

MAYO CHINCHIPE : LA PORTE ENTROUVERTE

Francisco Valdez

diame (verso cat. 174)
ramique Mayo-Chinchiipe
5 x 14 cm
lection Mayo-Chinchiipe

Introduction

Toutes les possibilités, y compris les plus insoupçonnables, s'offrent à nous lorsque nous prenons en main les premières pièces d'un puzzle, et plus encore quand les premières images qui apparaissent ont toute l'originalité du milieu insolite dont elles proviennent. Le mot qui décrit le mieux l'émerveillement ressenti face à une nouvelle culture archéologique est « expectative ». Expectative face à ce qui apparaît au fur et à mesure que la brosse élimine les couches de temps qui se sont accumulées avec la terre. Expectative face aux plans que viennent progressivement compléter chaque pierre s'ajoutant à la mosaïque architecturale. Expectative face au symbolisme des figures, qui peu à peu esquisse les contours d'une nouvelle iconographie.

Il est surprenant de rencontrer un art lapidaire aussi épuré dans la forêt tropicale du versant oriental des Andes, car aucun repère culturel ne le laissait prévoir (Valdez et al., 2005). Cette région est traditionnellement considérée comme inhospitalière et malsaine en raison de son humidité permanente. Aux difficultés d'un terrain aux pentes vertigineuses s'ajoute l'acidité du sol, qui rend aléatoire toute culture intensive. Plongée dans un brouillard permanent, c'est une zone de transition entre la sierra sèche au sud de Loja, la jungle luxuriante du piedmont et les plaines amazoniennes. Pourtant, la *ceja de montaña* (forêt tropicale d'altitude) est l'un des endroits au monde où l'on trouve le taux de biodiversité le plus élevé. Plantes, oiseaux, insectes et reptiles peuplent un univers riche de contrastes et de couleurs cachées. Au premier abord, on est déconcerté par le fait que c'est dans cet environnement, où de toute évidence a toujours régné la nature primitive, qu'à une époque reculée l'homme a développé et peut-être imposé sa culture. La datation au carbone 14 effectuée dans divers contextes archéologiques du site de Santa Ana-La Florida indique que ceux-ci étaient déjà occupés voici 4 960-3 685 ans, soit vers 3 000-2 000 ans av. J.-C. Il s'agit par conséquent de la plus ancienne manifestation culturelle retrouvée à ce jour à l'est des Andes.

L'attente grandit lorsque l'on se trouve confronté à des données sortant de l'ordinaire et qui peuvent entraîner d'importantes modifications dans notre manière de considérer la préhistoire de cette région. C'est pourquoi, en présence d'une importante découverte, il s'agit de comprendre et d'expliquer ce que ces données ont signifié dans le contexte social de l'époque et ce que cette culture du passé a représenté, à une plus vaste échelle, dans le contexte des sociétés andines contemporaines.

Il s'agit en définitive de remplir les vides qui restent entre les rares pièces de notre puzzle. Les études archéologiques se doivent de chercher différentes manières d'interpréter les indices de la nouvelle culture, essayant de trouver des moyens de communication avec le passé. En ce sens, le premier pas consiste toujours à brosser un tableau de la société, à comprendre tous les potentiels physiques et stratégiques de l'environnement géographique, et à chercher pourquoi et comment le milieu ambiant a été le théâtre d'une nouvelle culture.

Dans la pratique, les données témoignant des anciens modes de vie sont rares et disséminées dans le paysage. Pourtant, en archéologie, la recherche de nouveaux témoignages et les rapports qui peuvent être établis entre eux forment le processus permettant d'aboutir aux déductions qui sont à la base de toute interprétation. C'est souvent dans l'indice latent apparu à côté du vestige matériel que se concentre la plus grande quantité d'informations socioculturelles. C'est pourquoi des données telles que l'organisation de l'espace et l'architecture constituent les bases qui permettent de comprendre une partie de l'ancienne cosmogonie. De même, on utilisera des notions comme l'esthétique, la symbolique et l'organisation mentale, qui se traduisent dans la distribution de l'espace, la disposition des objets et la conformation des signes. La disposition récurrente de certains éléments physiques témoigne de pratiques quotidiennes qui révèlent une relation sociale entre

les individus et avec leur environnement. L'utilisation et le maniement d'éléments essentiels comme l'eau, le feu et les pierres sont les indices d'une maîtrise technologique qui révèlent différents niveaux d'adaptation socioculturelle. Des preuves de ritualité sont fixées et se reflètent dans les résidus d'actes individuels ou collectifs précis tels que les enterrements, les cérémonies propitiatoires, les offrandes, etc.

La majeure partie de ces actes peut être quotidienne, et de ce fait même atteste d'un ordonnancement supérieur de l'existence qui n'est pas limité à la simple survie du groupe social. On trouve fréquemment des traces de pratiques ésotériques qui ont laissé des empreintes susceptibles d'être reconnues et interprétées dans un contexte mythique. Souvent, c'est le lien avec la mort qui nous livre une perception de la vie basée sur des références bien différentes de celles qui sont en vigueur de nos jours. De ce fait, à l'époque préhistorique, l'homme entretenait avec la nature des rapports infiniment plus étroits sur le plan tant matériel que spirituel. Dans les sociétés traditionnelles de la forêt tropicale, les besoins liés à la survie imposent un rapport de dépendance et de réciprocité avec la nature, impliquant que toute satisfaction que l'individu en tire entraîne pour lui l'obligation de payer de retour le milieu ambiant (et ses forces primitives) pour les résultats obtenus dans l'agriculture ou la chasse. Dans ce domaine, l'ethnologie est une référence permanente, qui permet d'établir des comparaisons et de formuler des hypothèses pour expliquer les découvertes archéologiques. L'utilisation de ces instruments conceptuels nous aidera à mieux connaître tout ce que la porte entrouverte nous permet de voir.

La zone intermédiaire

Géographiquement parlant, le versant sud-oriental de la cordillère des Andes est une zone de transition entre l'altiplano inter andin et les basses terres de la plaine amazonienne. En Équateur, on le désigne traditionnellement sous le terme général de *ceja de montaña*, et au Pérou sous celui de *ceja de selva*. L'eau y est omniprésente, sous forme de brouillard, de pluie ou de cours d'eau formés et alimentés par des précipitations continues. En descendant des hauteurs, elle se fraie un chemin parmi les collines et les forêts, coupant des falaises et formant des ravins à pic qui se transforment ensuite en vallées et en bassins hydrographiques étroits. Les torrents coulent impétueusement depuis la crête de la cordillère, à plus de 3 000 mètres d'altitude, jusqu'à 500 mètres au-dessus du niveau de la mer, au pied des montagnes amazoniennes. À partir de là, les cours d'eau torrentueux deviennent navigables et s'ouvrent un chemin parmi la végétation dense de la forêt millénaire.

Du point de vue de l'écologie, la biodiversité inclut des milliers d'espèces de plantes, d'oiseaux et d'animaux qui peuplaient un terrain incliné et accidenté. Le ciel est généralement couvert de brumes et de nuages qui donnent au vert intense de la forêt des tons vaporeux de gris et de blanc. L'humidité constante favorise une végétation luxuriante, sur un sol brun rougeâtre d'où surgissent toutes sortes de plantes sans chlorophylle et de plantes grimpantes. De la canopée pendent des lianes entremêlées, aux feuilles larges et fines sur lesquelles évoluent des myriades d'insectes et de petits reptiles. Dans les arbres s'épanouissent mousses épiphytes, broméliacées et orchidées multicolores. Au sol, recouvert de feuilles mortes, une grande variété de mammifères timides ou féroces cherchent leur nourriture ou des occasions de s'accoupler.

En raison de l'altitude, le ciel est le domaine des condors, des faucons, des perroquets, des toucans, des colibris et de milliers d'insectes qui se nourrissent des fruits et de la sève de la forêt tropicale.

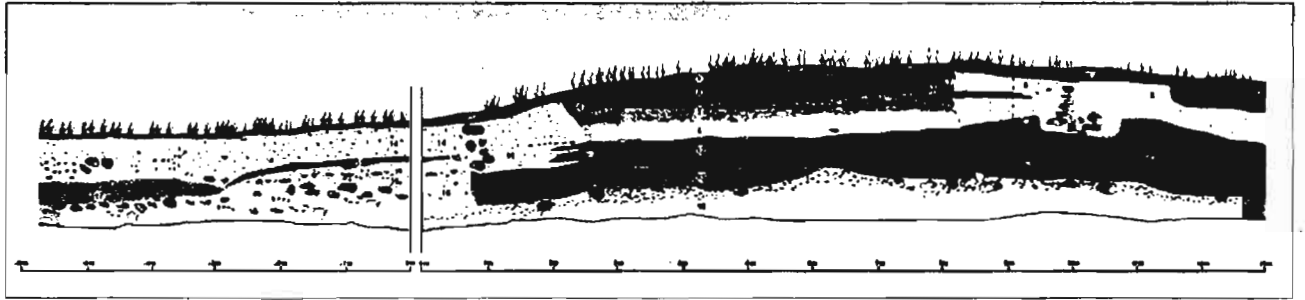
Dans les temps anciens, l'homme faisait partie de la forêt, s'intégrant au paysage et n'apportant que peu de modifications à la topographie naturelle. Apparemment, il s'établit tout d'abord dans la partie basse des vallées fluviales, tirant parti d'étendues plus ou moins dégagées pour cultiver. La montagne lui tenait lieu d'habitation, de chemin et de refuge, et il ne ressentait pas le besoin de la défricher. Il y puisait sa nourriture, ses matières premières et sa force spirituelle. Sur les hauteurs de la sierra, les lits pierreux des torrents ne permettaient pas la navigation, et leurs rives n'étaient pas toujours les chemins les mieux adaptés aux déplacements. C'est pourquoi les lignes de crête de la sierra, au parcours rectiligne, constituèrent la voie naturelle la plus facile et la plus directe pour parcourir de grandes distances.

C'est dans cet environnement tropical, à mi-chemin entre l'altiplano andin et la plaine amazonienne, que l'on commence à identifier une culture ancienne, encore mal définie à l'intérieur des traditions culturelles préhispaniques. Son âge laisse perplexe, et son origine est encore incertaine; elle se situe dans la zone intermédiaire entre la sierra et l'Amazonie, et l'on pourrait donc supposer qu'elle plonge ses racines dans l'un ou l'autre de ces extrêmes. Les implications culturelles de chacune de ces hypothèses sont complexes et ne manqueront pas de donner lieu à des controverses théoriques. L'idée d'une origine amazonienne est tentante et renvoie aux observations de Tello et Lathrap sur le caractère séminal de la forêt tropicale (Tello, 1942, 1960; Lathrap, 1970). Cette hypothèse a rencontré une forte opposition, car il peut paraître inconcevable à beaucoup que la forêt (foyer actuel des sociétés moins évoluées) ait pu engendrer une manifestation culturelle aussi pure. Pour beaucoup, la notion de forêt tropicale est intimement liée à la nature primordiale, à l'état primitif, inculte. La jungle est le royaume du rudimentaire, et donc l'antithèse même de la civilisation, un lieu où rien de raffiné ne peut naître. En revanche, la sierra, avec son climat tempéré et ses espaces ouverts, se prête davantage à l'ordre et à l'harmonie de la créativité pure. Une troisième hypothèse non négligeable est que cette nouvelle société ait eu un caractère local. Nourri de ce que ces deux mondes pouvaient offrir de mieux, l'homme aurait développé sa force créatrice pour les surpasser. On sait que les zones de transition, du fait de leur grande variabilité, sont toujours des espaces d'innovation féconde d'où rayonnent de nouvelles tendances sociales.

Ainsi, face aux rares échantillons que nous possédons de cette nouvelle société, on est frappé par les matières premières employées, envoûté par les traits esthétique-stylistiques et impressionné par leurs formes épurées précocement. Le symbolisme de cette iconographie de la forêt tropicale est intrigant, la force de son message inquiétant. Ses icônes nettement andines mêlent des éléments des hauteurs, de la terre et de la mer. De puissantes images d'oiseaux, de félins et de serpents sont associées à des figures humaines, dotées de toute la force émanant de la forêt et de ses esprits. Les couleurs des pierres rouges, vertes et noires contrastent avec le blanc de la coquille du *pututo* (*Strombus*) et le brun grisâtre de la poterie. Malheureusement, les couleurs des tissus n'ont pas survécu à l'humidité et à l'acidité du sol. Quel univers nous auraient-elles révélé? Mais la forêt tropicale d'altitude est ainsi, solide et éthérée, éphémère et éternelle. Dans la nature, les forces primitives sont latentes, elles envahissent et dépassent la matérialité, se parent de couleurs pour attirer leurs vassaux. Dans cette manifestation, tout n'est encore que mystère, énigme et hermétisme. Le sursaut de la nouveauté n'existe pas encore et l'attente de ce qui viendra nous laisse perplexes. Nous ressentons le besoin d'ouvrir encore un peu plus cette porte.

Santa Ana-La Florida : dualité, créativité et organisation de l'espace

L'exploration archéologique du bassin du Chinchipe a permis d'identifier des traces de cette culture dans plusieurs localités du territoire décrit plus haut; les principales découvertes qui nous ont permis d'établir le peu que nous sachions sont certainement celles qui proviennent d'un site précis, nommé Santa Ana-La Florida, et situé dans le canton Palanda de la province orientale de Zamora-Chinchipe (voir carte p. 9). Il s'agit d'un ensemble de vestiges architecturaux à demi apparents qui ont été retrouvés sur une terrasse fluviale plane, à proximité de la source du Chinchipe. En surface, la végétation a recouvert les fondations de plusieurs édifices de pierre, disséminés sur environ un hectare. L'emplacement pourrait paraître anodin, mais l'intervention de l'homme est évidente dans l'aménagement de cette terrasse qui s'élève à quelque dix mètres au-dessus du lit de la rivière. Un examen plus attentif révèle une série de contreforts circulaires soutenant le côté sud-est de la terrasse, au-dessus de l'escarpement. Vers l'extrémité orientale du site, on distingue vaguement un autre mur de pierre qu'a partiellement recouvert le flanc incliné de la montagne. De fait, le site présente deux parties convergeant vers le centre d'une plaine. À l'extrémité nord, l'escarpement de la rivière coupe brutalement la terrasse; vers le sud, une dépression accentuée du terrain limite l'extension naturelle de la plaine, qui se perd dans une boucle de la rivière. Aussi, le site se trouve circonscrit au fond de la vallée fluviale.



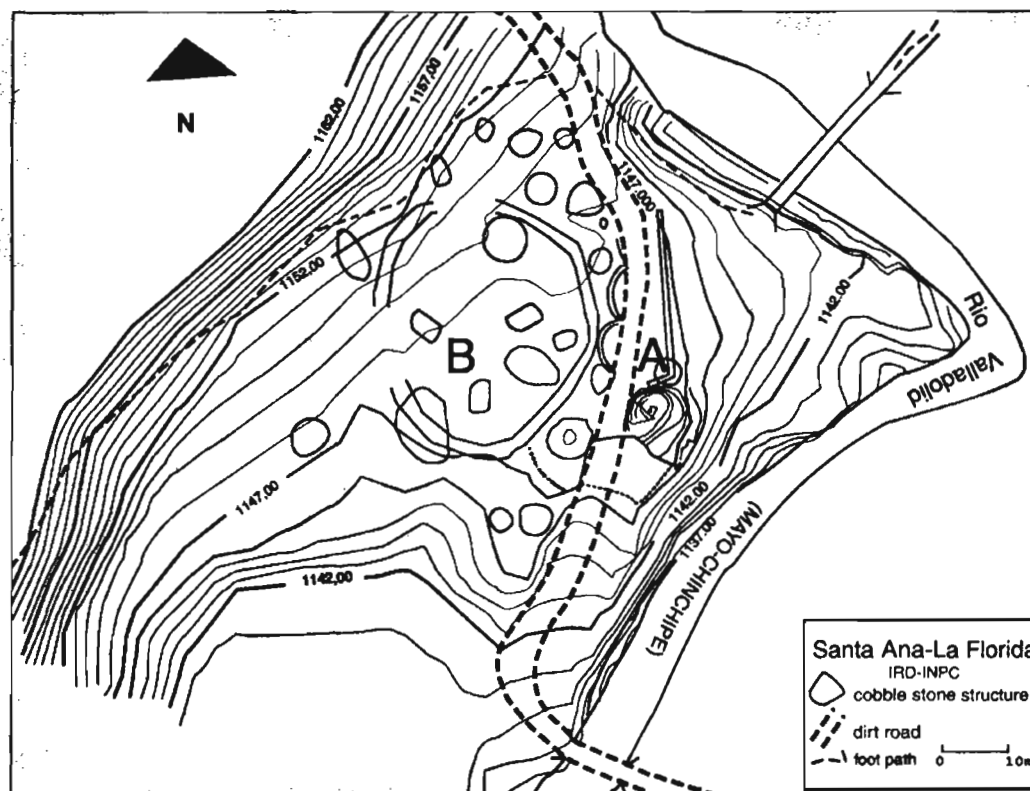
Profil stratigraphique d'une des coupes du site Santa Ana-La Florida.

Voilà environ dix ans, la construction d'un chemin vicinal a partagé en deux l'extrémité orientale du site, mettant au jour une série de vestiges culturels disséminés le long d'une partie du tracé. Plusieurs pièces ont été emportées par l'un des conducteurs des machines, d'autres ont fini chez des collectionneurs locaux. Les travaux du chemin permirent surtout de constater que cette partie de la terrasse était artificielle. L'architecture ne recouvrait pas seulement la surface du site, elle avait également une fonction souterraine, certainement liée à la préparation d'un espace funéraire. Dans la coupe du terrain, on distingue plus de deux mètres de niveaux artificiels superposés : strates compactées, étages brûlés, empièvements horizontaux et murs verticaux de soutènement (ill. a). Le système de construction comprend une alternance de strates jaune clair, argilo-sablonneuses, stériles, et de couches de couleur marron, sombres et collantes, avec des vestiges culturels et des traces de charbon. Ces travaux eurent pour effet de niveler et de consolider le sol sur une aire d'environ 400 mètres carrés.

À la surface du terrain, les fouilles effectuées dans la partie occidentale du site ont révélé une trame architecturale peu fréquente dans les sites archéologiques équatoriens. L'ensemble de vestiges ramenés au jour jusqu'à présent comprend essentiellement des structures circulaires ou ovales, disposées autour d'un espace clos par un cercle de doubles rangées de pierres mesurant 40 mètres de diamètre. Cet espace, situé au centre du site, semble avoir constitué l'axe des activités réalisées. À l'intérieur du cercle ont été dégagées trois structures de forme à peu près rectangulaire et symétriquement opposées.

