leur forme les relie en un ensemble bien spécifique. Les bouteilles, parce que leur forme est très communément produite et parce qu'elles jouent un rôle fondamental au sein de la culture visuelle mochica, constitueraient ainsi un ensemble soit leur propre macrocosme miniature. Chaque bouteille, par sa forme spécifique et son décor, correspondrait à un microcosme et, ensembles, offriraient une reproduction visuelle de l'ensemble des choses et événements prenant place au cœur du macrocosme et de son cycle répété (humains, animaux, plantes, monuments, activités, etc...)

7.2.A.2. Un réseau d'analogies

Le traitement iconographique sur les bouteilles est lui-même influencé par le dualisme et l'analogisme (Donnan & McClelland, 1999, p.35 ; Golte, 2009, p.83 ; Holmquist & Fraresso, 2022, p.80 ; Quilter, 2020, p.194). D'après nos analyses, nous avons pu remarquer que les bouteilles se partagent le plus souvent soit 2 personnages (seuls ou en confrontation), soit 4 personnages (deux personnages en confrontation sur chaque face du pot). Dans chaque cas les scènes peuvent être complétées avec des marqueurs en quantité inégale mais les personnages sujets de la représentation sont en nombre pair. Dans le cas de l'iconographie des crabes, toutes catégories iconographiques confondues, seulement 13 des 127 bouteilles peintes et en bas-relief présentent une seule scène sur la bouteille (109 avec un nombre pair et 5 indéterminées). En sculpture, nous trouvons plus de

représentations du crabe seul, lorsque celui-ci est en présentation (43 des 87 bouteilles sculptées). Il reste toutefois souvent représenté en paire (avec un autre personnage que ce soit sa proie ou son adversaire ; 44 des 87 bouteilles sculptées). Nous voyons ici que le dualisme entre les personnages est souligné par leur traitement technique et formel sur ces bouteilles permettant de jouer avec les significations. Nous ne nous sommes pas risqués à une identification du nombre de scènes/personnages sur les *cantarós*, les images ne nous permettant pas de réaliser un décompte approprié mais il semble que les représentations ont tendance à être en nombre impair.

Descola propose que l'analogisme puisse être figuré par l'association de différents éléments, motifs et images au sein d'un même ensemble afin de figurer un réseau d'entités reliées à travers un même objet (2010, p.176). Ainsi les représentations paires, et plus spécifiquement de deux scènes différentes à la manière de l'association entre les combats du crabe anthropomorphe contre le Dieu à ceinture de serpents et ceux de l'Être Requin ou du Dieu de l'Océan contre ce même dieu sur une même bouteille, représentant elle-même son propre microcosme comme nous venons de le voir, serait un moyen de les relier par analogie. Les épisodes se rejoignent par l'ennemi commun que combattent ces êtres mais aussi par leur appartenance au mythe du Dieu à ceinture de serpents. Les bouteilles représentant les combats de ce dieu se relient ainsi par chaînage permettant de visualiser les aventures du dieu. On observe alors ce que l'on appelle des macrocosmes intermédiaires, des ensembles de céramiques se distinguant à la fois par leurs qualités iconographiques, formelles et techniques. Les combinaisons d'analogies reliant ces bouteilles permettent de composer des ensembles à part au cœur du macrocosme miniature de céramique qu'elles caractérisent.

7.2.B. Les reproductions

Les Mochicas utilisaient des moules pour la production de leurs céramiques (Bernier, 2009 (p.162), 2010 (p.26) ; Donnan, 1965 ; Donnan & McClelland, 1999, p.44 ; Parson, 1962, p.515 ; Quilter, 2010, p.42), celles traitant l'iconographie des crabes, n'ayant pas fait exception à la règle. À travers notre analyse nous avons remarqué la récurrence de céramiques de forme voire même de coloration identique. Les formats peuvent varier de quelques millimètres et nous pouvons voir que les anses ont été modelées et ajoutées à part (Donnan, 1965), comme l'indiquent leurs formes, placement ou tailles plus distinguables. Il était commun pour les Mochicas de produire plusieurs céramiques à partir d'un même moule (Donnan, 1965 ; Parson, 1962, p.515). Nous avons au moins

19 cas de reproductions dans notre corpus (17 doublons, 2 triplète, et 2 quintuplet ; cf. Annexe, liste 2, p.124) se partageant à travers les Phases III, IV et V. Il est possible que des œuvres que nous n'ayons pas trouvées durant la formation de notre corpus s'ajoutent à nos données mais en nous basant sur nos données actuelles, nous remarquons la prédominance des doublons. Il est intéressant de voir que certains ensembles de reproduction furent produits et/ou colorés de manière dualiste, le développement des couleurs se faisant alors en opposition (7 des 21 cas de reproductions). Dans certains cas, c'est simplement en échangeant la superposition des couleurs brune/orangée et crème que la distinction se fait (2 cas ; fig.7.1 & 7.2). Dans d'autres cas, c'est grâce aux techniques de cuisson (oxydée ou en réduction) que la couleur diffère, celles cuites par oxydation conservant la couleur orangée de l'argile tandis que celles cuites en réduction deviennent complètement noires (4 cas ; fig.7.3 & 7.4) (Donnan, 1965). Nous verrons par la suite que les artistes d'un même atelier ont peut-être préparé ces céramiques dans le but de les envoyer à des endroits précis et distincts, les produisant différemment pour satisfaire les traditions et canons de sites spécifiques. Nous nous demandons toutefois si les moules circulaient entre les différents ateliers, ce qui pourrait expliquer ces reproductions aux traitements chromatiques distincts.

On retrouve ici l'utilisation des couleurs pour mettre en valeur le jeu des dualismes. Toutefois, plusieurs doublons furent décorés de manière très similaire si ce n'est même identique (fig.7.5 & 7.6). Nous voyons que la prédominance des doublons est révélatrice d'une dynamique dualiste consciente et entretenue par les élites et les artistes. Il nous faudrait beaucoup plus d'informations concernant la provenance et le contexte détaillé du dépôt de la bouteille sur le site afin de savoir si ces productions ont mené à des dispositions spécifiques permettant aux céramiques de se répondre de manière dualiste et analogique dans l'espace et dans le contexte où elles se trouvaient ou si cette production était moins significative que cela aux yeux des Mochicas. Si toutes les céramiques étaient bel et bien produites et décorées (de façon dualiste ou distincte) au même site, il serait intéressant de voir si cela pourrait pointer vers des formes ancestrales de *mesas* latino-américaines. Celles-ci, comme le fait valoir Descola (2010, p.176), sont des autels chamaniques permettant de mettre en valeur les liens entre différents objets symboliquement individuellement associés à des principes spécifiques, des liens permettant de représenter à la fois la diversité du macrocosme ainsi que les réseaux qui l'animent. Les céramiques, en fonction de leur emplacement, pourraient peut-être indiquer des réseaux spécifiques consciemment entretenus par les individus qui les

possédaient, des réseaux ayant pu changer au cours du temps sachant que les céramiques n'occupaient pas forcément un place fixe définitive.

7.3. Le partage dans les vallées sud

Comme nous venons de le voir, certaines céramiques étaient produites en plusieurs exemplaires. Nous avons aussi plusieurs cas de céramiques où le traitement formel, technique et iconographique est si similaire que certaines semblerait presque sortir du même moule (les dimensions et certaines différences subtiles attestant le contraire ; 14 cas dont 11 doublons et 3 trios). Les Mochicas communiquaient beaucoup entre les différents sites et vallées notamment à travers de nombreux échanges matériels, dont l'échange de céramiques (Chapdelaine, 2009, p.170). Comme nous l'avons souligné plus tôt, la contextualisation géographique de ces objets peut se révéler difficile face au cruel manque d'informations concernant l'origine des pots. Nous avons toutefois des cas où l'origine de deux céramiques en doublon, ou très similaires, est donnée, celles-ci ne provenant alors pas du même site voire même de vallées différentes. C'est par exemple le cas avec les BAÉ MLH 632 et MLH 633 de Phase IV (cf. fig.7.1 & 7.2) ayant été produites à partir du même moule et peintes de manière dualiste. La première fut trouvée dans la vallée de Santa au site de *Tambo Real* tandis que la seconde, provenant de la même vallée, fut trouvée au site de *Tanguche*, les deux sites étant séparés de ~30 km (d'après Google Earth). Le dualisme de ces deux céramiques nous pousserait à penser qu'elles furent produites dans un but analogique jouant avec l'espace géographique. Elles furent peut-être produites pour se répondre, établir une connexion entre les sites, des individus voire même les lieux dans lesquelles elles étaient entreposées. Ces symétries entre deux céramiques sont d'autant plus flagrantes lors de leurs différents traitements au moment de la cuisson, l'une ayant été oxydée et l'autre non (cf fig.7.3 & 7.4). Nous n'avons pas de cas où l'origine des céramiques est connue mais le fait que seulement deux céramiques aient été produites à partir du même moule et cuites différemment pour obtenir ce rendu révèle un choix conscient et ciblé de la part des artistes. Nous voyons toutefois que ces différences sont peut-être causées par la connaissance de préférences stylistiques propres à certains sites ou régions de la part des artistes d'un même atelier (Donnan, 2001). Les BAÉ MLH 532, MLH 5310 et MLH 5311 (fig.7.7, 7.8 & 7.9), toutes de la Phase III, proviennent de la vallée Virú, des sites *Huancaco* (MLH 532 et 5311) et *San Ildelfonso* (MLH 5310). Leurs similarités iconographiques sont flagrantes et donc probablement reliées aux goûts et standards iconographiques de la Phase III dans la vallée de Virú.

Le cas d'un quintuplé (fig.7.10 à 7.14) nous montre que les reproductions étaient traitées de manière parfois très similaires et très distinctes en même temps. Il est possible que le jeu des styles et celui des parallèles dualistes se croisent ici mais le manque de connaissances concernant leurs contextes d'origine ne nous permet pas d'éclairer les causes de leur traitement iconographique.

Il nous faudrait effectivement amplement plus de données portant sur l'origine et la datation des œuvres afin de pouvoir étudier leur production, transfert et partage ciblé pour les raccrocher à l'analyse iconographique et comprendre les intentions et processus de production, imitation et partage de la céramique entre les sites mochica. Nous pouvons toutefois voir que le dualisme et le jeu avec les analogies entre les pots, que ce soit à travers leurs formes, technique de traitement, couleur et peut-être leur emplacement, étaient conscients et bien entretenus par les artistes et les élites. Pour le moment, nous pouvons bel et bien soutenir que les Mochicas ont effectivement entretenu des canons et particularités entretenant des distinctions stylistiques malgré leur ensemble culturel commun (Bawden, 1995, p.268 ; Koons, 2015, p.476 ; Koons & Alex, 2014, p.1052 ; Malpass, 2016, p.122 ; Quilter, 2020, p.204).



Fig.7.1 BAÉ MLH 632 Phase III ; Crabe anthroporphe ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 22.6cm H x 16.9cm L ; Museo Larco Herrera (ML003223), Lima, Pérou.



Fig.7.2 BAÉ MLH 633 Phase III ; Crabe anthroporphe ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 23cm H x 15.5cm L ; Museo Larco Herrera (ML003229), Lima, Pérou.



Fig.7.3 BAÉ MLH 539 Phase IV ; Crabe anthroporphe ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 22.9cm H x 18cm L ; Museo Larco Herrera (ML003214), Lima, Pérou.

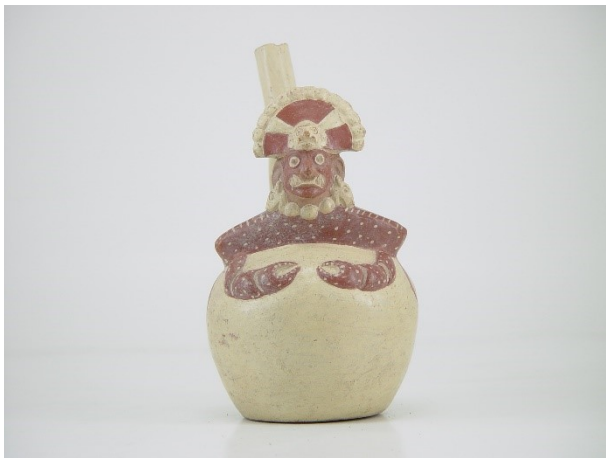


Fig. 7.4 (En haut à gauche) : BAÉ MLH 532 Phase IV ; Crabe anthropomorphe ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 24.5cm H x 20cm L ; Museo Larco Herrera (ML003187), Lima, Pérou.

Fig. 7.5 (Ci-dessus) : BAÉ MLH 5310 Phase IV ; Crabe anthropomorphe ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 24.3cm H x 20.7cm L ; Museo Larco Herrera (ML013022), Lima, Pérou.

Fig. 7.6 (Ci-contre) : BAÉ MLH 5311 Phase IV ; Crabe anthropomorphe ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique sculptée ; 25.4cm H x 17.1cm L ; Museo Larco Herrera (ML013031), Lima, Pérou.

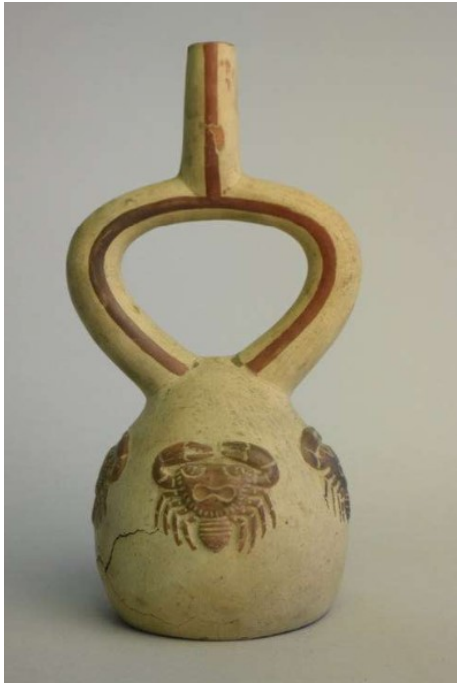


Fig.7.7 (En haut à gauche) : BAÉ BM 121 Phase V ; Crabe réaliste ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique en bas-relief ; 26cm H x 13.5cm L ; British Museum (Am1909,1218.90), Londres, Angleterre.

Fig.7.8 (Ci-contre) : BAÉ EMB 123 Phase V ; Crabe réaliste ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique en bas-relief ; 22.7cm H x 12cm L ; Ethnologisches Museum Berlin (VA14091), Berlin, Allemagne.

Fig.7.9 (Ci-dessus) : BAÉ MLH 127 Phase V ; Crabe réaliste ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique en bas-relief ; 23.5cm H x 11.1cm L ; Museo Larco Herrera (ML009552), Lima, Pérou.



Fig.7.10, BAÉ MAAH 121 Phase V ; Crabe réaliste ; Culture mochica (250-900EC) ; Céramique en bas-relief ; 24,4cm H x 12,5cm L ; Museo Nacional de Arqueología, Anthropología e Historia del Perú (n°0000121836), Lima, Pérou.

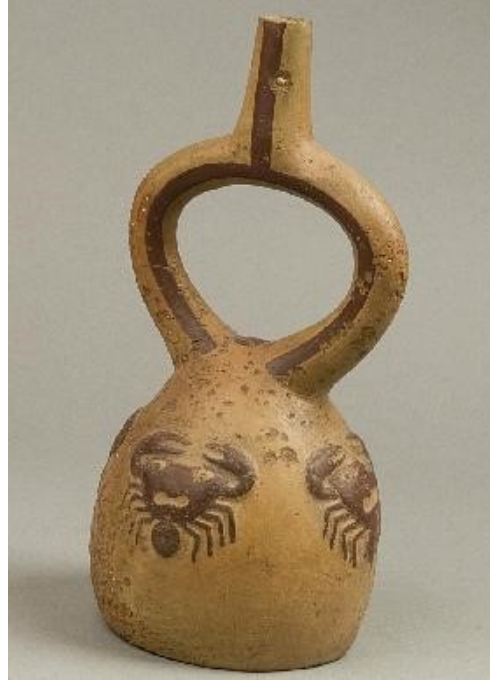


Fig.7.11 : BAÉ MLH 122 Phase V ; Crabe réaliste ; Culture mochica (250-900 EC) ; Céramique en bas-relief ; 24.5cm H x 12cm L ; Museo de America (n°01339), Madrid, Espagne.

Chapitre 8 : Conclusion

À travers notre étude nous avons pu analyser différentes manières à l'aide desquelles les Mochicas ont exprimé des principes et dynamiques fondamentales de leur cosmovision. Leur art, particulièrement réaliste et narratif, leur a permis de mettre en image ces fondements jusqu'à ce que ces représentations deviennent une forme d'écriture permettant, à l'époque, de communiquer à travers l'espace et aujourd'hui, de reconstruire nos connaissances à leur sujet. En reprenant le modèle de figuration de l'analogisme tel qu'élaboré par Philippe Descola (2010), nous avons pu mettre en valeur les différentes façons grâce auxquelles les Mochicas ont exprimé cette ontologie dans leurs productions céramiques.