La fonction de ces structures circulaires et rectangulaires n'a pas encore été identifiée, mais le fait que l'on n'ait retrouvé aucun dépôt de déchets domestiques semble exclure qu'il s'agisse de simples habitations. La structuration de l'espace architectural atteste une volonté de séparer le lieu en deux, pour former une partie extérieure et une partie intérieure située dans le cercle central, comme si l'intention avait été de séparer, de restreindre ou d'exclure de chacun de ces espaces circonscrits des activités précises. On ignore quelle importance peut avoir eu le mur de partage, mais il répond clairement à un désir de clore l'espace intérieur. Le plus curieux est qu'à ce jour on n'a retrouvé aucune trace d'une quelconque activité pouvant expliquer la fonction de ces espaces. Le sous-sol de ce secteur n'a pas subi de modifications particulières, les fondations se trouvant à une faible profondeur, sur le socle de la couche rocheuse. À l'extrémité occidentale du site, les dépôts culturels sont plutôt rares, ce qui indique que ce secteur était sans doute nettoyé avec un soin particulier (ill. b).

La première différence qui saute aux yeux par rapport à la partie orientale du site, c'est qu'elle a été construite artificiellement de manière à élever et à aplanir le niveau de la pente descendant vers le lit de la rivière. Les découvertes faites lors de la construction du chemin moderne et les fouilles effectuées sur cette aire permettent de déduire que la construction artificielle de la terrasse fut en outre mise à profit pour l'aménagement d'un cimetière. L'espace tant sous terre qu'en surface a en effet été différencié et consacré par des rites propitiatoires dans lesquels la dispersion de perles de turquoise était une pratique courante. On en trouve des témoignages à différentes profondeurs de l'espace construit, et plus particulièrement autour des fosses funéraires ou d'offrandes. Les structures de surface du terrain diffèrent par la forme de celles de l'extrémité occidentale, reflétant peut-être le caractère plus transcendantal des activités qui avaient lieu dans cette partie du site. Trois structures ellipsoïdales occupaient apparemment l'extrémité orientale de la terrasse.



Un autre trait distinctif de ce secteur est l'utilisation du feu, tant dans des foyers fonctionnels que dans des activités de combustion destinées à sceller et à consolider certaines couches de terrain. La terre et l'argile furent soumises à une chaleur intense qui modifia la couleur, la dureté et la structure des strates. La couleur rouge orangé de la brique caractérise certaines zones du sous-sol. Par chance, cette pratique a laissé d'abondantes traces de charbon végétal, ce qui permet de dater avec précision ces activités. L'utilisation de foyers clos, en forme de cuvettes, fut apparemment une pratique courante à différents stades de la construction de ce secteur de la terrasse. Peut-être étaient-ils liés à diverses exigences de construction, et certains d'entre eux pourraient avoir servi lors de cérémonies précises. On ignore la fonction exacte des structures de combustion, mais on n'y a pas retrouvé de déchets organiques carbonisés indiquant une utilisation culinaire. C'est en revanche le cas d'un foyer situé du côté occidental du site, dans lequel ont été retrouvés des restes calcinés de grains de maïs et probablement d'une variété de haricots. Au moins deux structures ont fait office de fours rudimentaires, à l'intérieur desquels se trouvaient une bonne quantité de pierres de la taille d'un poing, portant des traces indiquant clairement qu'elles furent soumises au feu de manière répétée. Certaines de ces petites structures pourraient avoir servi à brûler des substances parfumées ou purificatrices.

L'usage du feu et la combustion d'offrandes constituaient apparemment un aspect important des activités qui se déroulaient dans la partie artificielle du site. L'un des foyers servait de point central à un singulier aménagement architectural. Les structures en pierre faisant office de contreforts sur l'escarpement de la rivière pénètrent à l'intérieur de la terrasse, formant des murs de soutènement concentriques. Au fur et à mesure que le cercle se ferme, les pierres supérieures des murs prennent la forme d'une spirale lithique. L'axe de cette spirale est un noyau solide de pierres, au-dessus duquel a été édifié un foyer d'environ un mètre de diamètre. La cuvette circulaire dans laquelle ils firent des ignifugations fut modelée dans de l'argile et renforcée de cailloux de différentes dimensions. Au centre de cette structure se trouvaient plusieurs offrandes, enterrées près de la base, qui font penser à un dépôt ou une cache intentionnels. Parmi ces objets figuraient un petit

bol en pierre, deux petits médaillons en forme de masque anthropomorphe de pierre verte et plusieurs centaines de petites perles de turquoise. Peut-être à l'origine étaient-ils enfilés en collier, mais les combustions successives les ont dispersés dans la terre, ce qui ne nous permet pas de connaître la forme qu'avait le bijou. Le bol de pierre était retourné, l'ouverture vers le bas, sur l'un des masques, tandis que l'autre se trouvait non loin de là. Ces offrandes sont des ornements personnels dont le caractère et la qualité pourraient avoir constitué le symbole distinctif d'un rang social très précis (cat. 171 et 172).

À partir des témoignages architecturaux brièvement présentés ici, on peut faire quelques observations importantes sur l'organisation de l'espace. En premier lieu, on remarque que la division par oppositions est omniprésente sur le site, ce qui fait penser que l'intention était de reproduire dans un espace physique une conception mentale de dualité, de complémentarité et d'ambivalence. La localisation du site sur une terrasse fluviale reflète un espace circonscrit physiquement par l'eau, des escarpements de parois inclinées et des dépressions accentuées sur certains côtés. Sur cette scène naturelle, un espace culturel a vu le jour, tout d'abord par la surélévation et le nivellement de l'une des extrémités de la terrasse, puis par la disposition des structures architecturales sur le terrain déjà mentalement subdivisé. Le but était de créer un espace sacré, le cimetière où étaient enterrés les morts, et un espace profane où (apparemment) se réunissait la communauté des vivants.

Les matériaux revêtent une importance fondamentale : il faut souligner que la dualité s'exprime non seulement par le choix, mais aussi par la disposition des matériaux employés pour surélever et niveler la terrasse. On observe tout d'abord que la construction même a été planifiée par la mise en place d'une première couche sombre, riche en déchets culturels à présent décomposés (fragments organiques, céramiques et minéraux mêlés à du charbon) par-dessus la matrice géologique proprement dite. Cette couche n'est pas régulière et contraste avec la succession de strates disposées avec ordre qui la recouvrent. L'espace sacré a été construit avec une succession continue de sédiments alternés jusqu'à former plus d'un mètre d'épaisseur au-dessus de la base constituée par la terrasse fluviale. L'alternance de strates culturelles sombres et d'autres, claires, stériles, est remarquable par ses textures et ses couleurs. Par ailleurs, l'aspect culturel du contexte dans lequel se trouva le feu contraste avec la domination de la nature qu'attestent les éléments minéraux stériles. Cette notion pourrait entrer en considération dans le jeu du mélange d'argiles cuites et crues qui différencie les parties de l'espace interne de la zone funéraire. Un concept analogue pourrait avoir présidé au choix de la localisation des niveaux d'empierrement ou de l'inclusion de strates plus claires dans le sous-sol de la terrasse artificielle.

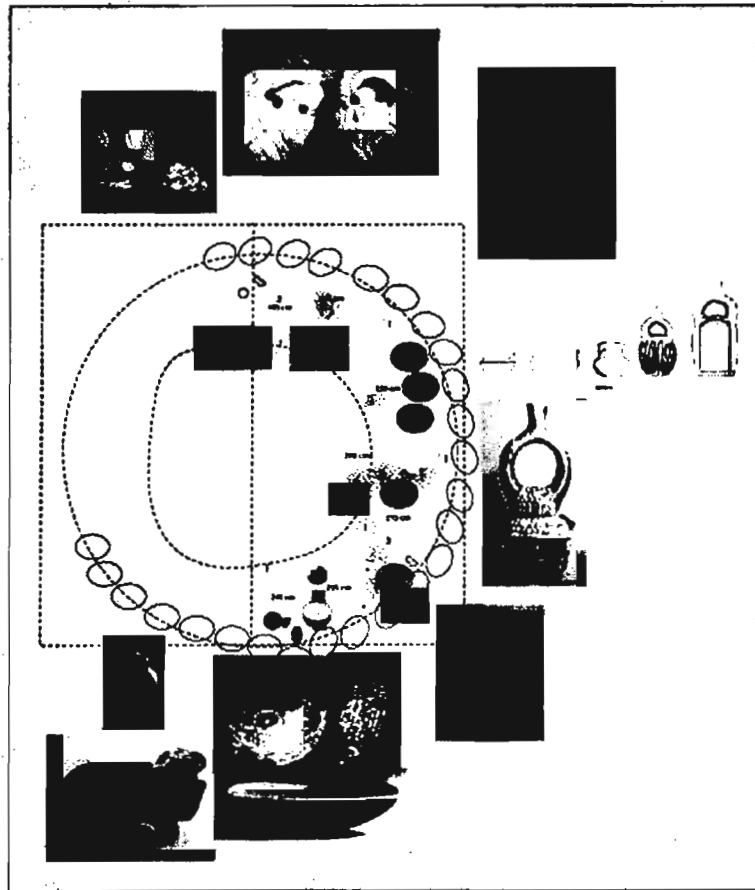
Sur la partie extérieure de l'espace physique s'impose un schéma architectural où la symbolique se matérialise par la division apparente en dualité sacré-monde souterrain/civique-surface. Cette différenciation semble avoir existé dès les débuts de l'implantation du site, puisque les datations les plus anciennes de celui-ci proviennent précisément des niveaux de construction et des espaces funéraires explorés.

D'autre part, la constitution d'un centre de réunion civico-cérémoniel implique en soi une autre dualité fondamentale latente. Une différence a été sciemment établie entre les zones d'habitat domestique et une aire cérémonielle qui n'est pas le théâtre d'une activité quotidienne de la communauté, mais est réservée aux fêtes ou aux rituels. Le tracé architectural lui-même atteste de la volonté de différencier certaines structures des autres, ne serait-ce que par leur position à l'extérieur ou à l'intérieur du grand cercle central ou par la forme géométrique globale de leurs fondations. Les formes extérieures sont circulaires, tandis que les parties intérieures ont des angles parallèles. On ignore la fonction exacte de ces structures, mais leur forme devait être liée à la nature de leur usage.

Une porte en spirale vers le monde souterrain

Dans la partie orientale de la terrasse, les structures présentent des différences de formes moins accentuées que du côté opposé, mais la norme semble être la forme circulaire ou ellipsoïdale. Cet espace artificiel se caractérise par le tracé courbe des murs concentriques et la spirale. Apparemment, la notion de mouvement

Plan schématique d'une tombe découverte dans le site Santa Ana - La Florida.



que ceux-ci expriment et la dualité dedans/dehors sont indissociables. L'exemple le plus clair en est le contexte funéraire horizontal/vertical qui accompagne le foyer avec ses offrandes et sa spirale de pierre.

Un autre élément architectural important se trouve à moins d'un mètre de distance de la structure de combustion : une tombe à puits dont l'entrée et la galerie sont revêtues de pierres superposées, à la manière d'une seconde spirale. En réalité, les pierres imitent la forme d'une coquille d'escargot (ou de colimaçon), dont le diamètre d'ouverture rétrécit au fur et à mesure que l'on descend à l'intérieur. La cavité du puits a été remplie de terre et de grandes pierres, parmi lesquelles trois dalles debout de grande taille. Celles-ci se succèdent verticalement à partir de l'entrée, suivant un axe légèrement incliné, soulignant ainsi la notion d'unité verticale au centre du colimaçon. Au pied de la dernière dalle se trouvent une série de pierres de moindres dimensions descendant jusqu'au niveau de la chambre funéraire. L'architecture funéraire exprime ainsi implicitement le concept de verticalité/horizontalité lié à la vie et à la mort.

Chose intéressante, dans le terrain de remblai, on peut voir une succession de perles de turquoise qui ont pu être déposées au fur et à mesure que la cavité centrale du puits était comblée. La présence de ces perles vertes nous a guidés et encouragés à explorer le contenu hétérogène du remblai qui remplissait le conduit.

C'est ainsi qu'à près de deux mètres de profondeur, sous la dernière rangée de pierres, est apparue, sur la face occidentale du conduit, une paire de médaillons de pierre verte (plan de la tombe, p. 327). Ils avaient été placés, avec d'autres turquoises éparses, sur une strate peu compacte qui contrastait avec les autres matériaux de remblai. Une fois retirée, cette strate révéla un dépôt mal conservé, comprenant les restes d'un anneau de pierre verte, un grand fragment de coquille de strombe et l'empreinte d'os longs dans la terre. À côté

bol en pierre, deux petits médaillons en forme de masque anthropomorphe de pierre verte et plusieurs centaines de petites perles de turquoise. Peut-être à l'origine étaient-ils enfilés en collier, mais les combustions successives les ont dispersés dans la terre, ce qui ne nous permet pas de connaître la forme qu'avait le bijou. Le bol de pierre était retourné, l'ouverture vers le bas, sur l'un des masques, tandis que l'autre se trouvait non loin de là. Ces offrandes sont des ornements personnels dont le caractère et la qualité pourraient avoir constitué le symbole distinctif d'un rang social très précis (cat. 171 et 172).

À partir des témoignages architecturaux brièvement présentés ici, on peut faire quelques observations importantes sur l'organisation de l'espace. En premier lieu, on remarque que la division par oppositions est omniprésente sur le site, ce qui fait penser que l'intention était de reproduire dans un espace physique une conception mentale de dualité, de complémentarité et d'ambivalence. La localisation du site sur une terrasse fluviale reflète un espace circonscrit physiquement par l'eau, des escarpements de parois inclinées et des dépressions accentuées sur certains côtés. Sur cette scène naturelle, un espace culturel a vu le jour, tout d'abord par la surélévation et le nivellement de l'une des extrémités de la terrasse, puis par la disposition des structures architecturales sur le terrain déjà mentalement subdivisé. Le but était de créer un espace sacré, le cimetière où étaient enterrés les morts, et un espace profane où (apparemment) se réunissait la communauté des vivants.

Les matériaux revêtent une importance fondamentale : il faut souligner que la dualité s'exprime non seulement par le choix, mais aussi par la disposition des matériaux employés pour surélever et niveler la terrasse. On observe tout d'abord que la construction même a été planifiée par la mise en place d'une première couche sombre, riche en déchets culturels à présent décomposés (fragments organiques, céramiques et minéraux mêlés à du charbon) par-dessus la matrice géologique proprement dite. Cette couche n'est pas régulière et contraste avec la succession de strates disposées avec ordre qui la recouvrent. L'espace sacré a été construit avec une succession continue de sédiments alternés jusqu'à former plus d'un mètre d'épaisseur au-dessus de la base constituée par la terrasse fluviale. L'alternance de strates culturelles sombres et d'autres, claires, stériles, est remarquable par ses textures et ses couleurs. Par ailleurs, l'aspect culturel du contexte dans lequel se trouva le feu contraste avec la domination de la nature qu'attestent les éléments minéraux stériles. Cette notion pourrait entrer en considération dans le jeu du mélange d'argiles cuites et crues qui différencie les parties de l'espace interne de la zone funéraire. Un concept analogue pourrait avoir présidé au choix de la localisation des niveaux d'empiérement ou de l'inclusion de strates plus claires dans le sous-sol de la terrasse artificielle.

Sur la partie extérieure de l'espace physique s'impose un schéma architectural où la symbolique se matérialise par la division apparente en dualité sacré-monde souterrain/civique-surface. Cette différenciation semble avoir existé dès les débuts de l'implantation du site, puisque les datations les plus anciennes de celui-ci proviennent précisément des niveaux de construction et des espaces funéraires explorés.

D'autre part, la constitution d'un centre de réunion civico-cérémoniel implique en soi une autre dualité fondamentale latente. Une différence a été sciemment établie entre les zones d'habitat domestique et une aire cérémonielle qui n'est pas le théâtre d'une activité quotidienne de la communauté, mais est réservée aux fêtes ou aux rituels. Le tracé architectural lui-même atteste de la volonté de différencier certaines structures des autres, ne serait-ce que par leur position à l'extérieur ou à l'intérieur du grand cercle central ou par la forme géométrique globale de leurs fondations. Les formes extérieures sont circulaires, tandis que les parties intérieures ont des angles parallèles. On ignore la fonction exacte de ces structures, mais leur forme devait être liée à la nature de leur usage.

Une porte en spirale vers le monde souterrain

Dans la partie orientale de la terrasse, les structures présentent des différences de formes moins accentuées que du côté opposé, mais la norme semble être la forme circulaire ou ellipsoïdale. Cet espace artificiel se caractérise par le tracé courbe des murs concentriques et la spirale. Apparemment, la notion de mouvement

apparut une autre cavité à demi recouverte de terre, qui contenait les pièces d'un important collier de turquoises composé de sept éléments principaux et d'environ un millier de petites perles. L'exploration du fond du puits révéla la présence d'autres éléments du dépôt funéraire, les restes osseux n'ayant laissé que des empreintes à côté d'offrandes de céramique, de pierre et de coquillage. Au terme de l'excavation, il s'avéra que la chambre funéraire était à plan ovale, de plus de deux mètres de diamètre, avec une organisation interne suggérant la redéposition de certains éléments et le déplacement d'autres par rapport à leur emplacement original. Cela implique la possible réutilisation de la structure à plusieurs reprises.

Le contexte archéologique découvert montre la présence de huit récipients de céramique, trois bols de pierre polie et un petit mortier omithomorphe de pierre. Dans l'ensemble du dépôt furent retrouvées des centaines de perles de turquoise et de pseudo-malachite, dont beaucoup pourraient avoir été cousues sur des tissus qui ont malheureusement désormais disparu. On pense que, dans un premier temps, les éléments du dépôt funéraire furent placés à l'extrémité nord-orientale de la chambre funéraire, car c'est là qu'étaient localisées quatre des céramiques, cassées et partiellement recouvertes de terre et de pierres. Sur la base ainsi aménagée se trouvaient d'autres éléments du dépôt funéraire. Les récipients complets se trouvaient au nord et au nord-est de la chambre, tandis que les bols de pierre étaient disposés à l'extrémité orientale. Au sud-est de la pièce fut retrouvée une « *caja de llipta* » (récipient contenant un mélange de feuilles de coca et de chaux) en forme de *coquero* (consommateur de coca) anthropomorphe, entouré de différents éléments décoratifs en turquoise. La disposition en demi-cercle des objets complète la figure en mouvement qu'évoque la forme de la spirale de pierre, analogie encore renforcée par la présence d'un strombe (*Strombus* sp.) parmi les différents éléments de la tombe.

Cet exemple d'architecture funéraire reflète bien le rapport de symétrie existant entre les éléments spatiaux liés aux êtres vivants et ceux qui accompagnent les défunts dans leur voyage vers l'au-delà. Ces conceptions d'utilisation de l'espace reflètent une idéologie complexe, nullement statique, où est latente la notion de médiation entre deux mondes tangibles mais pas toujours visibles. Pour voyager vers l'au-delà, descendre dans l'autre monde, il faut passer par une porte entrouverte, par une porte en spirale.

Technologie et symbolisme : la culture matérielle

Notre première rencontre avec les hommes du Mayo Chinchipe s'est faite grâce à des objets datant de près de cinq mille ans. Ces témoignages proviennent de différents lieux du bassin hydrographique où ont été retrouvés des objets de pierre polie au style très particulier. Il s'agit généralement de récipients ouverts (bols et plats), de petits mortiers représentant des animaux ou des plantes, et d'ornements personnels en pierres fines choisies pour leur couleur verte naturelle.