Les analogies présentes au cœur de la cosmovision mochica sont clairement observables à travers leur iconographie. Nous avons d'abord pu voir les rapports analogues du crabe réaliste à la fois avec la nourriture mais aussi avec le danger, chacun de ces rapports étant établi en fonction de la façon dont ses attributs physiques furent mis en valeur. Le crabe se concrétise alors déjà comme un être partagé par le dualisme voulu/craint occupant donc une position ambiguë dans le cosmos mochica. Nous avons de plus pu souligner que la répétition de l'animal dans une représentation est utilisée de manière à renvoyer à une dynamique plus large du cosmos étant le phénomène El Nino. Le microcosme riche d'analogies qui caractérise le crabe réaliste en fait alors un être particulier, au rôle symbolique pouvant être un élément clé pour la lecture d'une scène. L'iconographie du crabe à jambes humaines nous a permis de mettre en avant le rôle de pont que joue ce personnage entre le crabe réaliste et anthropomorphe. Le caractère préliminaire de son hybridité permet d'illustrer l'analogie établie entre la force humaine et animale mais le maintien à l'arrière-plan de ce type de personnage tertiaire au sein de l'univers mythologique mochica. C'est avec le crabe anthropomorphe que cette analogie fut le plus clairement mise en valeur. Son caractère hybride 'aboutit' grâce à la tête humaine permet de concrétiser l'union des forces, pouvoirs et qualités de l'animal et de l'humain afin d'engendrer un être mythologique particulièrement puissant et symbolique au cœur du cosmos mochica. Ses attributs physiques, vestimentaires et accessoires sont chacun porteur d'une symbolique spécifique permettant au crabe anthropomorphe d'acquérir les pouvoirs de différents êtres et donc de faire de ce personnage un être au microcosme foisonnant d'analogies. Il est certain que le cosmos des Mochicas est constitué d'une panoplie d'êtres formés avec ce même schéma d'analogies et dualités riches et complexes les rattachant les uns aux autres et les organisant de manière à ce qu'ils trouvent tous une place stable et équilibrée dans le

macrocosme. La connaissance et compréhension de ces analogies sont particulièrement importantes pour comprendre les scènes élaborées par les artistes mochicas et éviter les biais de lecture de ce type de langage ‘sémasiographique’ (Jackson, 2012, p.82).

Les analogies de la cosmovision mochica sont aussi observables à travers les traitements formels et techniques des céramiques. C’est tout d’abord grâce au rapport d’échelles que les artistes ont pu exprimer les relations entre les personnages et leur statut dans les scènes et narrations. Ce rapport d’échelle fut renforcé par le rapport entre les techniques employées pour représenter les personnages, associant sculpture, bas-relief et peinture pour représenter une hiérarchie entre ceux-ci, et leurs analogies respectives avec différents niveaux de puissance. Nous avons ensuite pu voir que les formes des bouteilles pouvaient illustrer un microcosme et permettre de constituer un réseau d’objets se présentant comme un macrocosme intermédiaire. La forme et le placement de l’anse, en concordance avec des éléments iconographiques spécifiques (comme les coiffes) se révèlent particulièrement symboliques du dualisme omniprésent dans la culture mochica ainsi que des analogies que de dualisme permet d’engendrer. C’est finalement à l’aide de données archéologiques permettant d’observer les objets dans l’espace que nous pourrions aller plus loin pour reconstituer les différentes façons grâce auxquelles les Mochicas engageaient l’analogisme dans leur vie quotidienne, cérémonielle et rituelle.

Le crabe s’est révélé particulièrement utile pour mener une étude des traits analogiques de la cosmovision mochica tels qu’exprimés dans leur iconographie. Cet être s’est présenté comme une concrétisation de nombreux dualismes notamment le rapport entre Terre et Océan exprimé à travers la plage ou celui entre humain et animal apparent grâce à son hybridité. Il est certain que de nombreux autres êtres et personnages composant le monde des Mochicas sont faits de caractéristiques concrétisant ces dynamiques. Nous pouvons ainsi mieux concevoir le cosmos riche et organisé des Mochicas dont l’équilibre est entretenu grâce aux diverses analogies et relations entre les êtres qui le composent. Sa relation avec le Dieu à ceinture de serpents le place automatiquement dans une position d’être maléfique, une menace pour l’équilibre cosmique. Ses différentes relations et associations avec d’autres êtres mythologiques lui permettent d’enrichir ses pouvoirs et capacités ainsi que de facilement naviguer la chaîne d’analogies structurant le cosmos. On trouve ici ce qui semble renvoyer à un schéma d’ontologie relationnelle car le crabe se voit en partie défini par les relations qu’il entretient avec ses compagnons, son environnement et les dieux.

Il serait très intéressant d'explorer en profondeur les différentes ouvertures que propose ce schéma ontologique dans le cadre culturel et cosmologique des Mochicas.

Notre étude nous a d'autre part permis de mettre en valeur l'importance de maintenir un œil critique pour ce qui relève de l'interprétation des images. En effet, bien que les Mochicas aient développé un art réaliste, celui-ci fut produit au sein d'un schéma culturel très ancien et différent du nôtre. Bien que les données coloniales et études ethnographiques modernes et contemporaines offrent un certain point d'ancrage, il est important de les utiliser avec vigilance pour étudier des cultures anciennes. La lecture et interprétation de la mythologie du Dieu à ceinture de serpents et du Décapitateur en sont un très bon exemple, nous questionnant encore aujourd'hui sur leur structure narrationnelle et temporelle. Les travaux produits sur les reconsidérations chronologiques au profit de celles stylistiques sont particulièrement importants pour la suite de ces recherches. Elles révèlent notamment la pertinence d'étudier les productions iconographiques individuellement en fonction de leur tradition artistique pour les étudier ensuite ensemble afin de mettre en valeur des distinctions pertinentes entre différents styles, sites et périodes.

De nombreuses données manquent encore au registre muséal. Dans le cas de notre étude, ce sont principalement le manque des données archéologiques qui nous a ralenti et empêché d'aller plus loin dans notre analyse, notamment dans le cas des doublons. Ces données pourraient être particulièrement intéressantes pour le futur de la recherche et nous permettraient notamment de nous pencher sur les dynamiques socio-cosmologiques entre différents sites, à l'intérieur d'un site ou même d'une structure. Associer les données développées dans le type d'études que nous avons mené ici à celles issues du registre archéologique d'une part et en re-contextualisant les œuvres issues du milieu muséal dans l'espace et le temps pourrait nous apporter beaucoup d'informations particulièrement révélatrices de dynamiques et notions encore peu explorées mais centrales aux cosmovisions précolombiennes.

Bibliographie

Alberti, Benjamin & Tamara Bray, “Animating Archaeology : of subjects, objects and alternative ontologies”, *Cambridge Archaeological Journal*, 2009, Vol.19, n°3, pp.337-343.

Allen, Catherine, “When pebbles move mountains, Iconocity and symbolism in Quechua rituals” dans *Creating context in Andean Cultures*, 1997, pp.73-84, Oxford University Press.

Alva, Walter. 2001. « The Royal Tombs of Sipan : Art and Power in Moche Society ». *Studies in the History of Art*, Vol.63, pp.222-245.

https://www.jstor.org/stable/42622323?seq=1#metadata_info_tab_contents

Alva, Walter & Christopher Donnan, 1993, *The Royal Tombs of Sipan*, University of California Press.

Alvarado, Alicia, «Mujeres de élite en la costa norte del Perú Antiguo », *Americanía, Revista de Estudios Latinoamericanos*, 2015, Vol.2, pp.4-38.

Alvarez-Calderon, Gallo, et al. 2013. *Gold and the Incas : Los worlds of Peru*, University of Washington Press.

Arguelles. J. et al., 2020. « King Crabs of Peruvian Waters During 2003–2004: New Insights » dans *Deep-Sea Pycnogonids and Crustaceans of the Americas*, Ch.16, pp.375-394. Springer Nature Switzerland AG 2020. https://link.springer.com/chapter/10.1007%2F978-3-030-58410-8_16#DOI

Arsenault, Daniel, 1994, *Symbolisme, Rapports Sociaux Et Pouvoir Dans Les Contextes Sacrificiels De La Société Mochica (pérou Précolombien): Une Étude Archéologique Et Iconographique*, Thèse présentée à l’Université de Montréal.

Bakula, Cecilia, et al., 1994, *Les Royaumes Préincaïques et le monde Inca*, Edisud.

Bawden, Garth :

- 1995. “Moche Culture as a Political Ideology”, *Latin American Antiquity*, Vol.6, n°3, pp.255-273, Cambridge University Press.
- 1996. *The Moche*, Blackwell Publisher
- 2001. « The Symbols of the Late Mochicas », *Studies in the History of Art*, Vol. 63, pp. 284-305, National Gallery of Art.

Bellier, Irène & Anne-Marie Hocquenghem, *Des Andes à l’Amazonie, une représentation évolutive de l’autre*, 1982, Congrès International des Américanistes.

Benson, Elizabeth :

- 1972. *The Mochica, a culture of Peru*, Praeger New York.
- 2001. *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*, University of Texas Press.
- 2012. *The Worlds of the Moche on the north coast of Peru*. University of Texas Press.

Berezkin, Yuri. « AN IDENTIFICATION OF ANTHROPOMORPHIC MYTHOLOGICAL PERSONAGES IN MOCHE REPRESENTATIONS ». *Ñawpa Pacha : Journal of Andean Archaeology* , 1980, Vol. 18, pp. 1-26. Taylor & Francis Ltd.