La matière première est en soi un élément qui différencie cette culture et la rend spécifique par rapport à celles du reste de la région. Généralement, la pierre ne servait pas à réaliser des objets quotidiens; ceux-ci étaient plutôt fabriqués en céramique ou en matériaux organiques, comme les Calebasses ou la vannerie. L'utilisation de la pierre est exceptionnelle du point de vue tant technique que stylistique. Son usage fréquent dans l'ensemble du bassin, qui couvre quelque 4 500 kilomètres carrés, révèle que l'artisanat lapidaire était un trait commun de cette société et jouait un rôle important dans l'organisation sociale d'une aussi vaste région.

On pensait traditionnellement que, dans les régions de forêts, l'utilisation de la pierre s'était limitée à la fabrication d'instruments tranchants, résistant aux coups répétés et à la pression (par exemple lors du broyage ou du polissage), et occasionnellement d'ornements personnels tels que les amulettes ou les perles. Parmi les instruments, on a identifié des pointes de projectile, des haches, des herminettes, des burins ou des pics pointus, des massues, des pilons et des mortiers de différentes tailles. Parmi les ornements figurent des éléments figuratifs ou géométriques porteurs de pouvoir ou d'énergie, le support étant doté d'une valeur symbolique d'autant plus grande que la pierre était plus rare et exotique.

apparut une autre cavité à demi recouverte de terre, qui contenait les pièces d'un important collier de turquoises composé de sept éléments principaux et d'environ un millier de petites perles. L'exploration du fond du puits révéla la présence d'autres éléments du dépôt funéraire, les restes osseux n'ayant laissé que des empreintes à côté d'offrandes de céramique, de pierre et de coquillage. Au terme de l'excavation, il s'avéra que la chambre funéraire était à plan ovale, de plus de deux mètres de diamètre, avec une organisation interne suggérant la redéposition de certains éléments et le déplacement d'autres par rapport à leur emplacement original. Cela implique la possible réutilisation de la structure à plusieurs reprises.

Le contexte archéologique découvert montre la présence de huit récipients de céramique, trois bols de pierre polie et un petit mortier ornithomorphe de pierre. Dans l'ensemble du dépôt furent retrouvées des centaines de perles de turquoise et de pseudo-malachite, dont beaucoup pourraient avoir été cousues sur des tissus qui ont malheureusement désormais disparu. On pense que, dans un premier temps, les éléments du dépôt funéraire furent placés à l'extrémité nord-orientale de la chambre funéraire, car c'est là qu'étaient localisées quatre des céramiques, cassées et partiellement recouvertes de terre et de pierres. Sur la base ainsi aménagée se trouvaient d'autres éléments du dépôt funéraire. Les récipients complets se trouvaient au nord et au nord-est de la chambre, tandis que les bols de pierre étaient disposés à l'extrémité orientale. Au sud-est de la pièce fut retrouvée une « *caja de llipta* » (récipient contenant un mélange de feuilles de coca et de chaux) en forme de *coquero* (consommateur de coca) anthropomorphe, entouré de différents éléments décoratifs en turquoise. La disposition en demi-cercle des objets complète la figure en mouvement qu'évoque la forme de la spirale de pierre, analogie encore renforcée par la présence d'un strombe (*Strombus* sp.) parmi les différents éléments de la tombe.

Cet exemple d'architecture funéraire reflète bien le rapport de symétrie existant entre les éléments spatiaux liés aux êtres vivants et ceux qui accompagnent les défunts dans leur voyage vers l'au-delà. Ces conceptions d'utilisation de l'espace reflètent une idéologie complexe, nullement statique, où est latente la notion de médiation entre deux mondes tangibles mais pas toujours visibles. Pour voyager vers l'au-delà, descendre dans l'autre monde, il faut passer par une porte entrouverte, par une porte en spirale.

Technologie et symbolisme : la culture matérielle

Notre première rencontre avec les hommes du Mayo Chinchipe s'est faite grâce à des objets datant de près de cinq mille ans. Ces témoignages proviennent de différents lieux du bassin hydrographique où ont été retrouvés des objets de pierre polie au style très particulier. Il s'agit généralement de récipients ouverts (bols et plats), de petits mortiers représentant des animaux ou des plantes, et d'ornements personnels en pierres fines choisies pour leur couleur verte naturelle.

La matière première est en soi un élément qui différencie cette culture et la rend spécifique par rapport à celles du reste de la région. Généralement, la pierre ne servait pas à réaliser des objets quotidiens; ceux-ci étaient plutôt fabriqués en céramique ou en matériaux organiques, comme les calebasses ou la vannerie. L'utilisation de la pierre est exceptionnelle du point de vue tant technique que stylistique. Son usage fréquent dans l'ensemble du bassin, qui couvre quelque 4 500 kilomètres carrés, révèle que l'artisanat lapidaire était un trait commun de cette société et jouait un rôle important dans l'organisation sociale d'une aussi vaste région.

On pensait traditionnellement que, dans les régions de forêts, l'utilisation de la pierre s'était limitée à la fabrication d'instruments tranchants, résistant aux coups répétés et à la pression (par exemple lors du broyage ou du polissage), et occasionnellement d'ornements personnels tels que les amulettes ou les perles. Parmi les instruments, on a identifié des pointes de projectile, des haches, des herminettes, des burins ou des pics pointus, des massues, des pilons et des mortiers de différentes tailles. Parmi les ornements figurent des éléments figuratifs ou géométriques porteurs de pouvoir ou d'énergie, le support étant doté d'une valeur symbolique d'autant plus grande que la pierre était plus rare et exotique.

Le type de travail et le niveau de spécialisation qu'exige la fabrication de tels objets sont variables, mais généralement à la portée de tous les groupes sédentaires ou semi-nomades qui habitent la forêt tropicale. La difficulté est généralement fonction du type de pierre employée, mais en général le facteur le plus important est le temps que l'artisan est disposé à consacrer à cette tâche. Le travail de la pierre est long et lent, et demande un certain entraînement; il était effectué par des spécialistes, qui connaissaient les propriétés des différentes variétés de minéraux et aussi, très probablement, le lieu où les trouver.

Le travail des objets de pierre était un choix conscient, obéissant à des besoins et à des exigences idéologiques qui divisaient ou séparaient la population en segments ou en groupes d'individus différenciés par certains critères culturels. Selon leur occupation, leur fonction et leur rang social, ceux-ci avaient ou non un accès direct aux objets de pierre. Par ailleurs, il est très probable que les instruments façonnés en pierre ne servaient pas à des activités ordinaires mais étaient réservés à des occasions spécifiques, probablement rituelles.

C'est Peterson qui, au début des années 1980, a avancé l'hypothèse que des récipients de pierre de ce genre faisaient partie d'une tradition cérémonielle propre aux sociétés agricoles andines du Formatif. Cet auteur souligne l'évolution de l'utilisation des instruments de broyage en pierre, depuis l'époque des groupes de chasseurs-cueilleurs jusqu'à la formation de sociétés complexes à la fin du Formatif. Il mentionne la présence progressive de récipients de pierre polie, pas nécessairement liés au traitement des grains, depuis le début de la période agricole, sur la côte et dans la sierra du Pérou et de l'Équateur (Peterson, 1984). Parmi les exemples qu'il mentionne figurent les sites de Cotocollao (1 800-500 av. J.-C.), dans la sierra septentrionale de l'Équateur (cat. 160), et la *huaca* Huayurco, au bord de la rivière Chinchipe, non loin de la confluence de celui-ci avec le Marañon (Rojas, 1985). Selon Peterson, dès ces époques pourrait avoir existé une sphère d'interaction, liée au commerce de coquillages marins, entre la côte, la sierra et l'Amazonie, dans laquelle la production et l'utilisation de récipients de pierre étaient un aspect important. Il cite la thèse de Lathrap (1970, p. 108-109), selon laquelle Huayurco pourrait avoir été un centre de production et de redistribution de ce type de récipients cérémoniels.

De même, la représentation de figures humaines ou zoomorphes pourrait être liée à un type de rite ou de cérémonie propitiatoire, qui par sa nature même ne représentait pas une activité quotidienne de la vie de la communauté. Le cas de petits mortiers à représentations zoomorphes et phytomorphes pourrait également être très spécifique puisque de tels instruments étaient liés à des activités impliquant la préparation de quelque substance particulière. Des exemples ethnographiques montrent que des petits mortiers zoomorphes étaient utilisés pour préparer des substances psychotropes, ensuite inhalées lors de cérémonies particulières (Zeidler, 1988).

La personnalité de la pierre

L'unité de cette culture s'exprime par la qualité d'exécution qui caractérise toutes les œuvres. Celle-ci s'imprime dans des traits technologiques qui lui confèrent une personnalité esthétique unique. La perfection uniforme du tracé et du poli des objets est un élément commun à tout le bassin hydrographique. La variabilité limitée des motifs est une autre constante des différents contextes écologiques, ce qui suggère que le facteur environnemental n'était pas déterminant dans les activités qui requéraient l'usage de ces objets. On peut différencier les objets lithiques en fonction du type de matière première utilisée. Ici entre en jeu une division sur la base de facteurs tant mécaniques (dureté et degré de fracture) que sensoriels (couleur et texture de la pierre). Dans le territoire de la *ceja de montaña* abondent des pierres et des roches de divers types. Des formations ignées, métamorphiques et sédimentaires caractérisent les différentes couches géologiques de la cordillère, tandis que les andésites, les basaltes, les porphyres, les diorites, les dacites, les onyx, les quartz, les quartzites, les grès et les granits figurent communément parmi les falaises comme parmi les galets transportés par les cours d'eau. Les objets lithiques répertoriés jusqu'ici semblent indiquer que l'homme distinguait deux grandes catégories de pierres en fonction de leur couleur et de leur dureté : celles de couleur noire ou grise et celles de couleur rouge-brun, rouge blanc marbré ou crème jaunâtre. Les premières ont un grain plus grossier et une texture plus rugueuse, les secondes un grain fin et une texture lisse. Les deux catégories étaient travaillées

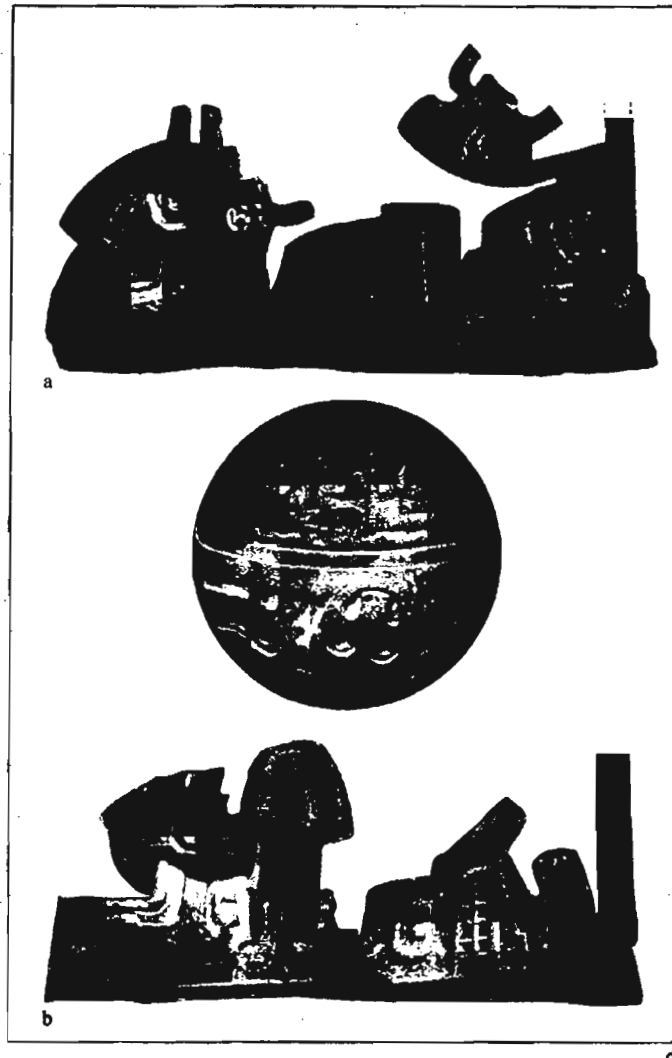
selon des procédés faisant appel aux mêmes techniques : 1) un façonnage global qui permet d'obtenir le contour ; 2) le piquetage ou le martelage qui donne la forme voulue et 3) le polissage qui régularise la surface et accentue les éléments que l'on souhaite mettre en valeur. Le niveau de polissage dépend de la texture minéralogique de chaque variété de pierre ; avec les pierres à grain fin il permettra d'obtenir une surface douce et brillante, avec celles à grain plus grossier la surface sera égalisée mais encore rugueuse. Bien que la décoration ne soit pas limitée à une catégorie spécifique, on remarque de plus grandes quantités et variétés de motifs sur les pierres rouge marbré.

Pour les figures humaines ou les mortiers zoomorphes, le choix se portait sur des pierres de tons plus vifs et de texture plus fine. Pour la réalisation d'outils tels que les haches ou les herminettes, la sélection de la matière première n'était pas seulement liée à la dureté mécanique des pierres. L'examen de différents exemplaires provenant de la région montre que les instruments de couleur sombre et à grain grossier présentent fréquemment des traces d'utilisation ou d'usure, tandis que ceux qui sont de couleur blanche ou marbrée ont presque tous un tranchant intact, comme s'ils n'avaient jamais été utilisés pour la fonction à laquelle ils étaient en principe destinés. La conclusion évidente est que le choix de la matière première obéissait à des critères qui n'étaient pas uniquement fonctionnels mais revêtaient aussi une dimension symbolique et idéologique, aussi importante que le caractère utilitaire que pouvaient avoir ces objets.

Parmi les objets de pierre, se distinguent en premier lieu les figures géométriques qui composent les différents éléments de la vaisselle de pierre : assiettes, écuelles, bols de différentes tailles et récipients cubiques semblables à un vase de taille moyenne. Tous ont été irréprochablement façonnés et polis, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur. Certaines formes présentent extérieurement un décor incisé ou gravé. Les récipients hémisphériques constituent certainement la forme la plus commune sur tout le territoire du bassin. À première vue, ils ne se différencient guère les uns des autres en dépit de variations de taille ou de matière première, mais on peut cependant les classer en deux grands groupes sur la base d'un détail stylistique et fonctionnel : les écuelles ou bols à large ouverture et à profil supérieur régulier, et les récipients à lèvre incisée ou encochée. La différence ne semble pas uniquement stylistique, mais obéissait probablement à des nécessités fonctionnelles à présent incompréhensibles. Les récipients du second groupe présentent généralement au moins quatre incisions, entailles ou petites encoches rectangulaires équidistantes sur la lèvre. Dans certains cas, ces petites encoches sont associées à de petits cercles concaves gravés sur la partie extérieure du bord. Ces cercles sont habituellement de même taille et de même profondeur (3 à 4 mm x 0,5 à 1 mm) et ont été produits par le frottement continu d'un galet pointu. Ces motifs ont certes un aspect décoratif, mais surtout ils avaient une fonction symbolique précise, liée à l'usage du récipient. Bien que l'on ignore encore en quoi consistait cette fonction, la régularité et les particularités de ces motifs fournissent des éléments permettant de commencer à en déchiffrer la signification. D'un point de vue purement fonctionnel, ces incisions auraient pu servir de signaux ou d'indicateurs de quelque chose faisant partie d'un contexte spécifique, tandis que les entailles et les encoches pourraient avoir servi de guides pour l'introduction d'un élément extérieur. On ne sait pas de façon certaine quel rôle jouaient ces éléments, mais il est évident que l'idée d'un partage en quatre de l'espace circulaire est présente et clairement soulignée sur le bord et la lèvre des récipients.

Une notion similaire de dualité est latente dans la décoration de la face externe de certains récipients. Dans plusieurs cas, on observe une division bipartite des champs ornementaux, s'accompagnant souvent d'une opposition symétrique des motifs représentés (ill. d). Mais la symétrie n'est pas seulement une opposition, plutôt une forme de complémentarité qui s'exprime d'une façon très particulière. La représentation du dédoublement symétrique d'une image peut révéler sa personnalité complète. En utilisant la technique de projection en miroir, on peut compléter la silhouette d'une figure en la dotant de son image inversée. Cette technique de lecture sémiotique a été développée et employée par John Rowe pour interpréter de nombreuses icônes de la culture Chavín. Rowe s'aperçut en effet que cette culture obéissait à une série de conventions stylistiques qui pouvaient être comprises en recherchant leur récurrence. En identifiant et en décomposant

Bol en pierre portant des images gravées opposées : a) un être composite mi anthropomorphe, mi ornithomorphe, b) un serpent au le corps bifide d'où émerge les têtes d'oiseaux de proie.



les différents éléments d'une image complexe, il est possible d'étudier leurs manifestations analogues dans des contextes distincts. Rowe comprit que ces conventions stylistiques étaient utilisées pour créer et recréer des motifs standardisés qui avaient un sens spécifique pour ceux qui les voyaient (*kennings*). L'étude des conventions et les *kennings* identifiés pourraient servir à élaborer une grammaire permettant de déchiffrer les icônes de cette ancienne culture (Rowe, 1962 et 1967). En observant les proportions dans la complexité iconographique, on peut déjà reconnaître, dans le peu que l'on connaît de l'art de Chinchipe, certaines conventions qui semblent récurrentes. Par exemple, on remarque l'utilisation de la symétrie axiale ou de l'usage de dessins inversés, quelque mille ans avant l'apparition de Chavín. La notion idéologique de conventions grammaticales dans l'iconographie est déjà palpable dans les rares exemples connus à ce jour dans ce bassin fluvial.

L'étude d'un récipient à demi réalisé atteste que le tracé des motifs était exécuté à partir d'une esquisse initiale tracée au moyen d'un instrument pointu, éraflant à peine la surface de la pierre. Dans certains cas, des erreurs ont été corrigées et la ligne originale gommée par polissage. La décoration était ensuite gravée au moyen d'incisions larges et profondes dessinant parfaitement le motif voulu en une image bidimensionnelle. Un habile jeu de creux et de pleins confère de la profondeur et un impact visuel accru au motif représenté.

Dans plusieurs cas, certaines parties des figures sont accentuées en réalisant une différence interne des niveaux, à l'intérieur du canal formant le contour principal. C'est ainsi que, par exemple, le profil vide d'un oeil est accentué par un point plus profond qui indique la pupille et donne une certaine expressivité au regard. Les motifs gravés sont surtout des figures anatomiques réalistes d'oiseaux, de reptiles et de mammifères (y compris l'homme), mais ce sont également de profonds signes géométriques (points, lignes, carrés, etc.) qui se combinent pour signifier quelque chose que nous ne réussissons pas à déchiffrer.