Bernard, Carmen, “Don Juan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, "sacerdote" del Cerro », *Runa*, 2019, Vol.40, N.1, pp.5-17, doi:10.34096/runa.v40i1.6130

Bernier, H el ene :

- 2009. “La producción especializada de la cerámica doméstica y ritual mochica”, *Estudios Atacamenos*, Vol.37, pp.157-178, Instituto de Investigaciones Arqueologicas y Museo.
- 2010. “Personal adornments at Moche”, *Nawpa Pacha : Journal of Andean Archaeology*, Vol.30, N.1, pp.91-114, Taylor & Francis Ltd.

Billman, Brian, “How Moche Rulers came to Power” dans *New perspectives on Moche political organization*, 2010, Chap.9, pp. 181–200, Dumbarton Oaks, Washington DC.

Bourget, Steve :

- 1995. *Bestiaire sacré et flore magique :  cologie Rituelle De L'iconographie De La Culture Mochica*, Côte Nord Du P rou, Dissertation Universit  de Montréal.
- 2006. *Sex, Death, and Sacrifice in Moche Religion and Visual Culture*, University of Texas Press
- 2021. *Sacrifice, Violence, and Ideology Among the Moche : The Rise of Social Complexity in Ancient Peru*, University of Texas Press.

Bray, Tamara.

- 2003. “Inka Pottery as Culinary Equipment”, *Latin American Antiquity*, Vol.14, n 1, pp.3-28, Cambridge University Press.
- 2009. “An Archaeological Perspective on the Andean Concept of Camaquen », *Cambridge Archaeological Journal*, Vol.19, N.3, pp.337-343, McDonald Institute for Archaeological Research. doi:10.1017/S0959774309000547

Burger, Richard & Lucy Salazar-Burger, “The Place of Dual Ceremonialism: A Organization in Early Andean Comparative Review », *Senri Ethnological Study*, 1993, Vol.37, pp.97-116.

Calancha, Antonio de la, 1633, *Cor nica moralizada de los agustinos del Perú*, Barcelone : Pedro Lacavalleria (1638).

Canessa, Andrew, 2012, *Intimate Indigeneities*, Duke University Press.

Cardenas-Arroyo, Felipe, « The iconography of painted ceramics in the Northern Andes », *Encuentros*, 1998, Vol.26, pp.1-13.

Castillo, Luis Jaime :

- 1989. *Personajes m ticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica*, Pontificia Universidad Catolica del Peru.

- 2001. "The Last of the Mochicas : A View from the Jequetepeque Valley." *Studies in the History of Art*, Vol.63, pp. 306-332, National Gallery of Art.

Castillo, Luis Jaime & Christopher Donnan, "Los Mochicas del Norte y los Mochicas del sur", dans *Vicús*, 1994, pp.142-181, Banco de Credito del Perú.

Castillo, Luis Jaime & Santiago Uceda, « The Mochicas » dans *The Handbook of South American Archaeology*, 2008, Chapitre 6, pp.707-729, Springer New York.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

- 'Dieu/divin', consulté le 19/09/2022, <https://www.cnrtl.fr/definition/dieu>
- 'Démoniaque', consulté le 19/09/2022, <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9moniaque>
- 'Mythologie', consulté le 19/09/2022, <https://www.cnrtl.fr/definition/mythologie>

Chapdelaine, Claude :

- 2009. « Domestic Life in and around the Urban Center at Huacas de Moche » dans *Domestic Life in Prehispanic Capitals*, Chapitre 9, pp.181-196, University of Michigan Press.
- 2010. « Moche political organization in the Santa Valley » dans *New perspectives on Moche political organization*, Chap.13, pp. 252–279, Dumbarton Oaks, Washington DC.
- 2011. « Recent advances in Moche Archaeology », *Journal of anthropological Research*, Vol.19, N.2, pp. 191-231, Springer New York.

Chédin, Jean-Louis :

- 1994. "Descartes et Gassendi, le dualisme à l'épreuve" dans *Descartes*, pp.163-178, Presses universitaires de France.
- 2016. « Du dualisme classique au double monisme contemporain » dans *La division ontologique*, pp.19-28, Éditions Hermann.

Collomb, Cléo, « Ontologie relationnelle et pensée du commun », *Multitudes*, 2011/12, Vol.45, pp.59-63, Éd. Association Multitudes.

Conklin, William J, & Jeffrey Quilter, 2008, *Chavín: Art, Architecture, and Culture*. University of California Press.

Cordy-Collins, Alana.

- 1992. "The decapitation theme in Cupisnique and Moche iconography", *Latin American Antiquity*, Vol.3, N.3, pp.206-220, Cambridge University Press.
- 2001a. "Decapitation in Cupisnique and Early Moche Societies" dans *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*, Chap.2, pp.21-33, University of Texas Press.
- 2001b. "Blood and the Moon Priestesses, Spondylus Shells in Moche Ceremonies" dans *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*, Chap.3, pp.35-53, University of Texas Press.

Cropper, Elizabeth, et al., 2001, *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*, Yale University Press & New Haven and London.

D'Huy, Julien, 2020, *Cosmogonies*, Éditions La Découverte.

D'Orbigny, Alcide, 1835-1847, *Voyage dans l'Amérique méridionale*. Éditions Hachette (2013).

Dam, Hiav-Yen, "À la croisée des chemins ontologiques", *Tsanta*, 2015, Vol.20, pp.19-28.

Descartes, René, 1641, *Méditations métaphysiques*, Flammarion (2010).

Descola, Philippe :

- 1986. *La Nature domestique*, Édition Maison des sciences de l'homme.
- 1993. *Les Lances du crépuscule*, Éditions Plon.
- 2005. *Par delà Nature et Culture*, Paris Gallimard.
- 2006. « La fabrique des images », *Anthropologie et Société* Vol.30, N. 3, pp.167-182.
<https://doi.org/10.7202/014932ar>
- 2010. *Diversité des natures, diversité des cultures*, Paris Bayard
- 2016. « Biolatry: A Surrender of Understanding », *Anthropological Forum*, Vol.26, n°3, pp.321-326, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00664677.2016.1212523>
- 2021. *Les formes du visible*, Éditions du Seuil.

Dianteill, Erwan, « Ontologie et anthropologie », *Revue européenne des sciences sociales*, 2015, <http://journals.openedition.org/ress/3314>

Diaz, Amanda & Luc Ortlieb, "El fenómeno "El Nino" y los moluscos de la costa peruana", *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 1993, Vol.22, N.1, pp.159-177.

Doherty, Sean & Ted Rosen, "Shark Skin Laceration", *Dermatology Online Journal*, 2006, Vol.6, N.6. <https://escholarship.org/uc/item/2t34w8np>

Donnan, Christopher :

- 1965. "Moche Ceramic Technology." *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, Vol.3, pp. 115-35, Taylor & Francis Ltd.
- 1975. "The thematic approach to Moche iconography ». *Journal of Latin American Lore*, Vol.1, N.2, pp.147-162.
- 2001. « Moche Ceramic Portraits », *Studies in the History of Art*, Vol.63, pp.126-139, National Gallery of Art.
- 2010. « Moche sociopolitical organization : rethinking the data, approaches, and models » dans *New Perspectives on Moche Sociopolitical Organization*, Chap.4, Dumbarton Oaks, Washington DC.
- 2011. "Moche Substyles", *Boletín del museo de arte precolombino*, Vol.16, N.1, pp.105-118.

Donnan, Christopher & Donna McClelland.

- 1999. *Moche Finesline Painting, Its Evolution and Its Artists*, University of California Press.

- 2007. *Moche Fineline Painting from San José de Moro*, Cotsen Institute of Archaeological Press.

Donnan, Christopher & Walter Alva, 1993, *The Royal Tombs of Sipan*, University of California Press.

Edwards, Henri & Hippolythe Lucas, “Crustacés” dans *Voyage dans l’Amérique méridionale*, 1842-1844, Vol.6, N.1, pp.6-37.

Encyclopédia Universalis, ‘Réaliste’, consulté le 19/09/2022, <https://www.universalis.fr/recherche/q/R%C3%A9aliste/>

Escande, Yolaine, 2005, *Montagnes et eaux, la culture du shenshui*, Paris : Hermann.

Espinosa, Alicia, “Remettre la céramique non décorée au coeur des problématiques culturelles”, *Artisanat et savoir-faire, archéologie des techniques*, 2020, Archéo.doct n°14, Paris : Éditions de la Sorbonne.

Firmin-Didot (éd), “Canon artistique”, *Dictionnaire de l’Académie des Beaux-Arts*, Tome 3, pp.41-53.

Fraresso, Carole, “Golden Gods in Ancient Peru” dans *Gold and the Incas*, 2013, Chapitre 2, pp.34-41, National Gallery of Australia.

Gassendi, Pierre, *Disquisitio metaphysica*. Amsterodami : apud Johannem Blaeu, 1644.