Les bols sont habituellement de plus petite taille et toujours plus larges que profonds. Ils ont généralement une forme hémisphérique, mais on trouve des variantes dans lesquelles la symétrie du demi-cercle n'est pas respectée, provoquant un déséquilibre vers l'un des côtés. Celui-ci présente une extrémité plus profonde, tandis que l'extrémité opposée va en s'amenuisant harmonieusement, l'aspect général étant celui d'une poire inclinée. Le dessin de cette forme est intentionnel, il est élégant par l'association de formes concaves et convexes sur le contour du bord. Ce récipient avait probablement une fonction spécifique; peut-être l'introduisait-on dans quelque orifice étroit afin d'en extraire une substance liquide, un peu comme une louche. Un exemple provenant de Jaén de Bracamoros présente sur sa face externe tout un univers de motifs géométriques gravés, parmi lesquels domine la représentation d'un oiseau, peut-être un perroquet, et d'un serpent curviligne. Une autre élégante variété de bols présente un fond plat et des parois à angle droit.

Les assiettes circulaires peuvent avoir un fond incurvé ou plat, et leur ouverture est large, sans avoir une hauteur significative. Elles peuvent être dotées d'un bord accentué. Leurs dimensions réduites ne permettent pas de les qualifier de plats, car leur diamètre dépasse rarement quinze à vingt centimètres. Parmi les objets de pierre courants, il faut mentionner la présence de mortiers et de pilons qui évoquent plus que de simples préparations alimentaires. Ils peuvent eux aussi être partagés en deux groupes : ceux de grande taille, à la forme sphérique et renflée, et de petits mortiers sculptés, aux délicates formes naturalistes. Ces derniers pourraient avoir fait partie d'un type de vaisselle à caractère non quotidien, réservé au broyage de substances particulières.

Les premiers sont exclusivement réalisés dans des variétés de pierres sombres, à grain épais et très dures. Leurs formes sont simples et géométriques, simples sphères ou massives formes rectangulaires, taillées en mettant à profit la silhouette originale d'un bloc de pierre ou de roche. En dépit de leur taille et de leur poids, la cavité intérieure de ces mortiers n'est pas très grande, aussi suppose-t-on qu'ils ne servaient pas à broyer de grandes quantités de grains ou d'autres aliments volumineux. En réalité, ils ne semblent pas adaptés au broyage des grains de maïs, car le diamètre de la cavité ne dépasse jamais une vingtaine de centimètres. La taille et l'apparente solidité de ces récipients se prêtent davantage à la préparation de pigments minéraux ou d'autres substances de petite taille. En dépit du soin avec lequel la forme a été régularisée, les caractères esthétiques sont plutôt ordinaires. En revanche, les petits mortiers à l'image d'animaux ou de plantes sont sculptés avec soin, et leurs représentations sont hautement réalistes et variées. Tous les exemplaires connus ont été réalisés dans des pierres fines aux tons rouge, rouge marbré et marron chocolat. Les motifs zoomorphes les plus courants sont des oiseaux, de petits mammifères et des grenouilles; parmi les figurations phytomorphes, on trouve une belle représentation de la gousse d'un fruit qui rappelle la cabosse du cacao mais pourrait aussi être une plante hallucinogène.

La vision de soi

La sculpture d'une figure humaine est importante en ce qu'elle implique toutes les problématiques liées à la représentation de soi, à la conscience d'exister et d'appartenir à un monde divisé en aspects physiques apparents et en réalités spirituelles tangibles mais pas toujours perceptibles visuellement. Cette vision du monde est l'un des aspects qui caractérisent l'homme sédentaire, fruit de la révolution néolithique qui marque le passage du monde magique des chasseurs-cueilleurs à la vision animiste des agriculteurs, lesquels dépendent des forces de la nature pour produire leur nourriture et atteindre la stabilité. Avec l'animisme apparaît la notion de dualité, selon laquelle le monde est partagé en deux sphères, l'une matérielle (dans laquelle vit l'homme), l'autre surmatérielle, où résident les forces cosmiques qui contrôlent le monde visible. Arnold Hauser affirme qu'avec

ce changement, l'homme a acquis la conscience de soi et assumé la dualité comme faisant partie de son ordre naturel. Avec l'animisme ont commencé la croyance en un au-delà, la vénération des esprits et le culte des morts. La nécessité s'est alors fait sentir de créer des idoles, des symboles sacrés, des amulettes, des offrandes mortuaires et des monuments funéraires (Hauser, 1999, p. 11).

L'idée précoce de matérialiser son identité d'être humain et de se voir reflété dans un monde ambivalent atteste le besoin de se manifester et de s'autoaffirmer comme une part du cosmos, avec une personnalité et un destin définis. La représentation que l'homme du Mayo Chinchipe a donnée de lui-même est dès le début dotée d'une série de caractéristiques qui l'identifient. L'homme est capable de synthétiser visuellement la manière dont il se conçoit, dont il se connaît, plutôt que la manière dont il se voit. En même temps, réaliser des statuettes qui le représentent était pour lui une manière d'exercer sa capacité créative, dans laquelle la dualité du visible et de l'invisible était mise au service de la solution de besoins individuels et collectifs. Créer une icône à son image équivalait à placer un intermédiaire dans un environnement où il était nécessaire d'échapper à un monde de l'apparent pour transcender l'immatériel. En faisant ce saut, l'homme quittait la sphère matérielle de l'utilitaire pour partager la force énergétique du non-visible. Sa représentation devenait donc nécessaire et fonctionnelle, puisqu'elle nous a ouvert les portes de la magie et du mythe au travers de milliers d'années.

L'effigie humaine en pierre n'a d'autre rôle que celui d'une représentation de l'être social, de l'homme en tant que partie de la communauté et qui trouve un moyen visuel d'accentuer sa présence dans des activités déterminées. On distingue deux variantes des représentations anthropomorphes : des statuettes et des ornements (masques pendentifs). Dans les deux cas, la figure humaine présente des caractères qui, en dépit de différences spécifiques, soulignent une unité stylistique. Les statuettes étaient probablement réalisées pour prendre part à des activités impliquant la participation d'une icône stéréotypée. Ces activités pouvaient avoir fait partie de rites ou de cérémonies propitiatoires au bénéfice de la communauté. En réalité, on ne connaît à ce jour que peu de ces figures, la plupart exécutées dans des pierres claires, bien qu'il existe aussi certains exemplaires réalisés dans des roches sombres et rugueuses.

Stylistiquement parlant, les traits communs qui permettent de reconnaître leur caractère archétypal sont principalement le visage et la position des bras et des mains. L'anatomie des figures n'est pas réaliste ; certaines sont fines, d'autres plus grossières, mais toutes se différencient des représentations du monde animal, plus naturalistes. Cette disparité pourrait être due au rôle différent que l'homme joue dans le monde naturel. Le trait représentatif commun à toutes les statuettes connues à ce jour est la position des bras pliés, formant un angle sur les flancs, les mains croisées sur la poitrine. Les membres inférieurs ne sont pas toujours représentés, et lorsqu'ils le sont ils sont allongés ou pliés en position assise. Le sexe n'est pas apparent, quoique dans un cas on distingue un cache-sexe, apparemment masculin. On peut donc affirmer qu'il n'existe pas de différenciation apparente entre les sexes. Tant les figurines que les ornements personnels présentent les attributs principaux du visage. La forme générale de la tête varie entre oblongue et sphérique, souvent avec une ligne horizontale dans la partie supérieure qui indique les cheveux ou un quelconque couvre-chef. Les yeux sont circulaires et concaves, le nez a un profil triangulaire, et dans les masques, ces traits s'accompagnent de lignes prononcées indiquant les sourcils et accentuant leur froncement. Les oreilles ne figurent pas sur les statuettes, mais on les trouve sur certains ornements, toujours très détaillées. La bouche des figurines est un trait horizontal, tandis que celle des médaillons est de forme rectangulaire et entrouverte. Les dents sont parfois représentées, mais on ne trouve pas de crocs ni d'autres éléments qui suggéreraient l'identité d'un animal.

Pour en finir avec la description des figurines anthropomorphes, il faut mentionner le cas de deux représentations sans tête provenant d'un même site. L'une présente des traces nettes de cassure, tandis que l'autre a un long cou qui ne semble pas avoir porté de tête. Peut-être avait-elle une tête amovible qui s'emboîtait dans la protubérance du cou. Quoi qu'il en soit, ces deux figures pourraient avoir été décapitées rituellement avant d'être placées à l'endroit auquel elles étaient destinées.

Offrandes sacrées ou ornements personnels

La dernière grande catégorie d'objets de pierre correspond à des éléments variés d'ornements personnels, réalisés dans diverses variétés de pierre verte dont la provenance n'a pas encore été établie. Les travaux effectués sur la terrasse artificielle du site Santa Ana-La Florida ont permis d'en récupérer près de deux mille spécimens. Cette catégorie d'objets comprend principalement des perles, des pendentifs et des médaillons anthropomorphes en turquoise¹, pour la plupart taillés pour former des perles sphériques ou rectangulaires. Un grand nombre de perles et de pendentifs ouvragés sont faits de nodules ou de petits cailloux de turquoise sommairement régularisés. Une troisième variété comprend des objets taillés et polis pour obtenir une forme zoomorphe spécifique ou des éléments tubulaires. Les perles ont été percées en leur centre pour permettre de les fixer sur un support souple, par exemple un tissu, ou encore de les enfiler pour former un collier. Les pendentifs et les masques présentent plusieurs perforations qui permettaient de les accrocher mais avaient aussi une fonction esthétique. Certains éléments sont gravés de motifs divers, parmi lesquels se distingue la représentation d'un reptile lové. Les autres motifs comprennent des oiseaux, des visages anthropomorphes et même une tortue, apparemment aquatique.

Du point de vue technologique, plusieurs caractères méritent d'être soulignés. Le cas des perles perforées est un fait signifiant, car des trous mesurant parfois moins de deux millimètres ont été pratiqués dans des perles d'un diamètre à peine supérieur. La perforation a été effectuée au moyen d'un petit foret lithique qui a laissé un profil biconique. L'instrument en question était peut-être un morceau de cristal de quartz, travaillé pour obtenir des orifices de grosseurs différentes. Au cours des fouilles ont été retrouvés plusieurs fragments de ce matériau, qui, en raison de leur dureté, étaient sans doute utilisés pour graver ou percer d'autres pierres. Une autre technique de perforation consistait à tracer un trait sur chacune des faces de la perle, un dans le sens horizontal et l'autre dans le sens vertical. Le point de rencontre de cette croix coïncide avec un petit orifice central, qui pouvait ensuite être élargi au moyen d'une pointe fine. Cette méthode de perforation laisse comme marque distinctive, sur chaque face, une rainure transversale, la même qui pourrait avoir servi à guider le passage du fil, au moment de fixer l'élément sur un support.

Une autre innovation technologique qui force l'admiration est la fabrication de petites chaînes de turquoise formées d'une paire d'anneaux fermés. La conception et l'exécution de ces objets sont ingénieuses; en effet, il ne s'agit pas de la reproduction d'une figure naturelle, mais de la matérialisation de l'idée de dualité et d'individualité dans une même unité. Le travail a consisté à réaliser deux anneaux indépendants à partir d'une perle sphérique, en gravant le profil de chaque élément, puis en perforant et en polissant jusqu'à former les anneaux. En outre, de petites perforations réalisées sur chaque anneau permettaient d'unir les maillons à d'autres éléments indépendants. Le travail est si fin et si précis que, si l'on superpose les éléments, il est possible de retrouver la forme originale de la perle. Deux chaînes identiques ont été retrouvées dans un même contexte, ce qui semblerait indiquer qu'elles faisaient partie d'ornements corporels tels que des boucles d'oreille.

La maîtrise technique est un instrument dont use l'idéologie pour matérialiser des concepts profonds, symbolisant la dualité des forces cosmiques de la nature. Un exemple notable peut être observé dans le travail d'éléments d'un collier (cat. 175, 176 et 177). Sur un nodule de turquoise de forme ovoïde a été sculpté en trois dimensions le corps d'un serpent enroulé, après quoi la pièce a été coupée en deux verticalement. La coupe a été effectuée parfaitement, de façon à obtenir deux parties équilibrées, avec la représentation du reptile sur la face externe et une surface plane sur la face interne. Sur la surface intérieure de chacune des moitiés a été gravée l'effigie d'un oiseau tropical de profil. Chacun est doté d'un grand bec strié, d'une aile repliée et de la représentation d'une main à proximité du bec. Les deux images sont identiques, mais l'une des deux est plus petite, évoquant la différence naturelle entre le mâle et la femelle. La perfection de la coupe permet d'emboîter parfaitement les deux moitiés et, si on le souhaite, de cacher les deux figures intérieures. Une paire d'orifices centraux permet de fixer chaque élément d'une multitude de manières. La symétrie et l'équilibre des quatre faces sculptées constituent une authentique prouesse artistique, mais le concept multiple de dualité qu'incarne la pièce est plus important encore. Deux aspects d'une même réalité sont visibles : d'une part, les deux visages du monde naturel et de son

énergie, l'élément terrestre-amphibie étant représenté par le reptile, et l'élément aérien par l'oiseau. D'autre part, le concept selon lequel l'essence d'une réalité peut en renfermer une autre, et qu'à son tour celle-ci a la dualité créatrice de l'espèce à laquelle elle appartient, est profondément philosophique. La figure du nodule pourrait être interprétée comme la représentation d'un oeuf avec deux embryons à l'intérieur. Une autre interprétation qui s'impose est la transformation d'un état à un autre, l'oiseau devenant serpent ou l'inverse. Les thèmes iconographiques se prêtent à de multiples lectures : le serpent, symbole de la mort, complété par l'oiseau, peut-être un vautour, symbole de la putréfaction. Le serpent venimeux au repos, par opposition à un perroquet ou à un ara, joyeux et voyant. Quoi que puissent représenter ces icônes, le fait de les avoir gravées et fixées (sur un collier) atteste la domination sur ces forces de la nature. Celui qui portait cet ornement exprimait le pouvoir (tangibles et intangibles) dont il était doté. Il ne fait aucun doute que ces décorations exotiques reflétaient le rôle et le statut de leur propriétaire au sein de sa communauté; c'est pourquoi il les emportait dans l'autre vie.

L'utilisation de pierres de couleur verte pour la fabrication d'ornements et d'amulettes n'est pas le fait du hasard. Le choix d'une matière première exotique, probablement rare, chargée de symbolisme et précieuse par sa couleur, était conscient et délibéré. La présence en abondance de turquoises, de pseudo-malachites, d'amazonites et d'autres variétés qui n'ont pas encore été identifiées atteste l'importance accordée à ces pierres de couleur verte. Dans l'Amérique précolombienne, le vert fut toujours tenu en haute considération comme symbole de vie, de fertilité et d'abondance. Il est instinctivement associé à la végétation et, par assimilation, au processus de croissance cyclique qui implique la mort et le renouveau continus. C'est pourquoi c'est un symbole d'immortalité, de force et d'énergie qui se transmet et se recharge. Bien entendu, cette vision peut varier en fonction du milieu ambiant : dans des zones arides, l'association avec la végétation (fertilité) est porteuse d'espoir; aux tropiques, on y voit quelque chose d'omniprésent incarnant les forces surnaturelles qui maintiennent l'ordre au sein du chaos potentiel de l'abondance. Souvent, dans ces milieux, la végétation est considérée comme bleutée, d'une couleur très proche de celle du ciel, de l'éthéré et de l'immatériel. En Mésoamérique, le vert était en outre considéré comme un symbole directionnel, associé à des moments spécifiques du calendrier cyclique, dans lesquels l'énergie était favorable à l'humanité. Depuis le Néolithique, le vert était associé à la prévention ou à la protection contre les démons et les mauvais esprits qui vivaient dans la forêt ou dans le ciel (Varichon, 2005). Le vert est donc une couleur protectrice, chargée d'énergie positive et synonyme de vie. Et, si l'on associe la notion de vert à la dureté et à la durabilité de la pierre, on obtient une métaphore contre le pourrissement physique qui caractérise le vert de la végétation. Aussi la pierre verte est-elle considérée comme un symbole de victoire contre la mort.

Le bassin hydrographique du Mayo Chinchipe est probablement la zone équatorienne où apparaît le plus grand nombre d'objets précolombiens en turquoise. La région sud-orientale du pays est connue pour ses gisements naturels de cuivre, aussi la présence de minéraux tels que la malachite, l'amazonite et la chrysocolle n'est-elle pas étonnante, mais jusqu'à présent on ne connaît dans cette zone aucune source de turquoise. Cette gemme naturelle apparaît dans des formations géologiques où se sont constitués des phosphates d'aluminium et de cuivre, exigeant une forte compression thermique sur les roches environnantes. Selon les géologues, elle est surtout le propre des régions arides, et on cite souvent le grand gisement qui existe sur la côte désertique à la frontière entre le Pérou et le Chili, à proximité de Toquepala. On connaît à ce jour fort peu de sources de turquoise qui étaient exploitées à l'époque préhispanique. On sait que dans l'ancien Pérou, cette pierre était très appréciée et utilisée par les grandes cultures côtières, tout au moins à partir de l'Horizon ancien, avec une utilisation plus notable durant la culture Moche. Chose curieuse, dans le royaume de Chimor, sa popularité était telle que les artisans durent réutiliser des pierres travaillées par des cultures antérieures pour les inclure dans la production d'œuvres chimú.

La présence massive de turquoises dans les contextes rituels du Mayo Chinchipe indique probablement l'existence d'un dépôt important dans ce territoire, qui n'a malheureusement pas encore été localisé. S'il l'était, il pourrait fournir des informations précieuses sur l'origine et la dimension spatiale de l'influence de la nouvelle culture.

1. Identifications dues au docteur Bernard Gratuze, Institut de recherche sur les archéomatériaux (IRAMAT, UMR 5060), CNRS, Orléans, France.

On ne peut toutefois pas écarter la possibilité que les sources se trouvaient à une distance considérable du bassin du fleuve. La présence de turquoises sur ce territoire pourrait être un indicateur important de l'existence d'un vaste réseau de communications interrégionales assurant la distribution de produits exotiques dans des régions très éloignées les unes des autres. De ce fait, les coquillages marins (strombes et spondyles) qui apparaissent dans le bassin constituent une preuve irréfutable des interactions constantes qui se produisaient dans cette région depuis des temps reculés. La valeur symbolique des coquillages marins et des turquoises est sans aucun doute le moteur qui donna lieu à ce commerce (formel ou informel) le long du versant oriental des Andes.

Le dialogue entre la nature et la culture : la céramique

Si l'art lapidaire caractérise le bassin du Mayo Chinchipe, il faut aussi souligner l'importance qu'eut la poterie dans cette région encore mal connue.

La présence des objets de céramique qui ont été retrouvés est étonnante à bien des égards. L'ancienneté considérable de cette culture pose nécessairement le problème de l'origine de l'art de la poterie dans la *ceja de selva* et, en fin de compte, des origines mêmes de cette société récemment découverte. Nous avons vu que, dans une zone de transition entre deux mondes aussi différents, la culture pourrait être montée de la forêt tropicale ou descendue de la cordillère, peut-être à l'origine en provenance de la côte pacifique. Sur cette question, la céramique pourrait être le fil d'Ariane qui nous conduira hors du labyrinthe. C'est en effet l'un des premiers exemples de traitement culturel d'une matière brute. La transformation de l'argile grâce au feu constitue l'un des plus importants progrès technologiques de l'histoire de l'humanité. Avec la poterie, le don de Prométhée prend un sens et ouvre la porte au développement socioculturel. La fabrication de récipients de céramique a eu une énorme répercussion dans toutes les sphères de la vie sociale. La cuisson d'aliments d'origine animale et, surtout, végétale permit d'incorporer dans l'alimentation une quantité considérable de produits naturels culturellement transformés. La fabrication de grands récipients imperméables permit d'entreposer des grains ou des aliments transformés revêtant une grande importance pour la communauté, par exemple la *chicha*.

Mais, bien vite, la céramique devint la méthode culturelle la plus fréquemment utilisée pour créer des formes utilitaires (instruments) ou non utilitaires (effigies, amulettes, etc.), expressions d'une identité commune. Avec le temps, la céramique fut le moyen d'exprimer des sentiments et des émotions esthétiques, et aussi un véhicule de choix pour transmettre des idées et des messages idéologiques dotés d'une personnalité propre et d'une force sociale. C'est pourquoi elle est toujours associée aux rituels et, plus généralement, à tous les actes impliquant l'interaction des vivants et des morts. Dans l'Amérique précolombienne, les dépôts funéraires incluaient des offrandes de céramiques utilitaires, mais aussi des objets chargés d'une signification sociale qui accompagnaient le défunt dans son voyage vers l'au-delà afin de souligner son statut.

Dans ce contexte, la tradition céramique des peuples de la *ceja de montaña* orientale est une pièce-clé dans le puzzle de leur histoire primitive. Son étude fournira nécessairement des indices permettant de faire la lumière sur les origines et la portée de cette ancienne société. C'est pourquoi, à travers la porte entrouverte, l'archéologue devra l'aborder par une approche méthodologique, car ce n'est qu'ainsi qu'il pourra distinguer l'argile naturelle des vestiges de terre cuite.

En réalité, il faut reconnaître que dans un premier temps on n'a pas su identifier la céramique de cette culture, faute de références concrètes quant à sa présence et à ses caractéristiques. La *ceja de montaña* orientale est couverte de vestiges céramiques lourds et grossiers appartenant à l'horizon culturel préhispanique tardif. Au sud-est de l'Équateur, ils sont associés aux peuples indigènes Bracamoro et Yaguarsongo, que les conquérants espagnols trouvèrent dans la région au milieu du XVI^e siècle. La poterie de cette époque présente un trait stylistique très particulier courant dans l'Amazonie équatorienne. Il s'agit d'un type de décor connu sous l'appellation *corrugado* en raison de l'aspect irrégulier de la surface, dû à la présence de bandes continues de céramique, superposées sous le col des récipients. Le style *corrugado* prédomine dans la plupart des contextes archéologiques de surface de la région, où les autres types de céramique sont pratiquement absents. Sans

feuille, il est impossible de trouver d'autres sortes de poteries. Heureusement, la situation a changé avec les travaux effectués sur le site Santa Ana-La Florida, où ont été isolés les différents types de céramique précoce. On distingue actuellement au moins trois grandes traditions céramiques régionales, chacune avec une chronologie provisoire permettant une différenciation fiable : la *corrugada* et deux types plus anciens.

La céramique la plus ancienne est associée à la première occupation du site et apparaît dans les premiers niveaux de construction de la terrasse. À partir de l'analyse des fragments retrouvés lors des fouilles, une synthèse a été faite de leurs principales caractéristiques pour pouvoir les comparer aux phases d'occupation postérieures. Le même procédé a été appliqué au matériel retrouvé dans les régions voisines, afin d'établir des rapports ou des influences réciproques. Du point de vue technologique, il s'agit d'une céramique de qualité, à pâte peu épaisse et à texture fine. Elle est monochrome, avec une gamme de tons allant du café clair au noir. Les formes usuelles sont des écuelles ou des bols, des récipients carénés, des jarres globulaires ou ovoïdes et des bouteilles à col étroit (ill. e, p. 338). Parmi ces dernières se distinguent celles qui ont une anse en étrier et un goulot allongé. Les principales techniques de décoration sont la gravure, la cannelure, le pointillé et l'application de petites pastilles de pâte cuite (ou pastillage).

Ces caractères technico-stylistiques constituent la clé d'interprétation pour la recherche de l'unité conceptuelle du corpus céramique de cette culture dans tout le bassin hydrographique. Sur la base de cette connaissance, il sera possible de situer et de mieux comprendre la dimension stylistique de ces œuvres, et de compléter ainsi les informations obtenues à partir du contexte de leur découverte.

Commenter les pièces qui ont été retrouvées dans la tombe décrite plus haut est sans doute la meilleure manière d'aborder la dimension esthétique et sociale de la céramique, puisque la plasticité de l'argile se prête à la libre expression de concepts immatériels qui étaient importants dans la vie de la communauté. La poterie joue un rôle important comme véhicule pour transmettre des idées et des informations sur cette ancienne culture. Les objets provenant de la tombe appartiennent à un environnement où s'exprimait l'idée de la vie et de la mort. Le dépôt funéraire comptait des objets qui devaient servir au défunt dans l'au-delà, probablement semblables à ceux qu'il utilisait de son vivant, si bien que la présence de récipients et d'instruments reflète une partie de la vie quotidienne.

Des huit récipients qui ont été retrouvés, trois sont utilitaires et n'ont aucun caractère particulier hormis le fait qu'ils se trouvaient dans une tombe. Leur fonction de récipient (petites jarres ouvertes) était considérée comme indispensable dans l'autre vie. Leurs dimensions restreintes attestent un usage quotidien et personnel. En revanche, on peut considérer que les cinq autres exemplaires constituent la part du dépôt qui affirme la personnalité et le statut du ou des personnages inhumés. La présence de quatre bouteilles à anse en étrier, qui ne présentent pas de signes d'usure, laisse penser qu'il s'agissait d'offrandes spéciales, destinées à témoigner dans l'au-delà du rang hiérarchique de leur propriétaire. La diversité des formes de ces récipients est intéressante, car chacune reflète des aspects esthétiques liés à une réalité sociale précise.

La pièce la plus impressionnante est un récipient-effigie chargé d'un symbolisme typiquement andin. C'est une bouteille à la forme composite : le corps du récipient proprement dit se trouve dans la partie inférieure, et une anse en étrier allongée dans la partie supérieure (cat. 174). L'effigie représente deux aspects d'un visage humain émergeant de la représentation d'une coquille de spondyle ouverte. La tête porte un couvre-chef qui reprend la forme des valves du coquillage en l'inversant. De chaque côté de la bouteille figure un visage, tel un Janus andin, avec deux expressions opposées. Le premier a une expression harmonieuse, presque joviale, avec un menton et des joues arrondis et la bouche entrouverte. Les sourcils étirés jusqu'aux tempes indiquent un bien-être intérieur. L'autre côté de la bouteille montre un visage plus sec, à l'expression sombre, presque courroucée. Les sourcils semblent froncés, le bas du visage est allongé et la bouche est en forme de T. Tandis que la lèvre supérieure reste horizontale et rigide, la lèvre inférieure se sépare en son milieu et descend en ligne droite jusqu'au menton. Cette bouche rappelle le museau de félin qui figure à la même époque sur des céramiques de la période intermédiaire de la culture Valdivia, provenant de la côte Pacifique. La subtile allusion à la côte est renforcée par la représentation de la coquille où les caractères typiques du bivalve sont recréés par des applications de pastilles.

L'évidente dualité exprimée par cette figure évoque peut-être la transformation d'un important personnage des communautés de la forêt tropicale, le chaman. Cette transformation se produit lors d'un rite, à la suite de l'ingestion de substances hallucinogènes qui pourraient avoir été préparées dans les récipients ouverts figurant parmi les offrandes, et avoir été conservées dans des bouteilles comme celles que nous avons décrites. Un thème récurrent dans le chamanisme de la forêt tropicale est la transformation du sorcier en jaguar, à laquelle pourrait clairement faire allusion la représentation de la gueule de félin. D'autre part, il faut rappeler que la forme de l'anse, dite en étrier, est une construction artificielle dans laquelle le goulot du récipient est la projection de deux tubes parallèles émergeant du corps de celui-ci. Le goulot devient donc un anneau fermé permettant de manipuler et de transporter le récipient sans risquer d'en renverser le contenu (cat. 174).

Une deuxième bouteille présente elle aussi une forme intéressante. C'est un récipient en forme dealebasse, lobulaire et, là encore, doté d'une importante anse en étrier. La représentation d'une forme naturelle aussi réaliste évoque le lien étroit entre l'homme et son environnement (Cummins, 2003). En même temps, elle ouvre une porte sur la connaissance d'un des éléments les plus quotidiens de cette culture, celui des aliments végétaux communément consommés à cette époque.

La troisième forme est l'antithèse de la précédente puisqu'elle représente une figure artificielle géométrique et ingénieuse. La bouteille se compose de deux parties, avec une anse en étrier proéminente émergeant du récipient sous forme de cercle tubulaire. Cette forme inhabituelle, qui rappelle la chambre à air d'un pneu, apparaîtra plus tard, quasi à l'identique, dans les contextes culturels Machalilla et Cotocollao, à l'époque du Formatif moyen de la côte et de la sierra septentrionale de l'Équateur. La quatrième bouteille présente elle aussi une forme artificielle, combinant deux figures géométriques en une. Le corps est sphérique et allongé, avec des faces plates et rectangulaires. La partie supérieure se termine par une anse en étrier, donnant à l'ensemble la forme d'une élégante gourde. Le dessin géométrique de ces deux dernières bouteilles contraste avec les formes naturalistes des deux autres, démontrant la capacité d'abstraction et d'innovation des maîtres potiers de l'époque (p. 338).

Le dernier récipient retrouvé dans la tombe est une pièce exceptionnelle, tant par ses qualités esthétiques que par son contenu ethnographique. Il s'agit d'un élément utilisé dans le cadre d'un rituel qui se répétait sans doute avec une certaine fréquence. C'est un petit bol fermé, avec une ouverture étroite dans la partie supérieure et reposant sur quatre supports. À une extrémité est ajustée une tête anthropomorphe très réaliste, montrant un individu mâchant une substance qui gonfle une de ses joues. De telles figures sont communément dites *coqueros*, par analogie avec les exemples ethnographiques de personnages mastiquant des feuilles de coca. Dans cette représentation, la joue est gonflée et la bouche déformée par la présence de la chique. Les yeux sont creux et arrondis, donnant l'impression d'un regard fixe et hagard. À l'intérieur du récipient, on a trouvé une substance blanche, qui s'est révélée être du carbonate de calcium. Avant d'être mastiquées, les feuilles de coca sont habituellement mélangées avec de la chaux afin que, dans la bouche, la salive mette en œuvre un processus chimique libérant les alcaloïdes de la drogue. Dans les Andes, le mélange de feuilles de coca et de chaux est dit *llipta*, et ce type de récipient est appelé *caja de llipta*. Tout autour de la tête de la pièce se trouvaient plusieurs perles de turquoise, qui étaient sans doute enfilées sur une cordelette placée autour de l'objet. Enfin, il faut souligner que cette figurine est la plus ancienne représentation en céramique d'un *coquero* retrouvée en Amérique.

La qualité sculpturale de ces pièces est remarquable et novatrice. Apparaît là pour la première fois la notion de récipient-effigie, où la représentation de l'être humain est investie du pouvoir des forces de la nature. La notion de dualité et de transformation se matérialise ici de façon harmonieuse. La tête anthropomorphe qui caractérise cette *caja de llipta* est également intéressante par le caractère innovant de sa technique, qui prendra de l'importance le long de la côte équatorienne à l'époque de la culture Machalilla. C'est l'une des premières manifestations de sculpture humaine creuse. Les premières figures sculptées de l'archéologie équatorienne apparaissent dans la culture Valdivia, avec de massives statuettes modelées. Par leur volume et leur aspect compact, celles-ci semblent rigides en dépit du mouvement de certaines de leurs poses. Dans la figure de Palanda, le modelé en creux libère le trait et le rend plus précis, donnant lieu à des formes plus



Formes naturelles et culturelles des bouteilles à anse en étrier du complexe Mayo Chinchipe.

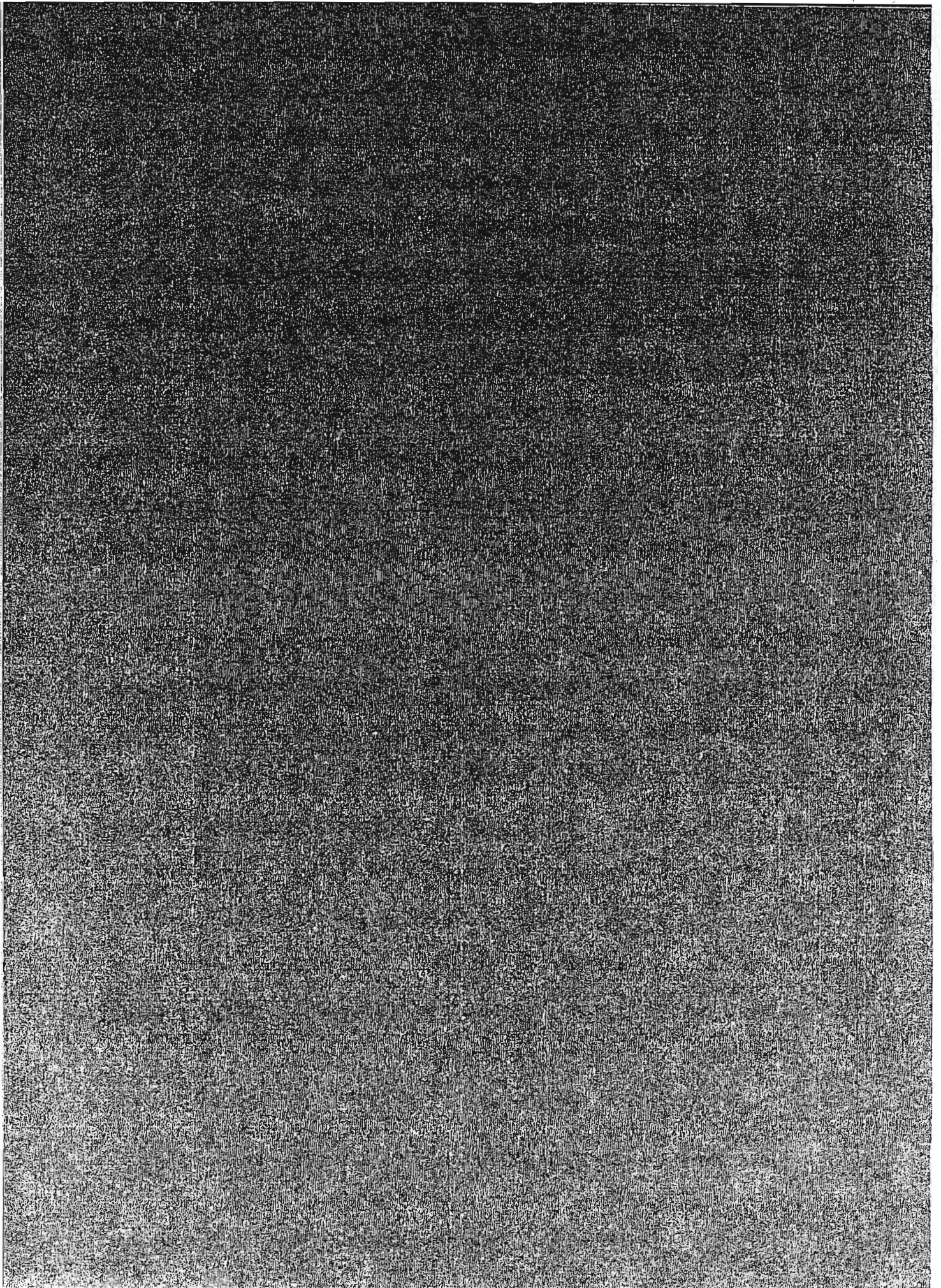
légères et dynamiques. Ce progrès technique confère un plus grand réalisme à la figure, qui acquiert profondeur et dimension esthétique. L'exemple de la tête du coquero est particulièrement réussi en raison de la délicatesse de la facture et du réalisme des traits. Tout comme le coquero, le récipient-effigie est à la fois signe et signifiant, et comme tel il transmet à travers les millénaires un message unique.

Une autre primeur est le fait que la forme très particulière de l'anse en étrier trouve dans le bassin du Mayo Chinchipe un nouveau lieu d'origine. On considérait jusque-là que la plus ancienne manifestation de cette forme technico-stylistique (1 800 à 900 av. J.-C.) provenait de la côte pacifique de l'Équateur, car elle n'avait été identifiée que dans des sites tardifs de la culture Valdivia et chez sa voisine la culture Machalilla (Staller, 1994, p. 384). Néanmoins, compte tenu des datations au carbone 14 obtenues dans le contexte de la tombe (2 500 av. J.-C.), il semblerait que cette forme soit apparue pour la première fois de l'autre côté des Andes. L'anse en étrier disparaît de la tradition céramique équatorienne à la fin du Formatif moyen, tandis qu'elle apparaît au Pérou à partir de l'Horizon ancien et deviendra, jusqu'à l'arrivée des Incas, une des formes classiques de toutes les grandes cultures préhispaniques.

Conclusion

Dans ce bref tour d'horizon de la culture Mayo Chinchipe, nous avons examiné certaines des données et des déductions qui peuvent être faites en approchant de la porte que les archéologues ont entrouverte au terme d'environ deux années de recherches systématiques. Il est évident que ces premières observations pourront subir des variations au fur et à mesure de l'avancement des études, mais l'identité de cette nouvelle culture ainsi cernée semble solidement établie. Notre attente n'en est qu'accrue car, dans le domaine scientifique, chaque réponse amène de nouvelles questions. Pour le moment, il est important d'étudier les origines de cette manifestation socioculturelle, car la majeure partie des caractères esthétique et technologiques mentionnés n'ont pas d'antécédent connu. Les cultures archéologiques contemporaines de la côte ou de la sierra équatoriennes ont certains traits en commun avec celle-ci, mais sont dans l'ensemble très différentes. Nous savons si peu de l'archéologie de l'Amazonie occidentale que la découverte de cette zone de transition ébranle les connaissances sur lesquelles nous nous basions jusqu'ici. Le considérable développement culturel qui s'est manifesté à une époque aussi reculée nous oblige à modifier notre optique et à nous poser de nouvelles questions sur les capacités d'adaptation de l'homme de la forêt tropicale. La culture du Chinchipe est une culture de forêt tropicale, avec des manifestations idéologiques qui reflètent un respect sacré des expressions symboliques des forces maîtresses qui gouvernent la nature tropicale, tels le serpent, le félin, l'aigle, etc. (Lathrap, 1970, p. 45-47). Ces concepts indiquent un désir et un besoin de médiation. On sait que, dans les sociétés tribales, le chamanisme était une institution puissante qui avait une grande incidence comme facteur de cohésion sociale. Le chaman était l'intermédiaire entre la société et les forces cosmiques qui régissaient la vie et la mort. Dans le bassin du Chinchipe, c'était une figure omniprésente dans les différentes manifestations de la culture matérielle. Les ustensiles et récipients de pierre, les pots et bouteilles de céramique, les amulettes et les ornements étaient chargés d'images évoquant les forces de la forêt primitive. En chacun d'entre eux se perçoit la dualité du tangible et de l'apparent, dualité dans laquelle la médiation se construit comme une nécessité sociale.