Gaulter, Steff, “El Nino’s Effect on Peru”, *The Gulf Times* (en ligne), 2015, <https://www.gulf-times.com/story/448730/El-Nino-s-effect-on-Peru>

Giuliano, Sandra, « L’empreinte symbolique des grenouilles et crapauds dans la culture Mochica du Pérou : de l’analyse iconographique à la portée sociale », *ELHOI*, 2015, <https://journals.openedition.org/elohi/503?lang=fr#quotation>

Goepfert, Nicolas.

- 2010. “The llama and the deer, Dietary and Symbolic Dualism in the Central Andes”, *Anthropozoologica*, Vol.45, n°1, pp.25-45.
- 2011. *Frayeur la route d’un monde inversé, Sacrifices et offrandes dans la culture mochica*, BAR International Series 2278, Paris monographs in American archaeology 28.
- 2012. “New zooarchaeological and funerary perspectives on Mochica culture (ad. 100-800), Peru”, *Journal of field archaeology*, Vol.37, N°2, pp.104-120.
- Goepfert, Nicolas & Walter Alva, “Festejando con los senores mochicas ?”, *Latin American Antiquity*, 2018, Vol.29, n°2, pp.331-349. Cambridge University Press.

Golte, Jürgen.

- 1993. *Las Aventuras Del Dios Quismique Y Su Ayudante Murrup*. 1. ed. Los Dioses De Sipán, [1]. Lima: IEP

- 2009. *Moche Cosmología y Sociedad : una interpretación iconográfica*, Instituto de Estudios Peruanos.

Guinot, Danièle, Régis Cleva. 2002. « Les Crustacés récoltés par d'Orbigny en Amérique du Sud et déposés au Muséum national d'histoire naturelle, Paris », *Compte Rendu Palevol*, Vol.1, n°7, pp.499-515.

<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1631068302000556?via%3Dihub>

Gumerman, George, « Moche feasting on the north coast of Peru » dans *Inside Ancient Kitchens*, 2010, Chap.5, pp.111-131, University Press of Colorado.

Hablmayer, Ernst, « Amerindian mereology : animism, analogy and the multiverse », *Indiana*, 2012, Vol.29, pp.103-125.

Hall, Ingrid, « Labourer la terre, tisser la vie. Éclats d'analogies dans les Andes sud-péruviennes », *Journal de la société des américanistes*, 2012, Vol.98, N°1, pp.101-131.

Hallowell, Irving, « Ojibwa ontology, behavior and world view » dans *Culture and History, essays in honor of Paul Radin*, 1960, pp.19-52.

Hamayon, Roberte, « L'anthropologie et la dualité paradoxale du 'croire' occidental », *Croire et croyances*, 2005, Vol.13, N°1, pp.15-41.

Hamilton, Andrew James. « New Horizons in Andean Art History ». *Record of the Art Museum*, 2016, Vol. 75/76, pp.42-101. Princeton University Art Museum.

Hill, Erica, « Death as a rite of passage : the iconography of the Moche Burial Theme », *Antiquity*, 1998, Vol.72, pp.528-538. Cambridge University Press.

Hocquenghem, Anne-Marie :

- 1973. *Codes pour l'analyse des représentations figurées sur les vases Mochicas*, Institut d'Ethnologie, microfiche 78 OI 83, Paris.
- 1977a. "Les représentations de chamans sur les vases mochicas", *Nawpa Pacha : Journal of Andean Archaeology*, Vol.15, pp.123-130. Taylor & Francis Ltd.
- 1977b. "Une Interprétation des Vases Portraits Mochicas", *Nawpa Pacha : Journal of Andean Archaeology*, Vol.15, pp.131-146. Taylor & Francis Ltd.
- 1977c. "Quelques projections sur l'iconographie mochica", *Baessler-Archiv*, Vol.25, pp.163-191.
- 1979. « L'iconographie Mochica et les rites andins », *Cahiers des Amériques Latines*, Vol.20, pp.113-129.
- 1981. « Les vases Mochicas : Formes et sujets ». *Nawpa Pacha : Journal of Andean Archeology*, Vol.19, pp.71-78. Taylor & Francis Ltd.
- https://www.jstor.org/stable/27977719?seq=1#metadata_info_tab_contents
- 1989. *Iconografía Mochica*. 3. ed. Lima, Perú : Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

Holbraad, Marin & Morten Axel Pedersen, 2017, *The Ontological Turn, An Anthropological Exposition*, Cambridge University Press.

Holmquist, Ulla, “The ceramics of Ancient Peru” dans *Gold and the Incas*, 2013, Chap.3, pp.42-49.

Holmquist, Ulla & Carole Fraresso, 2022, *Machu Picchu, les trésors du Pérou*, Laboratorio Rosso [2021].

Ingold, Tim, “A Naturalist Abroad in the Museum of Ontology: Philippe Descola's *Beyond Nature and Culture*”, *Anthropological Forum*, 2016, Vol.26, n°3, pp.301-320, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00664677.2015.1136591>

Jackson, Margaret :

- 2008. *Moche Art and Visual Culture in Ancient Peru*. Albuquerque : University of New Mexico Press.
- 2012. « Moche as visual notation : semasiographic elements in moche ceramic imagery », dans *Their way of writing*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington DC.
- 2021. « The symbolic value of food in Moche iconography » dans *Andean Foodways*, Chap.10, pp.257-279, Springer Nature Switzerland.

Jiménez, María, “El vestido de los reyes y principes de Moche” dans *Senores de los reinos de la luna*, 2008, Chap.7, Lima : Banco Crédito del Perú.

Karadimas, Dimitri, “Animism and perspectivism, still anthropomorphism ?”, *Indiana*, 2012, Vol.29, pp.25-51. Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

Keck, Frédérick, “Les animaux contre l’État”, *L’Homme*, 2020, Vol.236, pp.177-190. École des hautes études en sciences sociales (France).

Keck, Frédérick, et al., “Anthropologie : le tournant anthropologique en action”, *Tsantsa*, 2015, Vol.20, pp.4-11. Editions Seismo.

Koons, Michèle, “Moche sociopolitical dynamics and the role of Licapa II, Chicama Valley, Peru”, *Latin American Antiquity*, 2015, Vol.26, N°4, pp.473-492. Cambridge University Press.

Koons, Michèle & Bridget Alex, “Revised Moche Chronology Based on Bayesian Models of Reliable Radiocarbon Dates.”, *Radiocarbon* 56, 2014, n° 3, pp. 1039-1055.

Kroeber, Alfred, “The Uhle Pottery Collections from Moche », *American Archaeology and Ethnology*, 1925, Vol.21, N°5, pp. 191-234, University of California Publications.

Kubler, Georges & Christine de Buzon, “Les sources écrites de la cosmogonie andine”, *Artibus et Historiae*, Vol.5, N°9, pp.9-21, IRSA.

Kutscher, Gerdt.

- 1954. *Nordperuanische Keramik*, Gebr Mann Berlin.

- 1955. *Arte Antiguo De La Costa Norte Del Perú : Ancient Art of the Peruvian North Coast*, Gebr Mann Berlin.
- 1984. *Nordperuanische Gefässmalereien Des Moche-Stils*, München : C.H. Beck.

La República, « El Fenomeno de El Nino ya afecta a la pesca en La Libertad », *La República*, 2019, <https://larepublica.pe/sociedad/846039-fenomeno-de-el-nino-ya-afecta-la-pesca-en-la-libertad/>

Larco Hoyle, Rafael :

- 1948. *Cronología arqueológica del norte del Perú*, Sociedad Geográfica Americana, Buenos Aires.
- 2001. *Los Mochicas*. Pueblo Libre, Lima : Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera.

Larousse en ligne.

- ‘Cosmogonie’, consulté le 20/09/2022, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cosmogonie/19552>
- ‘Anthropomorphe’, consulté le 20/09/2022, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/anthropomorphe/3901>

Las Casas, Bartolomé, 1552-1559, *Apologetica Historia*. Universidad nacional autonoma de Mexico Instituto de investigaciones historicas Mexico (1967).

Latsanopoulos, Nicolas & Nicolas Goepfert, “L’homme-animal dans les arts visuels” dans *L’homme-animal en Mésoamérique et dans les Andes*, pp.50-60, Presses Universitaires de Paris Nanterre.

Lavallée, Danièle, 1970, *Les Représentations Animales Dans La Céramique Mochica*, Dissertation, Institut d'Ethnologie (Paris)

Lau, Georges. « Object of Contention : an Examination of Recuay-Moche Combat Imagery ». *Cambridge Archaeological Journal*, 2004, Vol.14, N. 2, pp.163–84. McDonald Institute for Archaeological Research.

Lieske, Bärbel, “Las Divinidades de la Culture Mochica”, *Arqueología y Sociedad*, 2009, Vol.20, pp.305-340. Fondo Editorial de la UNMSM.

Lobell, Jarrett, « Painted Worlds », *Archaeology*, 2017, Vol.70, N. 5, pp.26-31, Archaeological Institute of America.

Lockard, Gregory, 2005, *Political Power and Economy at the Archaeological Site of Galindo, Moche Valley, Peru*, Thèse présentée à la University of New Mexico.

Lozada, María & Henry Tantaleán, 2019, *Andean Ontologies, New Archaeological Perspectives*, University Press of Florida.

Lucero, Lisa & Barbara Fash (ed), 2006, *Precolumbian Water Management : Ideology, Ritual and Power*, University of Arizona Press.

Lumholtz, Carl, 1986, *El arte simbólico y decorativo de los huicholes*, Instituto Nacional Indigenista.

Makowski, Krzysztof et al. (ed).

- 1996. *Imágenes y mitos, Ensayos sobre las artes figurativas en los Andes prehispánicos*, Fondo Editorial SIDEA.
- 2000. *Los dioses del Antiguo Peru*, Lima : Banco Crédito del Perú.
- 2008. *Senores de los reinos de la luna*, Lima : Banco Crédito del Perú.

Malpass, Micheal. « Art and Power : The Early Intermediate period » dans *Ancient People of the Andes*, 2016, Ch.7, pp.116-141, Cornell University Press.

Mattina, Nicco & Matthew Sayre, « Analogism at Chavín de Huantar » dans *Andean Ontologies, New Archaeological Perspectives*, 2019, Chapitre 3, pp.79-98, University Press of Florida.

Maudlin, Tim, “Cosmology, Theology and Meaning” dans *God and Cosmology*, 2016, Chapitre 3, pp.107-139, 1517, Media Fortress Press.

Mauss, Marcel, “Une Catégorie de L’Esprit Humain : La notion de Personne, Celle de ‘Moi’”, *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 1938, Vol.68, pp.263-281. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland.

Météo France, “El Nino et La Nina”, *Météo France*, <https://meteofrance.com/comprendre-climat/monde/el-nino-et-la-nina#:~:text=Les%20%C3%A9v%C3%A9nements%20El%20Ni%C3%B1o%20apparaissent,leur%20intensit%C3%A9%20maximale%20vers%20No%C3%ABl>.

Millones, Luis, & Yoshio Onuki, 1994, *El Mundo Ceremonial Andino*, Lima : Horizonte.

Molina, Alberto, 2013, *L'art (Fiche Notion) : Lepetitphilosophe.fr - Comprendre La Philosophie. Notions Philosophiques.*
<http://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=2072793>.

Moore, Jerry, “Beer in coastal Peru, technology and social context in prehistoric production”, *American Anthropologist*, 1989, Vol.91, n°3, pp.682-695. Editions Wiley.

Moseley, Michael, 1975, *The Maritime Foundations of Andean Civilization*, Cummings Publications.

Moser, Christopher. « Ritual decapitation in Moche Art », *Archaeology*, 1974, Vol. 27, N. 1, pp.30-37, Archaeological Institute of America.

Muro, Luis, “Ontología Corpórea Moche : Construyendo y experimentando a los ancestros”, *Boletín de Arqueología PUCP*, 2018, Vol.24, pp.15-42. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Muro, Luis, et al., “Moche Corporeal Ontologies : Transfiguration, Ancestrality and Death” dans *Andean Ontologies, New Archaeological Perspectives*, 2019, Chapitre 5, pp. 116-149, University of Florida Press.

Nesteruk, Alexei, “The Universe and Humanity Cosmology and Anthropology as Two Parts of the Book of Being” dans *The Sense of the Universe*, 2015, Chapitre 1, pp.87-117, 1517 Media Fortress Press.

Neurath, Johannes, & al., 2005, *El arte Huichol*, Artes de Mexico #75.

Parson, Lee, “An Examination of Four Moche Jars from the Same Mold”, *American Antiquity*, 1962, Vol.27, n°4, pp.515-519, Cambridge University Press.

Paszatory, Esther, 1998, *Pre-Columbian Art*, Cambridge University Press.

Pillsbury, Joanne. « Reading Art without Writing: Interpreting Chimú Architectural Sculpture », *Studies in the History of Art*, 2009, Vol. 74, pp.72-89. National Gallery of Art

Porier, Sylvie, “Reflections on Indigenous Cosmopolitics-Poetics”, *Anthropologica*, 2008, Vol.50, N.1, pp.75-85, Canadian Anthropology Society.

Poma Ayala, Felipe, 1612-1615, *El primer nueva corónica y buen gobierno*.

Posorski, Sheila. « Prehistoric Diet and Subsistence of the Moche Valley, Peru », *World Archaeology*, 1979, Vol. 11, N. 2, pp.163-184, Taylor & Francis Ltd.

Quilter, Jeffrey :

- 1997. « The narrative approach to Moche Iconography », *Latin American Antiquity*, Vol.8, n°2, pp.113-133. Cambridge University Press.
https://www.jstor.org/stable/971689?seq=1#metadata_info_tab_contents
- 2001. « Moche mimesis : Continuity and change in Public Art in early Peru », Conference: Symposium on Moche - Art and Political Representation in Ancient Peru, Vol.63.
- 2002. « Moche politics, religion and warfare », *Journals of World Prehistory*, Vol.16, n°2, pp. 145-195. Springers.
- 2010. « Moche : Archaeology, Ethnicity, Identity. », *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, Vol.39, n° 2, pp.225-241. Institut Français d'Études Andines.
<https://journals.openedition.org/bifea/1885>
- 2010. *The Moche of Ancient Peru : Media and Messages*, Peabody Museum Press.
- 2020. « Moche Pottery : Forms, Functions, and Social Change », *Ñawpa Pacha : Journal of Andean Archaeology*, 2021, Vol.41, N. 2, pp.187-209. Taylor & Francis Ltd.

Quilter, Jeffrey & Luis Jaime Castillo (ed), 2010, *New Perspectives on Moche Political Organization*, Dumbarton Oaks, Washington DC.

Raymond, Scott, “The Maritime Foundations of Andean Civilization : A Reconsideration of the Evidence.”, *American Antiquity*, 1981, Vol.46, n° 4, pp. 806-821, Cambridge University Press.

Rosello, Eufrasia, et al., 2001, « Marine Resources from an Urban Moche (470–600 AD) Area in the ‘Huacas del Sol y de la Luna’ Archaeological Complex (Trujillo, Peru) », *International Journal of Osteoarchaeology*, Vol.11, pp.72-87. Éditions Wiley.

Rowe, John, *Chavin Art: An Inquiry into Its Form and Meaning*, Museum of Primitive Art, New York.

Sahagun, Bernardino, 1558-1577, *General History of the Things of New Spain*, by Fray Bernardino de Sahagun: *The Florentine Codex*.

Sahlins, Marshall, “On the ontological schema of *Beyond Nature and Culture*”, *HAU : Journal of Ethnographic Theory*, 2014, Vol.4, n°1, pp.281-290. University of Chicago Press.

Santa Cruz, Juan, XVIe siècle, *De las costumbres antiguas de los naturales del Pirú*, Madrid : Impression de M. Tello [1879].

Sarachik, Edward & Mark Cane, 2010, *The El Nino Southern Oscillation Phenomenon*, Cambridge University Press.

Shaw, Hank, “Cleaning and picking meat from a crab”, *The Spuce Eat*, consulté le 04/08/2022, <https://www.thespruceeats.com/cleaning-and-picking-meat-from-crab-1300533>

Shimada, Izumi :

- 1994. *Pampa Grande and the Mochica Culture*. 1st ed. Austin : University of Texas Press.
- 2001. “Late Moche Urban Craft Production: A First Approximation.”, *Studies in the History of Art*, Vol.63, pp. 176-205, National Gallery of Art.
- 2015. *Pachacamac : su imagen, funcionamiento y visitantes según arqueología e etnohistoria*, Présenté à la International Conference, Arqueología y Etnohistoria en los Andes y tierras bajas : dilemas y miradas complementarias, 2018.

Spence-Morrow, Giles & Edward Swenson, “Moche Mereology” dans *Andean Ontologies, New Archaeological Perspectives*, 2019, Chapitre 6, pp.150-182, University Press of Florida.

Strong, Mary, 2012, *Art, nature and religion in the Central Andes*, University of Texas Press.

Stuart, David, « Royal auto-sacrifice among the Maya, a study of image and meaning », *RES, Anthropology and Aesthetics*, 1984, Vol.7, n°1, pp.6-20. University of Chicago Press.

Swenson, Edward :

- 2011. “Architectural renovation as ritual process in Late Intermediate Period Juquetepeque” dans *From State to Empire in the Prehistoric Juquetepeque Valley, Peru*, pp.129-148, British Archaeological Reports, Oxford.

- 2014. “Los fundamentos cosmológicos de las interacciones Moche-Sierra durante el Horizonte Medio en Juquetepeque” dans *Los rostros de Wari :Perspectives interregionales sobre el Horizonte Medio*, pp.79-104, Boletín de Arqueología PUCP.
- 2015. “The Materialities of Place Making in the Ancient Andes”, *Journal of Archaeological Method Theory*, Vol.22, pp.677-712, New York Springer.
- 2017. “Topologies of Time and History in Juquetepeque, Peru” dans *Constructions of Time and History in Pre-Columbian Andes*, University of Colorado Press.