La ritualité qui est implicite dans l'architecture funéraire reflète un rapport de symétrie entre le monde des vivants et l'accès au domaine des esprits. L'utilisation de l'espace dans lequel s'exprime la dualité reflète une idéologie dans laquelle les hommes construisent un espace qui se place en opposition au monde naturel. Dans cet espace, ils se réunissent et se livrent à des activités qui ne laissent pas de restes quotidiens; le centre cérémoniel n'est pas encore un lieu de fêtes collectives. C'est un lieu rempli d'espaces restreints, où l'homme se différencie de la nature oppressive et, par son action collective, s'affirme comme une force socioculturelle. Le chaman ne libère pas la communauté des forces de la nature, mais l'intègre pleinement à un niveau où sa créativité artificielle s'affirme par l'intermédiaire de la culture. De ce fait, l'homme est en mesure de transformer la nature. Les traces de ce processus sont perceptibles lorsque nous franchissons la porte entrouverte.



MAYO CHINCHIPE

170

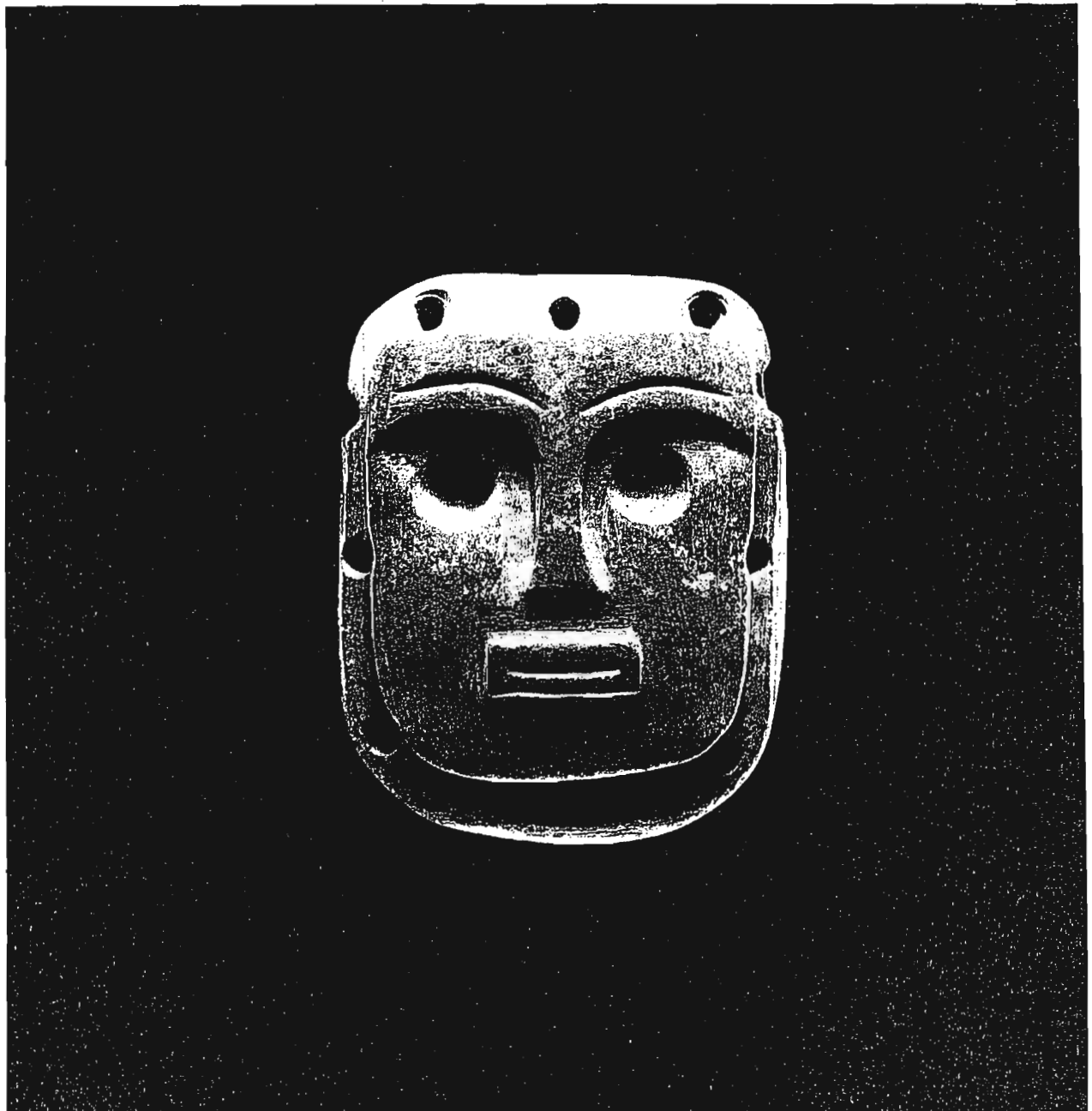
Pájaro

Piedra. Mayo Chinchipe

11 x 8 cm

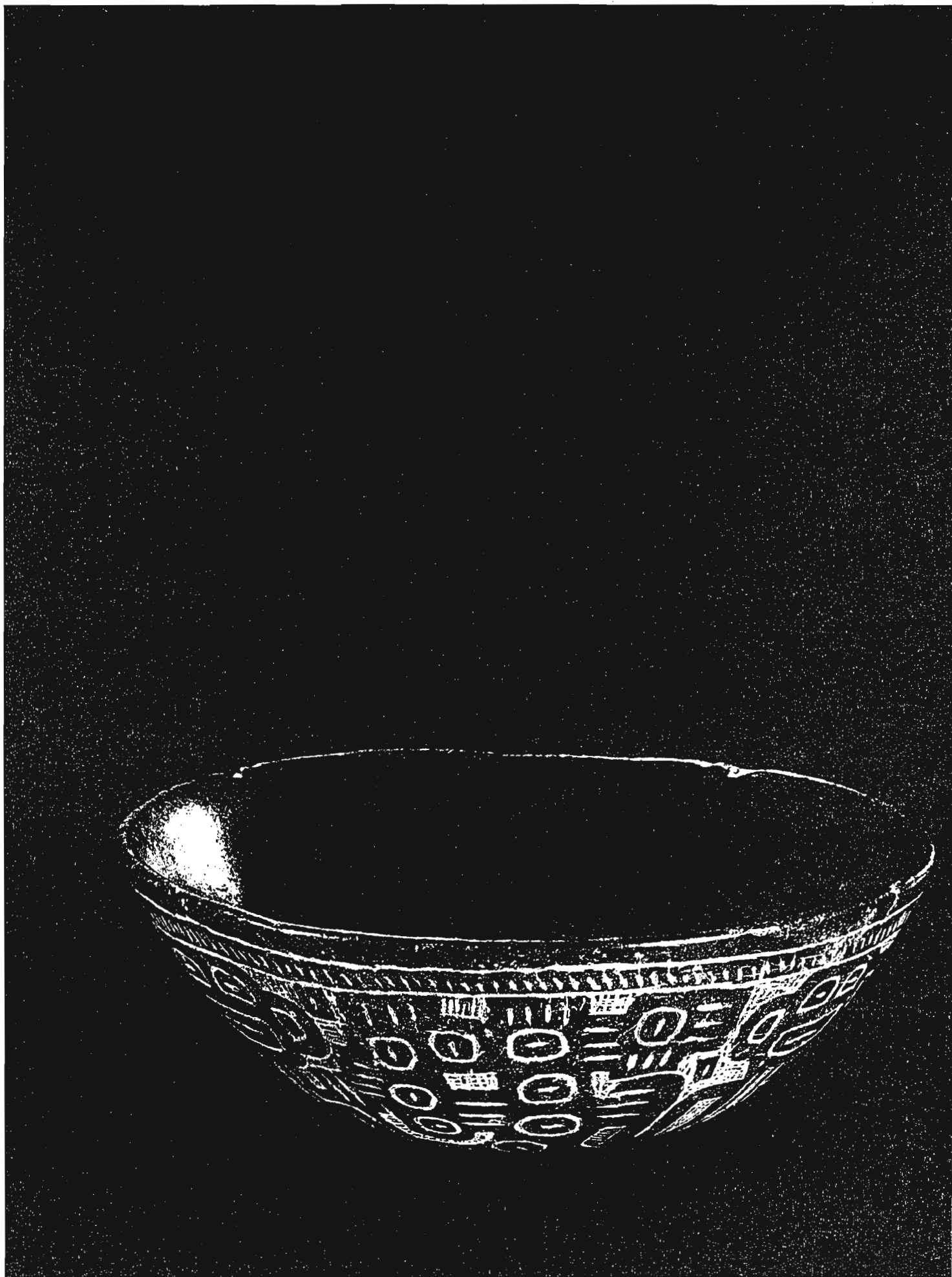
Colección Mayo Chinchipe

...
...
...
...



Museo
Depto. Mayo, Chiriquí
Caja 2 con Placa Chiriquí





173

Presepelito (caño abierto)
Cerámica Mayo Chinchipe
H. x 15,7 cm
Casa del Alabado

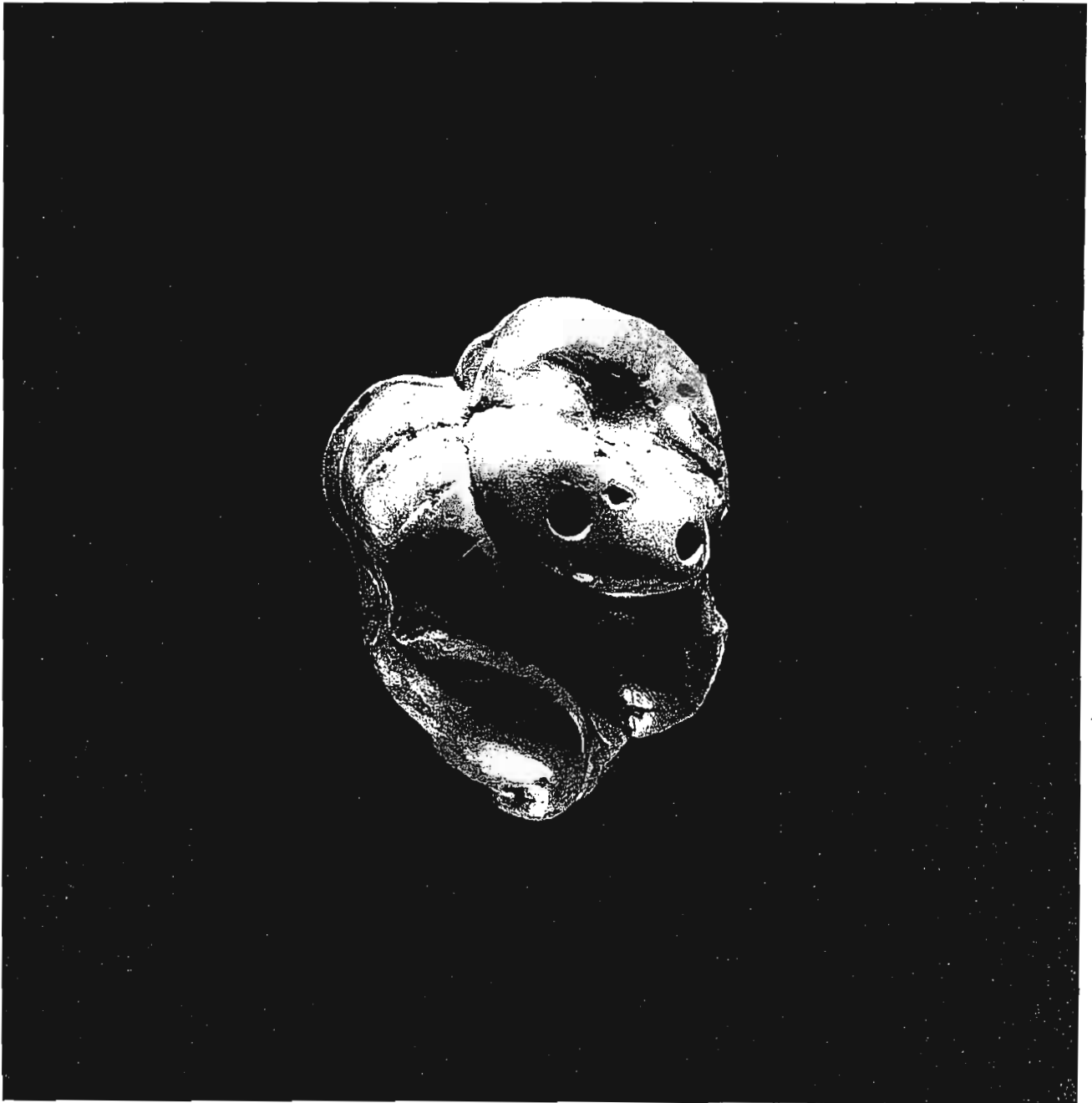
174

Canchero
Cerámica Mayo Chinchipe
28,1 x 14 cm
Colección Mayo Chinchipe



175

Elm...
Maya...
...
...



176

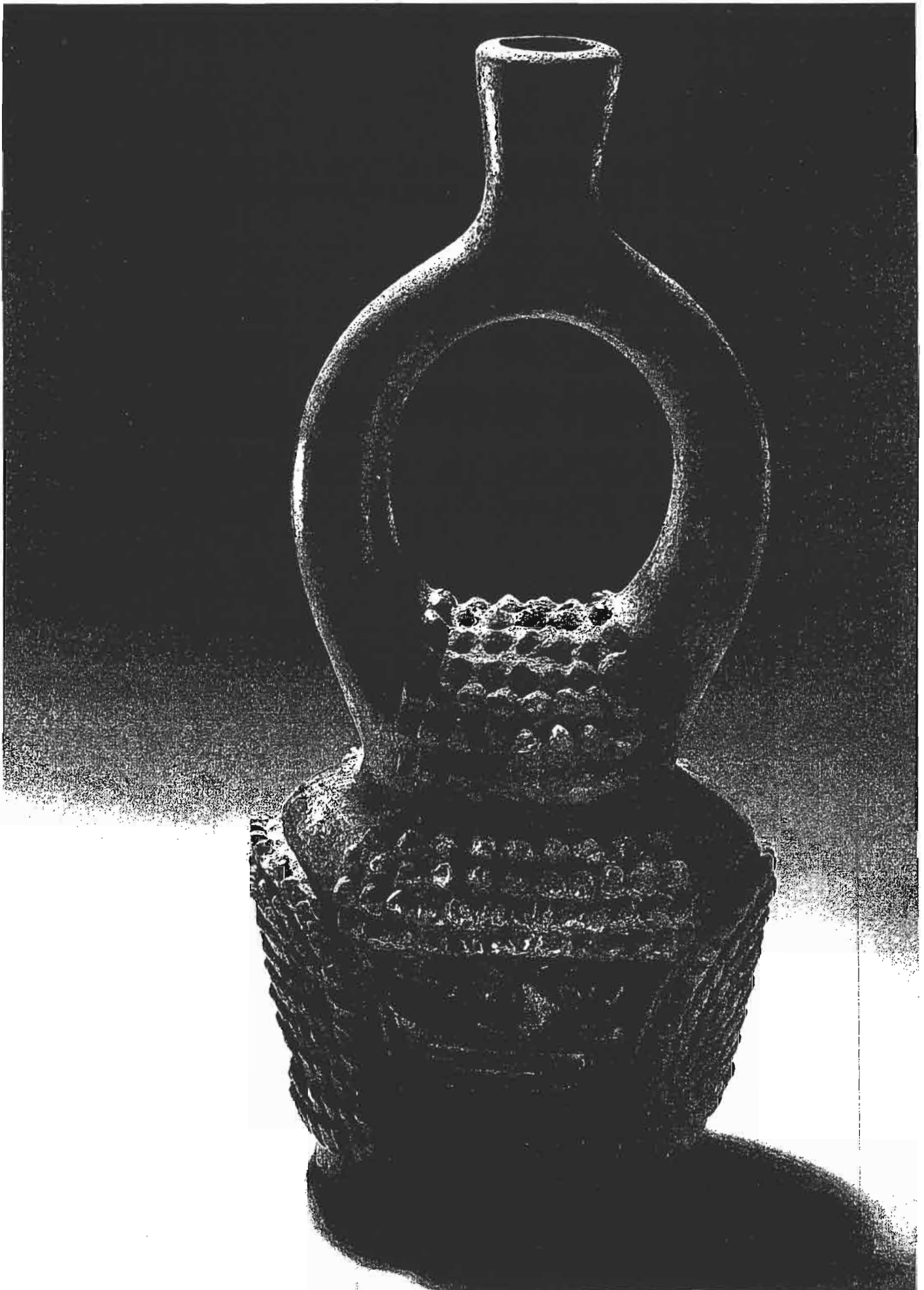
Waka (1972) by
Eino and Pava Chavchava
8 x 5.5 cm
Wood with Blue Chavchava