Takeda, Masatsune et al, “Recent collections of freshwater crabs from the Pacific and Amazonian Regions of Ecuador, South America”, *Journal of Teikyo Heisei University*, 2016, Vol.27, pp.1-16.

Tarazona, Juan, et al., “Positive Effects of ‘El Niño’ on Macrozoobenthos Inhabiting Hypoxic Areas of the Peruvian Upwelling System.”, *Oecologia*, 1988, Vol.76, n° 2, pp. 184-90, New York Springer.

Taube, Karl, 1995, *Mythes Aztèques Et Mayas*. Paris: Éditions du Seuil.

Towers, Lucy, “Nasa examines El Nino’s impacts on fish population”, *The Fish Site*, 2016, <https://thefishsite.com/articles/nasa-examines-el-ninos-impact-on-fish-populations>

Trever, Lisa, “A Moche Riddle in Clay”, *The Art Bulletin*, 2019, Vol.101, n°4, pp.18-38. Taylor & Francis Ltd.

Trever, Lisa, et al., 2017, *The archaeology of Mural Paintings at Panamarca, Peru*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C.

Trono, Shannon, “Northern and Southern Moche : The Stylistic Distinctions of Face-Neck Vessels Across Regions”, *Journal of Undergraduate Research*, 2018, Vol.20, N°1, University of Florida Press.

Uhle, Max :

- 1892. *Die Ruinenstaette von Tiahuanaco im Hochlande des alten Peru*. Facsimile Publisher (2016).
- 1913. “Die Ruinen von Moche », *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, Vol.10, pp. 95-117. Société des américanistes de Paris.
- 1915. “Las ruinas de Moche », *Boletin de la Sociedad Geografica de Lima*, Vol.15, pp. 57-71. Lima : Sociedad Geográfica de Lima.

Uriarte, & Alexandre Surallés, “Achuars Candoshi”, *Guía etnográfica de la Alta Amazonía*, 2007, vol. VI, Smithsonian Tropical Research Institute.

Vail, Gabrielle & Christine Hernandez, « Rain and fertility rituals in Post-Classic Yucatan featuring Chaak and Chak Chel » dans *The Ancient Maya of Mexico*, 2012, Chap.11, pp.285-305, London : Routledge.

Viveiros de Castro, Eduardo :

- 1992. *From the Enemy's Point of View: Humanity and Divinity in an Amazonian Society*, The University of Chicago Press.
- 2004. « Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation », *Tipiti : Journal of the society of the Anthropology of Lowland South America*, Vol.2, n°1, pp.1-20. Society of the Anthropology of Lowland South America.
- 2009. *Métaphysiques Cannibales*, Presses Universitaires de France.
- 2015. *The Relative Native: Essays on Indigenous Conceptual Worlds*, University of Chicago Press.

Wade, Lizzie, “Feeding the Gods”, *Science*, 2018, Vol.360, n°6395. American Association for the Advancement of Science. <https://www.science.org/content/article/feeding-gods-hundreds-skulls-reveal-massive-scale-human-sacrifice-aztec-capital>

Weismantel, Mary, “Seeing like an Archaeologist: Viveiros de Castro at Chavín de Huantar.”, *Journal of Social Archaeology*, 2015, Vol.15, n° 2, pp. 139-59, Sage Journals.

Wilkerson, Jeffrey, «Then they were sacrificed, the ritual ballgame of Northeastern Mesoamerica through time and space » dans *The Mesoamerican Ballgame*, 1991, Chap.3, pp.45-72. University of Arizona Press.

Woloszyn, Janusz.

- 2008. *Los Rostros Silenciosos*, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Peru.
- 2019. “Status Markers in Moche Iconography” dans *Indigenous Graphic Communication Systems*, Chapitre 10, pp.274-296, University Press of Colorado.

Annexe

Tableau 1.- Corpus complet détaillé en fonction du type céramique et de la phase céramique.

	Types de céramique	Total		Ph I-II	Ph III	Ph IV	Ph V	Non donné	Total
	BAÉ P	83		2	12	56	13	-	203
	BAÉ BR	33		1	25	-	7	-	
	BAÉ S	87		2	34	49	2	-	
	BAA BR	8		-	-	7	1	-	8
	FJN P	2		-	-	2	-	-	3
	FJN BR	1		-	-	1	-	-	
	Cantaró BR	25		-	-	-	-	25	33
	Cantaró S	8		-	-	-	-	8	
	Canchero P	2		-	-	-	-	2	2
	Olla P	1		-	-	-	-	1	2
	Olla BR	1		-	-	-	-	1	
Total	11	251		5	71	115	23	37	251

Tableau 2.- Détail de la catégorie iconographique n°1 (Le crabe réaliste en présentation) en fonction du type céramique et de la phase céramique.

	Type de céramique	Total		Ph I-II	Ph III	Ph IV	Ph V	Total
	BAÉ P	16		2	4	9	1	32
	BAÉ BR	6		1	-	-	5	
	BAÉ S	10		2	3	3	2	
	BAA BR	5		-	-	5	-	5
	FJN P	1		-	-	1	-	2
	FJN BR	1		-	-	1	-	
	Cantaró BR	9		-	-	-	-	16
	Cantaró S	7		-	-	-	-	
	Olla P	1		-	-	-	-	1
Total	9	56		5	7	19	8	56

Tableau 3.- Détail de la catégorie iconographique n°2 (Le crabe réaliste en scène mythologique) en fonction du type céramique et de la phase céramique.

	Type céramique	Total		Ph III	Ph IV	Total
	BAÉ P	5		1	4	5
	BAÉ BR	1		1	-	
	BAA P	1		-	1	
Total	2	7		2	5	7

Tableau 4.- Détail de la catégorie iconographique n°3 (Le crabe à jambes humaines en présentation) en fonction du type céramique et de la phase céramique.

	Type de céramique	Total		Ph III	Ph IV	Total
	BAÉ P	2		-	2	6
	BAÉ BR	1		1	-	
	BAÉ S	3		2	1	
	Cantaró BR	12		-	-	13
	Cantaró S	1		-	-	
	Olla P	1				1
Total	6	20		3	3	20

Tableau 5.- Détail de la catégorie iconographique n°4 (Le crabe à jambes humaines au combat) en fonction du type céramique et de la phase céramique.

	Type de céramique	Total		Ph III	Ph IV	Total
	BAÉ BR	19		19	-	26
	BAÉ S	7		5	2	
Total	2	26		24	2	26

Tableau 6.- Détail de la catégorie iconographique n°5 (Le crabe anthropomorphe en présentation) en fonction du type céramique et de la phase céramique.

	Type de céramique	Total		Ph III	Ph IV	Total
	BAÉ P	6		-	6	34
	BAÉ BR	1		1	-	
	BAÉ S	27		12	15	
	BAA BR	1		-	1	1
	Cantaró BR	4		-	-	4
	Canchero P	1		-	-	1
Total	6	40		13	22	40

Tableau 7.- Détail de la catégorie iconographique n°6 (Le crabe anthropomorphe en scène marine) en fonction du type céramique et de la phase céramique.

	Type de céramique	Total		Ph III	Ph IV	Ph V	Total
	BAÉ P	41		6	29	6	66
	BAÉ S	25		8	17	-	
	FJN P	1		-	1	-	1
Total	3	67		14	47	6	67

Tableau 8.- Détail de la catégorie iconographique n°7 (Le crabe anthropomorphe au combat contre le Dieu à ceinture de serpents) en fonction du type céramique et de la phase céramique.

	Type de céramique	Total		Ph III	Ph IV	Ph V	Total
	BAÉ P	13		1	6	6	33
	BAÉ BR	5		3	-	2	
	BAÉ S	15		4	11	-	
	BAA BR	1		-	-	1	1
	Canchero P	1		-	-	-	1
Total	5	35		8	17	9	35

Tableau 9.- Décompte du corpus complet en fonction de la catégorie iconographique pour chaque phase céramique.

Catégories iconographiques	Phase I-II	Phase III	Phase IV	Phase V	Non donné	Total
Cat. 1 – Crabe réaliste	5	7	19	8	17	56
Cat. 2 – Crabe réaliste en scène mythologique		2	5			7
Cat. 3 – Crabe à jambes humaines		3	3		14	20
Cat. 4 - Crabe à jambes humaines au combat		24	2			26
Cat. 5 – Crabe anthropomorphe		13	22		5	40
Cat. 6 – Crabe anthropomorphe en scène marine		14	47	6		67
Cat. 7 – Crabe anthropomorphe contre le DCS		8	17	9	1	35
Total	5	71	115	23	37	251

Liste 1.- Oeuvres du corpus en fonction de leur provenance.