177

Waka (1972) by
Eino and Pava Chavchava
8 x 5.5 cm
Wood with Blue Chavchava





BIBLIOGRAPHIE

- ALBA, Walter, 1992, «Orfebrería del Formativo», *Oro del antiguo Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, p. 17-118.
- ÁLVAREZ LITBEN, Rita, et Mariela GARCÍA CAPUTI, 1995, *Emblema Territorial Monteño-Huancavica*, Guayaquil, Museo Municipal de Guayaquil, Revista n° 1.
- ATHENS, J. Stephen, 1992, «Ethnicity and Adaptation: The Late Period-Cara Occupation in Northern Highland Ecuador», *Resources, Power and Interregional Interaction*, E.M. Schortman et P. A. Urban éd., New York, Plenum, p. 193-219.
- BARRANTES, Ramiro, 1993, *Evolución en el trópico: Los amerindios de Costa Rica y Panamá*, San José, Universidad de Costa Rica.
- BENSON, Elizabeth P., *The Mochica, A culture of Peru*, Londres, Thames and Hudson.
- BENZONI, Girolamo, 2000 [1572], *La Historia del Nuevo Mundo* (Libro 3), Carlos Racciati de Primaggio (trad.), Guayaquil, Museo Antropológico del Banco Central del Ecuador, 3^e édition.
- BERGSZÖE, Sven, 1937, *The Metallurgy and Technology of Gold and Platinum among the Pre-Columbian Indians*, Ingeniørvidenskabelige Skrifter A 46, Copenhagen, Naturvidenskabelige Samfund i Kommission hos G.E.C. Gad, FC.
- BERGSZÖE, Sven, 1938, *The Gilding Process and the Metallurgy of Copper and Lead among the Pre-Columbian Indians*, Ingeniørvidenskabelige Skrifter A 46, Copenhagen, Naturvidenskabelige Samfund i Kommission hos G.E.C. Gad, FC.
- BERNAL VILLA, Segundo, 1954, «Medicina y Magia Entre los Pérez», *Revista Colombiana de Antropología*, 2, 1954, p. 219-264.
- BLOWER, David, 2001, *It's All in the Stones: Identifying Early Formative Period Transition Through the Incised Stone Figurines of Valdivia, Ecuador*, Ph. D. Dissertation, Calgary, Alberta, The University of Calgary, department of Archaeology.
- BOADA RIVAS, Ana María, 1989, «Elementos de Uso Cotidiano, Elementos de Uso Funerario», *Boletín del Museo del Oro, Bogotá*, 25, p. 70-91.
- BOUCHARD, Jean-François, 1979, «Hilos de oro martillado hallados en la Costa Pacífica del sur de Colombia», *Boletín Museo del Oro, Bogotá*, Banco de la República, 2^a année, mai-août 1979, p. 21-24.
- BRAY, Tamara L., 1995, «The Panzaleo Puzzle: Non-Local Pottery in Northern Highland Ecuador», *Journal of Field Archaeology*, 22, p. 137-156.
- BREZZI, Andrea, 2003, *Tukato: Ventana a la Prehistoria de América, Cultura Tumaco-La Tolita*, Bogotá, Villegas Editores.
- BRUHNS, Karen O., 1990, «Excavations at Pirincay in the Paute Valley of Southern Ecuador, 1985-1988», *Antiquity*, 64, p. 221-233.
- BRUHNS, Karen O., 1998, «Huaquería, Procedencia y Fantasía. Los soles de oro del Ecuador», *Boletín Museo del Oro, Bogotá*, Banco de la República, 44-45, p. 183-200.
- BRUHNS, Karen O., 2003, «Social and cultural development in the Ecuadorian highlands and eastern lowlands during the formative», *Archaeology of Formative Ecuador*, Scott Raymond et Richard Burger éd., Washington, Dumbarton Oaks, p. 125-174.
- BRUHNS, Karen O., James H. BURTON et George R. MILLER, 1990, «Excavations at Pirincay in the Paute Valley of Southern Ecuador», *Antiquity*, 64, p. 221-233.
- BURGER, Richard L., 1992, *Chavin and the Origins of Andean civilization*, Londres, Thames and Hudson.
- CAILLAVET, Chantal, 1983, «Ethno-histoire équatorienne: un testament indien inédit du XVI^e siècle», *Caravelle*, Toulouse, 41, p. 5-23.
- CÁRDENAS, Felipe, 1995, «Complejos cerámicos como marcadores territoriales: el caso crítico del Piartal-tuza en la arqueología», *Perspectivas Regionales en la Arqueología del Suroccidente de Colombia y Norte del Ecuador*, Cristóbal éd., Popayán, Editorial Universidad del Cauca.
- CARVAJAL, Fay Gaspar de, 1992, *Relación del Nuevo Descubrimiento del Río Grande de la Amazonas*, Biblioteca Ecuatoriana Amazónica, 1.
- COLINI, Giuseppe A., 1883, «Collezione etnologica degli indigeni dell'Alto Amazzoni, acquistada dal Museo Preistorico-Etnografico di Roma», *Boletino della Societa Geografica Italiana*, Rome, fascicule VIII, p. 287-310 et 353-383.
- CONSTENLA, Umafia Adolfo, 1991, *Los lenguajes del Área Intermedia: Introducción a su estudio areal*, San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- CORTES MORENO, Emilia, 1990, «Mantas Muiscas», *Boletín del Museo del Oro*, 27, p. 61-75.
- CRESPO, Hernán et José M. VARGAS (éd.), 1985, *Historia del Arte Ecuatoriano*, Barcelona, Salvat Editores, vol. 1.
- CUMMINS, Tom, 1992, «Tradition in Ecuadorian Pre-Hispanic Art, The Ceramics of Chorrera and Jama-Coaque», *Amerindian Signs: 5 000 Years of Pre-Columbian Art in Ecuador*, F.Valdez et D.Veintimilla éd., Quito, Dinediciones, p. 63-80.
- CUMMINS, Tom, 1994, «La Tradición de Figurinas de la Costa Ecuatoriana: Estilo Tecnológico y el Uso de Moldes», *Tecnología y Organización de la Producción de Cerámica Prehispánica en los Andes*, I. Shimada éd., Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, p. 157-172.
- CUMMINS, Tom, 2003, «Nature as Culture's Representation: A Change of Focus in Late Formative Iconography», *Archaeology of Formative Ecuador*, J. S. Raymond, R. Burger, J. Quilter éd., Washington D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, p. 423-464.
- CUMMINS, Tom, et Julio BURGOS, 1996, «Arte Prehispánico del Ecuador: Huellas del Pasado. Los Sellos de Jama-Coaque», *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana. Serie Monográfica*, 11, Banco Central del Ecuador, Guayaquil.
- CUMMINS, Tom, et Olaf HOLM, 1991, «The Pre-Hispanic Art of Ecuador», *Ancient Art of the Ancient World*, Soso Masuda et Izumi Shimada éd., Iwanami Shoten Publishers, Tokyo, p. 167-184.
- CURRIE, Elizabeth J., 2001, «Manteño Ceremony and Symbolism: Mortuary Practices and Ritual Activities at López Viejo, Manabí, Ecuador», *Mortuary Practices and Ritual Associations: Shamanic Elements in Prehistoric Funerary Contexts in South America*, John E. Staller et Elizabeth J. Currie éd., Oxford, BAR International Series 982, p. 67-92.
- DAVIS, Wade, 2001, *El río. Exploraciones y descubrimientos en la selva amazónica*, Bogotá, El Áncora Editores, Fondo de Cultura Económica.
- DAY, Jane Stevenson, 1998, «The West Mexican Ballgame», *Ancient West Mexico, Art and Archaeology of the Unknown Past*, R. F. Townsend éd., Chicago, Thames and Hudson and The Art Institute of Chicago, p. 151-168.
- DE LA GARZA, Mercedes, 2002, «Mitos Mayas del Origen del Cosmos», *Arqueología Mexicana*, X, 56, p. 36-41.
- DI CAPUA, Constanza, 1978, «Las "Cabezas Trofeo": Un Rasgo Cultural en la Cerámica de La Tolita y de Jama-Coaque», *Antropología Ecuatoriana*, 1, p. 72-164.
- DI CAPUA, Constanza, 1994, «Valdivia Figurines and Puberty Rituals: An Hypothesis», *Andean Past*, 4, p. 229-279.
- DOYON, León G., 1988, «Tumbas de la Nobleza en La Florida», *Quito Antes de Benicazar*, I. Cruz Cevallos éd., Quito, Centro Cultural Artes, p. 51-66 et 86-100.
- DOYON, León G., 1995a, «La secuencia cultural Carchi-Nariño vista desde Quito», *Perspectivas Regionales en la Arqueología del Suroccidente de Colombia y Norte del Ecuador*, Cristóbal Gnecco éd., Popayán, Editorial Universidad del Cauca.
- DOYON, León G., 1995b, «New Perspective on Panzaleo: Contexts, Quantities, Chronologies and Culture Areas», *14^e Annual Northeast Conference on Andean Archaeology and Ethnohistory*, Providence.
- DOYON, León G., 1999, «Short-Term Yagaries of Long- and Medium-Distance Exchange in North Andean Chiefdoms: Archaeological Evidence from Quito, Ecuador», *18^e Annual Northeast Conference on Andean Archaeology and Ethnohistory*, Amherst, University of Massachusetts, 23-24 octobre 1999.
- DOYON, León G., 2001, «Evidence for Mum-
- mification in Pre Hispanic Highland Ecuador», *20^e Annual Northeast Conference on Andean Archaeology and Ethnohistory*, Londres, Ontario, University of Western Ontario, 3-4 novembre 2001.
- DOYON, León G., 2002, «Conduits of Ancestry: Interpretation of the Geography, Geology, and Seasonality of North Andean Shaft Tombs», *The Place and Space of Death*, H. Silverman et D. B. Small éd., *Archaeological Papers of the American Anthropological Association*, 11, p. 79-95.
- DUMOLS, Pierre, 1977, *La Destrucción de las Religiones Andinas (Conquista y Colonia)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- ELIADE, Mircea, 1972, *Tratado de Historia de las Religiones*, México, Éd. Era.
- ESTÉVEZ, Patricia, 1998, «Platino en el Ecuador precolombino», *Boletín Museo del Oro, Bogotá*, Banco de la República, 44-45, p. 159-182.
- ESTRADA, Emilio, 1962, *Arqueología de Manabí Central*, Guayaquil, Publication n° 7 du Museo Víctor Emilio Estrada.
- EVANS, Susan, 2004, *Ancient Mexico & Central America, Archaeology and Culture History*, New York, Thames and Hudson, 2004.
- FALCHETTI, Ana María, 1978, «Pectorales acorazonados», *Boletín Museo del Oro, Bogotá*, Banco de la República, 1, p. 28-35.
- FALCHETTI, Ana María, 2003, «The seed of life: the symbolic power of gold-copper alloys and metallurgical transformations», *Gold and Power in Ancient Costa Rica, Panama and Colombia*, J. Quilter et J.W. Hoopes éd., Washington, DC, Dumbarton Oaks.
- FRANCISCO, Alice E., 1969, *An Archaeological Sequence from Carchi, Ecuador*, Ph. D. Dissertation, University of California, Berkeley, Ann Arbor University Microfilms.
- FURST, Jill Leslie et Peter T. FURST, 1980, *Pre-Columbian Art of Mexico*, New York, Abbeville Press.
- FURST, Peter T. éd., 1972, *Flesh of the Gods: The Ritual Use of Hallucinogens*, Praeger Publishing, New York.
- FURST, Peter T., 1991, «Crown of Power: Bird and Feather Symbolism in Amazonian Shamanism», *The Gift of Birds: Featherwork of Native South American Peoples*, R. E. Reina et K. M. Kensingler éd., University Museum Monograph 75, The University Museum of Archaeology and Anthropology, University of Pennsylvania, Philadelphia, Pennsylvania, p. 92-109.
- FURST, Peter T., 1998, «Shamanic Symbolism, Transformation, and Deities in West Mexican Funerary Arts», *Ancient West Mexico, Art and Archaeology of the Unknown Past*, R. F. Townsend éd., Chicago, Thames and Hudson and The Art Institute of Chicago, p. 169-190.
- GEBHART-SAYER, Angelika, 1985, «The Geo-

- metric Designs of the Shipibo-Conibo in Ritual Context», *Journal of Latin American Lore*, 11/2, p. 143-175.
- GÓMEZ, Lucero et Roberto LLERAS, *La problemática del Copulí, Piartal, Tuzo: una nueva clasificación orfebre*, sous presse.
- GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico, 1969 [1892], *Historia General de la República del Ecuador*, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, vol. 1.
- GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico, 1908-1910, *Los Aborígenes de Imbabura y del Carchi: Investigaciones Arqueológicas Sobre las Antiguas Poblaciones de los Provincios del Carchi y del Imbabura en la República del Ecuador*, Quito, Tipografía y Encuadernación Salesiana.
- GROSSMAN, Joel W., 1972, «An ancient gold worker's tool kit. The earliest metal technology in Peru», *Archaeology*, 25/4, p. 270-275.
- GRUSZCZYNSKA-ZIOTKOWSKA, Anna, 1995, *El Poder del Sonido: El Papel de las Crónicas Españolas en la Etnomusicología Andina*, Quito, Ediciones Abya-Yala, Colección Biblioteca Abya-Yala 24.
- GUERRERO, Juan Vicente, 1993, «The context of jade in Costa Rica», *Pre-Columbian Jade*, Frederick Lange éd., Salt Lake City, University of Utah Press, 1993, p. 191-202.
- GUINEA, Mercedes, 2004, «Los Símbolos del Poder o el Poder de los Símbolos», *Simbolismo y Ritual en los Andes Septentrionales*, Mercedes Guinea éd., Quito, Abya-Yala, p. 9-49.
- GUSS, David M., 1989, *To Weave and Sing: Art, Symbol, and Narrative in the South American Rain Forest*, Berkeley, University of California Press.
- GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés, 2002, *Dioses, Símbolos y Alimentación en los Andes: Interpretación Hombre Fauna en el Ecuador Prehispánico*, Quito, Ediciones Abya-Yala.
- HARO ALVEAR et Silvio Luis MONS, 1971, «Shamanismo y Farmacopea en el Reino de Quito», *Instituto Ecuatoriano de Ciencias Naturales*, Contribución n° 75 (Novembre 1971), Quito.
- HAUSER, Arnold, 1999 [1951], *The Social History of Art*, vol. 1, *From Prehistoric Times to the Middle Ages*, Londres, Routledge.
- HELMS, Mary W., 1976, *Ancient Panama Chiefs in Search of Power*, Austin, University of Texas Press.
- HELMS, Mary W., 1979, *Ancient Panama Chiefs in Search of Power*, Austin, University of Texas Press.
- HELMS, Mary W., 1980, «Succession to High Office in Pre-Columbian Circum-Caribbean Chiefdoms», *Man*, 15, p. 718-731.
- HELMS, Mary W., 1981, «Precious Metals», *Journal of Latin American Lore*, 7, (2), p. 215-237.
- HELMS, Mary, 1988, *Ulysses' Sail: An Ethnographic Odyssey of Power, Knowledge, and Geographical Distance*, Princeton, Princeton University Press, 1988.
- HELMS, Mary W., 1992, «Thoughts on Public Symbols and Distant Domains Relevant to the Chiefdoms of Lower Central America», *Wealth and Hierarchy in the Intermediate Area*, F. W. Lange éd., Washington, DC, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, p. 317-328.
- HELMS, Mary W., 1993, *Craft and the Kingly Ideal: Art, Trade, and Power*, Austin, University of Texas Press.
- HELMS, Mary W., 1998, *Access to Origins: Affines, Ancestors and Aristocrats*, Austin University of Texas Press.
- HILL, J. D., 1952, «A Musical Aesthetic of Ritual Curing in the Northwest Amazon», *Portals of Power: Shamanism in South America*, E. J. M. Langdon et G. Baer éd., University of New Mexico Press, Albuquerque, p. 175-210.
- HIRTZ, Alexander, s. d., *The Valdivians and their Cosmograms: The Cosmology of the Valdivians Bird Shaman-Astronomers 3500-1500 BC*, 4 vol., Quito, manuscrit inédit.
- HOLM, Olaf, 2001 a, «Lanzas Silbadoras», *Lanzas silbadoras y otras contribuciones de Olaf Holm*, Karen Stothert éd., Quito, Banco Central del Ecuador, p. 217-221.
- HOLM, Olaf, 2001 b, «Bahía Gigante», *Lanzas Silbadoras y Otras Contribuciones de Olaf Holm al Estudio del Pasado del Ecuador*, Karen Stothert éd., Guayaquil, Banco Central del Ecuador, p. 228-230.
- HOLM, Olaf, 2001 c [1954], «Verruga Peruana en un Cerámico Patagráfico Ecuatoriano» [Cuadernos de Historia y Arqueología, 1954], *Lanzas Silbadoras y Otras Contribuciones de Olaf Holm al Estudio del Pasado del Ecuador*, Karen Stothert éd., Guayaquil, Banco Central del Ecuador, p. 207-216.
- HOLM, Olaf et Hernán CRESPO, 1980a, «El Período del Desarrollo Regional», *Historia del Ecuador*, édition établie par R. Martín, Barcelone, Salvat Editores, vol. 1, p. 193-315.
- HOLM, Olaf et Hernán CRESPO, 1980b, «El Período de Integración», *Historia del Ecuador*, édition établie par R. Martín, Barcelone, Salvat Editores, vol. 2, p. 1-128.
- HOOPES, John W. et Oscar FONSECA, 2003, «Goldwork and Chibcha identity: Endogenous change and diffuse unity», *Gold and Power in Ancient Costa Rica, Panamá and Colombia*, J. Quilter et J. W. Hoopes éd., Washington, DC, Dumbarton Oaks, p. 49-90.
- HOSLER, Dorothy, 1994, *The Sound and Colors of Power: The Sacred Metallurgical Technology of Ancient West Mexico*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- HOSLER, Dorothy, Heather LECHTMAN, et Olaf HOLM, 1990, *Axe Monies and their Relatives*, Washington, DC, Dumbarton Oaks.
- HUGH-JONES, Christine, 1979, *From the Milk River*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HUGH-JONES, Stephen, 1979, *The Palm and the Pleiades. Initiation and Cosmology in Northwest Amazonia. Beyond the Milky Way*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HUXLEY, Francis, 1956, *Affable Savages: An Anthropologist Among the Unsub Indians of Brazil*, New York, Viking, (Amables sauvages, trad. Monique Lévi-Strauss, Paris, Plon, 1960.)
- IDROVO URIGUÉN, Jaime, 1987, *Instrumentos Musicales Prehispánicos del Ecuador: Estudio de la Exposición "Música Milenaria"*, Cuenca, Museo del Banco Central, Serie Nuestro Pasado 2.
- JAMES, Ariel José et David Andrés JIMÉNEZ éd., 2004, *Chamanismo: El Otro Hombre, La Otra Selva, El Otro Mundo. Entrevistas a Especialistas sobre la Magia y La Filosofía Amerindia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- JJÓN Y CAAMAÑO, Jacinto, 1914, *Contribución al Conocimiento de los Aborígenes de la Provincia de Imbabura, en la República del Ecuador*, Madrid, Blass y Cía.
- JJÓN Y CAAMAÑO, Jacinto, 1920, «Nueva Contribución al Conocimiento de los Aborígenes de la Provincia de Imbabura», *Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos*, 4/10, 1920, p. 1-120 et 4/11, p. 183-244.
- JJÓN Y CAAMAÑO, Jacinto, 1927, *Puruhi: Contribución al Conocimiento de los Aborígenes de la Provincia del Chimborazo de la República del Ecuador*, 2 vol., Quito, Tipografía y Encuadernación Salesiana.
- KAUFFMANN DOIG, Federico, 1973, *Manual de la Arqueología Peruana*, Lima.
- LABBÉ, Armand J., 1986, *Colombia Before Columbus: The People, Culture, and Ceramic Art of Prehispanic Colombia*, New York, Rizzoli.
- LAMAZARES, Ana María, 2004, «Arte chamánico: visiones del universo», *El lenguaje de los dioses: Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Suramérica*, A. M. Lamazares et Carlos S. Martínez éd., Buenos Aires, Editorial Biblos, p. 67-126.
- LAMAZARES, Ana María, Carlos S. MARTÍNEZ et Teresa PEREDA, 2004, «Los que "movían" el metal. Metamorfosis de la luz en la platería mapuche», *El lenguaje de los dioses: Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Suramérica*, A. M. Lamazares et Carlos S. Martínez éd., Buenos Aires, Editorial Biblos, p. 159-198.
- LANGDON, E. Jean Matteson, 1992, «Introduction, Shamanism and Anthropology», *Portals of Power: Shamanism in South America*, E. J. Matteson Langdon et Gerhard Baer éd., Albuquerque, University of New Mexico Press, p. 1-24.
- LATHRAP, Donald, 1970, *The Upper Amazon*, Londres, Thames and Hudson.
- LATHRAP, Donald, Donald COLLIER et Helen CHANDRA, 1975, *Ancient Ecuador: Culture, Clay and Creativity, 3000-300 BC*, Chicago, Field Museum of Natural History.
- LECHTMAN, Heather, 1977, «Style in technology—some early thoughts», *Material Culture: Styles, Organization, and Dynamics of Technology*, H. Lechtman et R. Merrill éd., St. Paul, West Publishing Co., p. 3-20.
- LECHTMAN, Heather, 1984, «Pre-Columbian surface metallurgy», *Scientific American*, 250/6, juin 1984, p. 56-63.
- LECHTMAN, Heather, 1988, «Traditions and styles in central Andean metalworking», *The Beginning of Use of Metals and Alloys*, R. Maddin éd., Second International Conference of the Beginning of the Use of Metals and Alloys, Zhengzhou (Chine), 21-26 octobre 1986, Boston, MIT, p. 344-378.
- LECHTMAN, Heather, 1996, «Cloth and metal: the culture of technology», *Andean Art at Dumbarton Oaks*, E. Hill Boone éd., Washington, DC, Dumbarton Oaks, vol. 1, p. 33-43.
- LECHTMAN, Heather, 1982, Antonieta ERUJ et Edward J. BARRY, «New perspectives of Moche metallurgy: techniques of gilding cooper at Loma Negra, Northern Perú», *American Antiquity*, 41/1, p. 3-29.
- LEGAST, Anne, 1987, *El animal en el mundo mítico taruna*, Bogotá, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República.
- LEGAST, Anne, 1998, «Feline Symbolism and Material Culture in Prehistoric Colombia», *Icons of Power: Feline Symbolism in the Americas*, N. J. Saunders éd., Londres, Routledge, p. 122-154.
- LLAGOSTERA, M. A., 1995, «Art in the Snuff Trays of San Pedro de Atacama (Northern Chile)», *Andean Art: Visual Expression and its Relation to Andean Beliefs and Values*, Avebury, Aldershot.
- LOCH, Captain E. Erskine, 1938, *Fever, Famine and Gold*, New York, D.S.O., G. P. Putnam's Sons.
- LÓPEZ, Erick, 1996, «Las Venus Valdivia Gigantes de Río Chico (OMIPLP-1707): Costa Sur de la Provincia de Manabí, Ecuador», *Boletín Arqueológico (ARAS)*, Guayaquil Arqueólogos Asociados, 5, p. 157-174.
- LUBENSKY, Earl, 1991, «Valdivia Figurines», *The New World Figurine Project*, T. Stocker éd., Provo, Utah, Research Press, vol. 1, p. 21-36.
- LUNNISS, Richard, 2001, *Archaeology at Salango Ecuador: An Ergovay Ceremonial Site on the South Coast of Manabí, Ecuador*, Ph. D. Dissertation, Londres, University College.
- MARCO, Jorge G. et NORTON Presley, 1981, «Interpretation Sobre la Arqueología de la Isla de la Plata», *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana*, 1, p. 136-154.
- MARONI, Pablo, 1988, *Noticias Auténticas del Famoso Río Marañón, Ceta-Perú. Monumenta Amazónica*.
- MCEWAN, Colin, 2004, *And the Sun Sits in his Sea: Creating Social Order in Andean Culture*, Ph. D. Dissertation, University of Illinois at Urbana Champaign, Ann Arbor, Michigan UMI.
- MORRIS, Craig et Adriana VON HAGEN, 1993, *The Inca Empire and its Andean Origins*, New York, American Museum of Natural History.
- MURRA, John V., 1962, «Cloth and its Functions in the Inca State», *American anthropologist*, 64, p. 710-728.
- MYERS, Thomas P., 2001, «Ecuadorian Highlands», *Encyclopedia of Prehistory*, P. N. Peregrine et M. Ember éd., New York, Plenum, vol. 5, p. 155-196.
- NAVARRETE, Federico, 2002, «Vivir en el universo de los nahua», *Arqueología Mexicana*, X, 56, p. 30-35.
- OLIVER, José, 2000, «Gold Symbolism among Caribbean Chiefdoms: of Feathers, Cibas and Guanin Power among Taino elites», *Pre-Columbian Gold: Technology, Style and Iconography*, C. McEwan éd., Londres, British Museum Press, p. 196-219.
- ONUKI, Yoshio, 1995, *Kuntur Wasí y Cerro Blanco*, Tokyo, Holusen-Sha.
- PATINO, Diógenes, 1996, «Más evidencias sobre orfebrería temprana en Tumaco-La Tolita, Costa Pacífica», *Boletín Museo del Oro*, Bogotá, Banco de la República, 43.
- PATZELT, Erwin, 1978, *Fauna del Ecuador*, Quito, Ecuador Editorial Las Casas.
- PAYMAL, Noemi et Catalina SOSA, 1993, *Amazon Worlds*, Quito, Sacha editions.
- PELLIZZARO, Siro, 1980, *El Mundo de los Muertos*, Mitología Shuar, 12. Iwanch, Mundo Shuar, Quito.
- PETERSON, Emil, 1984, «Morteros Ceremoniales: The Early Development and Distribution of a Decorated Stone Bowl Tradition in Northwest South America», *Social and Economic Organization in the Prehispanic Andes*, D. L. Browman, R. L. Burger et M. A. Rivera éd., BAR International Series 194, p. 21-31.
- PIANA BRUNO, Luis et MAROTZKE, Hans, 1997, *Unidad Cultural en el Litoral Meridional Ecuatoriano*, Guayaquil, Escuela Superior Politécnica del Litoral.
- PLAZAS, Clemencia, 1977-1978, «Orfebrería Prehistórica del altopiano riariense, Colom-