Museo Larco Herrera, Lima, Pérou (133 oeuvres) :

ML000146	ML001125	ML003175	ML003177	ML003178
ML003179	ML003180	ML003181	ML003182	ML003183
ML003187	ML003188	ML003189	ML003191	ML003192
ML003193	ML003194	ML003195	ML003196	ML003204
ML003212	ML003113	ML003114	ML003220	ML003223
ML003229	ML003498	ML003515	ML003590	ML003591
ML003592	ML003594	ML003595	ML003597	ML003598
ML003599	ML003600	ML003601	ML003602	ML003603
ML003604	ML003605	ML003606	ML003608	ML003609
ML003610	ML003611	ML003612	ML003613	ML003614
ML003615	ML003616	ML003617	ML003618	ML003619
ML003620	ML003621	ML003622	ML003623	ML003624
ML003625	ML003626	ML003627	ML003628	ML003629
ML003630	ML003632	ML003633	ML003634	ML003635
ML003636	ML003637	ML003690	ML004449	ML004450
ML004451	ML004511	ML004512	ML004513	ML004514
ML004515	ML004519	ML004520	ML004566	ML004567
ML004568	ML004569	ML004572	ML004573	ML004574
ML004575	ML004576	ML004577	ML005495	ML006143
ML006421	ML006956	ML006957	ML009540	ML009541
ML009543	ML009544	ML009546	ML009547	ML009548
ML009549	ML009550	ML009551	ML009552	ML009553
ML009554	ML009555	ML009556	ML009557	ML009558
ML009682	ML010096	ML010860	ML012038	ML012859
ML012988	ML012993	ML013013	ML013022	ML013031
ML013032	ML013033	ML013038	ML013039	ML013042
ML013043	ML013625	ML015028		

Musée d'Ethnologie de Berlin, Berlin, Allemagne (33 œuvres) :

VA587	VA4600	VA4601	VA4609	VA4634
VA4656	VA4679	VA4711	VA12997	VA13035
VA13036	VA14072	VA14073	VA14091	VA16922
VA17131	VA17627	VA17628	VA18027	VA18028
VA18029	VA18211	VA18212	VA18357	VA18359
VA18394	VA18399	VA400	VA18401	VA47898
VA48106	VA64343	VANIs702		

Musée Dumbarton Oaks, Washington, États-Unis (21 œuvres ; Hollis Images Number) :

8001139322	8001161597	8001162202	8001215346	8001215568
8001215581	8001251081	8001251099	8001252496	8001252512
8001253430	8001253435	8001253419	8001253428	8001266081
8001267918	8001266885	8001306502	8001307255	8001309592
8001311030				

Art Institute of Chicago, Chicago, États-Unis (7 œuvres) :

1955.2254	1955.2292	1957.384	1957.580
1957.615	1958.613	1958.615	

Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Pérou (7 œuvres) :

0000011262	0000011323	0000121836	0000197696
0000197710	0000199087	0000199979	

The British Museum, Londres, Angleterre (6 œuvres) :

Am 1909,1218.84	Am 1909,1218.90	Am 1909,1218.122
Am 1920,0212.4	Am 1947,10.4	Am 1954,05.16

Bestiaire sacré et flore magique (Bourget, 1995 ; 6 œuvres) :

Fig.6.12a, Vol.2, p.93	Fig.6.12b, Vol.2, p.94	Fig.6.12c, Vol.2, p.94
Fig.6.13a, Vol.2, p.94	Fig.6.14, Vol.2, p.95	Fig.6.17, Vol.2, p.98

The Peabody Museum, Cambridge, États-Unis (6 œuvres) :

08-33-30/73818	09-3-30/75626.6	46-77-30/4977
46-77-30/5036	46-77-30/5408	968-14-30-8606

Museo de America, Madrid, Espagne (5 œuvres) :

01039	01049	01060
01339	01409	

Museo Huacas de Moche, Trujillo, Pérou (4 œuvres) :

0117	1041	1581	2093
------	------	------	------

Musée du Quai Branly, Paris, France (4 œuvres) :

71.1878.2.99	71.1883.30.193	71.1883.30.316	71.1883.30.322
--------------	----------------	----------------	----------------

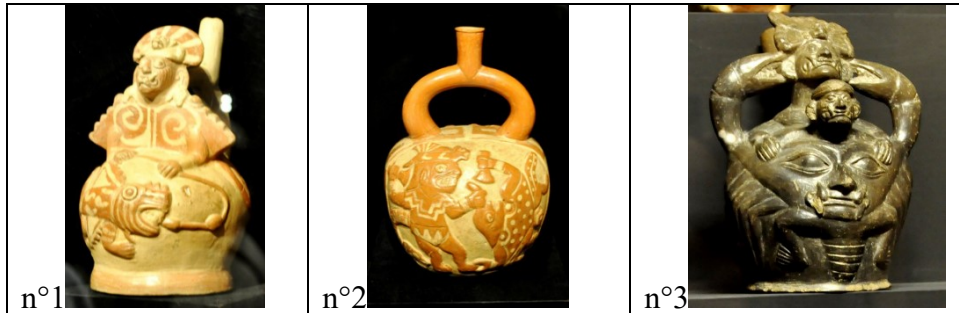
Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology, Berkeley, États-Unis (3 oeuvres) :

4-2719c	4-2942	4.3131a
---------	--------	---------

The Metropolitan Museum of Art, New York, États-Unis (3 oeuvres) :

63.226.1	64.228.60	67.167.5
----------	-----------	----------

Museo Arqueológico Nacional Brüning, Lambayeque, Pérou (3 oeuvres ; numéros inconnus) :



The Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles, États-Unis (2 oeuvres) :

X86.3706	X91.626
----------	---------

Museum of Fine Arts of Houston, Houston, États-Unis (1 œuvre) : 2010.215

Musée Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, Belgique (1 œuvre) : 00046.7.181

The Orlando Museum of Art, Orlando, États-Unis (1 œuvre) : 2001.25

Cosmología y Sociedad Mochica (Golte, 2009 ; 1 œuvre) : fig.13.24, p.348

Ritual Decapitation in Moche Art (Moser, 1974 ; 1 œuvre) : fig.17, p.36 (aussi Cordy-Collins, 1992, fig.13, p.216).

Conservation inconnue (3 œuvres) :



Liste 2.- Cas de céramiques issues du même moule.

Doublons (16 cas) :

ML009554 & ML009556	ML009553 & EMB VA 18357
ML003601 & ML003609	ML003590 & ML003599
MAAH 0000011262 & MB n°3	ML003178 & PM 968-14-30-8606
ML003111 & Moser fig.17, p.36	ML003223 & ML003229
ML003181 & Conserv. Inconnue n°2	ML013039 & EMB VA 12997
ML013013 & ML013033	FM X91.626 & BM Am 1954.05.16
EMB VA 17627 & MAAH 0000197696	ML003192 & EMB VA 18027
ML003220 & ML003600	EMB VA 4656 & MET 64.228.60

Triplets (2 cas) :

ML009548, ML009549 & ML009558
ML009682, EMB VA 4711 & EMB VA 18211

Quintuplet (2 cas) :

ML009552, EMB VA 14091, BM Am 1909.1218.90, MA 01339 & MAAH 0000121836
ML003188, ML003194, ML003214, EMB VA 18028 & AIC 1955.2292

Liste 3.- Origine connue des céramiques issues du Museo Larco Herrera, Lima, Pérou.

Numéro de la céramique	Vallée d'origine	Site d'origine
ML003181	Chicama	Mocollope
ML003182	Chicama	Facalá
ML003187	Virú	Huancaco
ML003188	Chicama	Chiquitoy
ML003189	Virú	Huancaco
ML003192	Santa	Tambo Real
ML003204	Moche	Pesqueda
ML003214	Santa	Tambo Real
ML003223	Santa	Tambo Real
ML003229	Santa	Tanguche
ML003498	Virú	San Idelfonso
ML003515	Santa	Tanguche
ML003590	Chicama	-
ML003594	Virú	-
ML003602	Chicama	Roma
ML003603	Chicama	Casa Quemada / Sausal
ML003604	Moche	-
ML003609	Virú	San Idelfonso
ML003611	Chicama	Sausal

ML003615	Santa	Chimbote
ML003516	Chicama	Palenque / Sausal
ML003617	Virú	Huancaco
ML003618	Chicama	Cerro de Cabras
ML003623	Chicama	Sausal
ML003624	Chicama	Casa Quemada / Sausal
ML003627	Chicama	Sausal
ML003635	Chicama	Ascope
ML004513	Virú	-
ML004515	Virú	-
ML004519	Chicama	Casa Quemada / Sausal
ML004577	Chicama	Toma del Tesoro / Sausal
ML005495	Chicama	Boca Negra / Sausal
ML009540	Chicama	Facalá
ML009547	Santa	Tanguche
ML009551	Virú	San Idelfonso
ML009554	Virú	San Idelfonso
ML009555	Santa	Tambo Real
ML009682	Santa	Tanguche
ML010860	Virú	Huancaco
ML012038	Chicama	-
ML012988	Chicama	Chiquitoy
ML013022	Virú	San Idelfonso
ML013031	Virú	Huancaco
ML013032	Virú	Tomabal
ML013033	Chicama	Roma
ML013043	Chicama	Sausal
ML013625	Santa	Tanguche