- bia», *Revista Colombiana de Arqueología*, Bogotá, ICAN, XXI, p. 197-244.
- PLAZAS, Clemencia, 1998, «Cronología de la metalurgia colombiana», *Boletín Museo del Oro*, Bogotá, Banco de la República, 44-45, p. 3-77.
- PLAZAS, Clemencia et Jaime ECHEVERRI, 1982, «Unos discos que giran», *Lámpara*, Bogotá, XX, 87, septiembre 1982, p. 1-8.
- PLAZAS, Clemencia et Ana María FALCHETTI, 1983, «La tradición metalúrgica del suroccidente colombiano», *Boletín Museo del Oro*, Bogotá, Banco de la República, 14, p. 1-32.
- PLAZAS, Clemencia et Ana-Maria FALCHETTI DE SAENZ, 1986, «Cultural Patterns in Prehispanic Metalwork of Colombia», *Pre-Columbian American Metallurgy*, Clemencia Plazas de Nieto éd., Bogotá, Banco de la República, p. 229-246.
- PORTILLA, Miguel León, 2002, «Mitos de los orígenes en Mesoamérica», *Arqueología Mexicana*, X, 56, p. 20-27.
- REHREN, T. et Mathilde B. TENNIE, 1992, «Pre-Columbian Gold Processing at Putushio, South Ecuador: The Archaeometallurgical Evidence», *Archaeometry of Pre-Columbian sites and artifacts. Proceedings of a symposium*, D. A. Scott et P. Meyers, Los Angeles, UCLA, Institute of Archaeology Getty Conservation Institute, p. 267-283.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo, 1971, *Amazonian Cosmos*, Chicago, University of Chicago Press.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo, 1975 & 1978, *The Shaman and the Jaguar: A Study of Narcotic Drugs Among the Indians of Colombia*, Philadelphia, Temple University Press.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo, 1981, «Things of beauty replete with meaning: metals and crystals in Colombian indian cosmology», *Sweat of the Sun, Tears of the Moon: Gold and Emerald Treasures of Colombia*, Los Angeles, Natural History Museum Alliance of Los Angeles County, p. 17-33.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo, 1985, *Los Kogi. Una tribu de la Sierra Nevada de Santa Marta*, Colombia, Bogotá, Procultura, tome II.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo, 1987a, «The great mother and the Kogi universe: A concised overview», *Journal of Latin American Lore*, 13/1, p. 73-113.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo, 1987b, *Shamanism and Art of the Eastern Tukanoan Indians*, Leiden, E. J. Brill, *Iconography of Religions*, section IX: South America, fascicule 1.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo, 1988, *Goldwork and Shamanism: An Iconographic Study of the Gold Museum*, Editorial Colima, Compañía Litográfica Nacional, S.A. Medellín.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo, 1990, *The Sacred Mountains of Colombia's Kogi Indians*, Leiden, E. J. Brill, *Iconography of Religions*, section IX: South America, fascicule 2.
- ROE, Peter G., 1982, *The Cosmic Zygote: Cosmology in the Amazon Basin*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press.
- ROJAS PONCE, Pedro, 1985, «La Huaca Huayuro, Jaén», *Historia de Cajamarca*, vol. I, Arqueología, F. Silva Santisteban éd., Cajamarca, Instituto Nacional de Cultura, p. 181-186.
- ROWE, John H., 1962, *Chavin Art: An Inquiry into its Form and Meaning*, New York, The Museum of Primitive Art.
- ROWE, John H., 1967, «Form and Meaning in Chavin Art», *Peruvian Archaeology. Selected readings*, J. H. Rowe et D. Menzel éd., Palo Alto, Peek Publications, p. 72-103.
- ROWE, Ann P. (dir.), 1998, *Costume and Identity in Highland Ecuador*, Seattle, The Textile Museum and University of Washington Press.
- SÁMANO, Juan de, 1844 [1527], «Relación de los Primeros Descubrimientos de Francisco Pizarro y Diego de Almagro», *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, Madrid, vol. 5, p. 193-201.
- SANCHEZ MONTAÑES, Emma, 1979, *Las Figurillas de Esmeraldas: Tipología y Función*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.
- SAUNDERS, Nicholas, 2004, «La "estética del brillo": chamanismo, poder y arte de la analogía», *El lenguaje de los dioses: Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Suramérica*, A. M. Llamazares et C. Martínez éd., Buenos Aires, Editorial Biblos, p. 127-140.
- SAVILLE, Marshall H., 1907, *The Antiquities of Manabí, Ecuador. A Preliminary Report*, Contributions to South American Archaeology, The George G. Heye Expedition, New York.
- SAVILLE, Marshall H., 1910, *The Antiquities of Manabí, Ecuador. The Final Report*, Contributions to South American Archaeology, The George G. Heye Expedition, New York.
- SCHLE, Linda, Román PIÑA CHAN et Jorge PEREZ DE LARA, 1998, *Hidden Faces of the Moya*, Aki Publishing.
- SCHJELLERUP, Inge, 1997, *Umas, arcaño y agua. Proyecto de Rescate Arqueológico San Antonio*, Napo, Ecuador, Jahresbericht 1997, Schweizerisch-Liechtensteinische Stiftung für archäologische Forschungen im Ausland.
- SCHONDUBE, Otto, 1998, «Natural Resources and Human Settlements in Ancient West Mexico», *Ancient West Mexico Art and Archaeology of the Unknown Past*, R. F. Townsend éd., Chicago, Thames and Hudson and The Art Institute of Chicago, p. 205-216.
- SCOTT, David A., 1983, «Depletion gilding and surface treatment of gold alloys from the Nariño area of ancient Colombia», *Journal of the Historical Metallurgy Society*, 17, p. 99-115.
- SCOTT, David A., 1986, «Fusion gilding and foil gilding in Prehispanic Colombia and Ecuador», *Metalurgia de América precolombina*, C. Plazas de Nieto éd., Bogotá, Banco de la República, p. 307-340.
- SCOTT, David A. et E. DOEHNE, 1990, «Soldering with gold alloys in ancient South America: examination of two small gold studs from Ecuador», *Archaeometry*, 32/2, p. 183-190.
- SCOTT, John F., 1998, «El Estilo Chorrera y Su Influencia en los Andes Septentrionales», *El Área Septentrional Andina: Arqueología y Etnohistoria*, M. Guinea, J. Marcos et J.-F. Bouchard éd., Quito, Colección Biblioteca Abya Yala 59, p. 261-276.
- SCOTT, John F., 2004, «El Hombre-Pajaro en el Arte de los Andes Septentrionales», *Simbolismo y Ritual en los Andes Septentrionales*, M. Guinea, Quito, Abya-Yala y Editorial Complutense, p. 151-163.
- SEIBOLD, Katherine E., «Textiles and Cosmology in Choquecancha, Cuzco, Peru», *Andean Cosmologies Through Time: Persistence and Emergence*, R. V. H. Dover, K. E. Seibold et J. H. McDowell éd., Bloomington, Indiana University Press, p. 166-201.
- SERRES, Michel, 1985, *Les Grq Sens*, Paris, Grasset.
- SILVA, María Isabel, 1984, «Pescadores y agricultores de la costa central del Ecuador: un modelo socio-económico de asentamientos precolombinos», *mémoire de maîtrise*, University of Illinois et Urbana-Champaign.
- SMITH, Kevin E., 1991, «The Mississippian Figurine Complex and Symbolic Systems of the Southeastern United States», *The New World Figurine Project*, T. Stocker éd., Provo, UTA, Research Press, vol. 1, p. 123-138.
- SNARKS, Michael, 1981, «The Archaeology of Costa Rica», *Between Continents, between Seas, Pre-Columbian Art of Costa Rica*, Detroit, Detroit Institute of Art.
- STALLER, John, 1994, *Late Valdivia Occupation in Southern Coastal El Oro Province, Ecuador: Excavations at the Early Formative Period (3500-1500 B.C.) Site of La Emerenciana*, Ph.D. Dissertation, Dallas, Southern Methodist University, department of anthropology.
- STOTHERT, Karen E., 2003, «Expression of Ideology in the Formative Period of Ecuador», *Archaeology of Formative Ecuador*, J. S. Raymond et R. L. Burger éd., Washington D. C., *Dumbarton Oaks Research Library and Collection*, p. 337-421.
- STOTHERT, Karen E., 2006, «Feeding the Living and the Dead: Food Symbolism in the Art of Ancient Ecuador», *Convivium Artium, Food Representations in Literature, Film and the Arts*, Spring, Revista electrónica: <http://man.utsa.edu/conviviumartium/stothert.html>
- STOTHERT, Karen E. et Iván CRUZ CEVALLOS, 2001, «Making Spiritual Contact: Snuff Tubes and Other Mortuary Objects from Coastal Ecuador», *Mortuary Practices and Ritual Associations: Shamanic Elements in Prehistoric Funerary Contexts in South America*, John E. Staller et Elizabeth J. Currie éd., Oxford, BAR International Series 982, p. 51-66.
- SULLIVAN, Lawrence E., 1988, *Iconchi's Drum: An Orientation to Meaning in South American Religions*, MacMillan Publishing Company, New York.
- TELLO, Julio, 1942, «Origen y Desarrollo de las Civilizaciones Prehistóricas», *Actas del XXVII Congreso de Americanistas (1939)*, Lima, Librería e Imprenta Gil.
- TELLO, Julio, 1960, *Chavin Cultura Matriz de la Civilización Andina*, Lima, *Publicación Antropológica del Archivo «Julio C. Tello»*, UNMSM, II.
- TOWNSEND, Richard F., 1998a, «Introduction: Renewing the Inquiry in Ancient West Mexico», *Ancient West Mexico, Art and Archaeology of the Unknown Past*, R. F. Townsend éd., Chicago, Thames and Hudson and The Art Institute of Chicago, p. 15-34.
- TOWNSEND, Richard F., 1998b, «Before Gods, Before Kings», *Ancient West Mexico, Art and Archaeology of the Unknown Past*, Richard F. Townsend éd., Chicago, Thames and Hudson and The Art Institute of Chicago, p. 107-136.
- UBELAKER, Douglas H., 1987, «Evidencia Esquelética de Postura Arrodillada en el Ecuador», *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana*, Guayaquil, Museos del Banco Central del Ecuador, 5, p. 35-46.
- UHLE, Max, 1928, *Las Ruinas de Cuzamal*, Quito, *Anales de la Universidad Central*, vol. 40, p. 264.
- UHLE, Max, 1929, *Estado Actual de la Prehistoria Ecuatoriana*, Quito, Talleres Tipográficos Nacionales.
- URIBE, María Victoria, 1976, «Relaciones Prehispanicas entre la Costa del Pacifico y el Altiplano Nariñense, Colombia», *Revista Colombiana de Antropología*, 20, p. 11-24.
- URIBE, María Victoria, 1977-1978, «Asentamientos prehispanicos en el Altiplano de páeles, Colombia», *Revista Colombiana de Antropología*, Bogotá, ICAN, XXI, 167, p. 57-196.
- URTON, Gary, 1985, *Animal Myths and Metaphors in South America*, Salt Lake City, Utah, University of Utah Press.
- VALDEZ, Francisco, 1987, «The Archaeology of La Taita», Quito, Museos del Banco Central del Ecuador.
- VALDEZ, Francisco, «The Sayula Basin: Ancient Settlements and Resources», *Ancient West Mexico Art and Archaeology of the Unknown Past*, R. F. Townsend éd., Chicago, Thames and Hudson and The Art Institute of Chicago, p. 217-232.
- VALDEZ, Francisco, Jean GUFFROY, Geoffroy de SAULIEU, Julio HURTADO et Alexandra YEPEZ, 2005, «Découverte d'un site cérémoniel formatif sur le versant oriental des Andes», *Comptes rendus Palevol*, Académie des sciences de l'Institut de France, vol. 4, p. 369-374.
- VARICHON, Anne, 2005, *Couleurs, pigments et teintures dans les mains des peuples*, Paris, Seuil.
- VERNEAU, René et Paul RIVET, 1912, *Ethnographie ancienne de l'Équateur*, Paris, Gauthier-Villars.
- VILLALBA, Marcella, 1988, *Cotacollo: Una Aldea Formativa del Valle de Quito*, Quito, Museo del Banco Central, *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana, Serie Monográfica 2*.
- WALLACE, Jennifer, 2004, *Digging the Dirt: The Archaeological Imagination*, Londres, Duckworth.
- WHITTEN, Norman E., 1976, *Sacha Runa: Ethnicity and Adaptation of Ecuadorian Jungle Quichua*, Urbana, University of Illinois Press.
- WHITTEN, Dorotea S. et Norman E. WHITTEN, 1981, «From Myth to Creation: art from Amazonian Ecuador», Urbana, University of Illinois Press.
- WHYMPER, Edward, 1987 [1892], *Travels Amongst the Great Andes of the Equator*, introduction et photographies de Loren McIntyre, Salt Lake City, Peregrine Smith Books.
- WILBERT, Johannes, 1987, *Tobacco and Shamanism in South America*, New Haven, Connecticut, Yale University Press.
- ZIEDLER, James, 1988, «Felice Imagery: Stone Mortars, and Formative Period Interaction Spheres in the Northern Andean Area», *Journal of Latin American Lore*, 14/2, p. 243-283.
- ZIEDLER, James A., 2001, «Central Coast Regional Chiefdoms», *Encyclopedia of Prehistory*, vol. 5: Middle America, P. N. Peregrine et M. Ember éd., Kluwer Academic / Plenum Publishers, New York, p. 1-11.
- ZIEDLER, James A. et Deborah PEARSALL éd., 1994, *Regional Archaeology in Northern Manabí, Ecuador*, vol. 1: *Environment, Cultural Chronology and Prehistoric Subsistence in the Jama River Valley*, *Arqueología Regional del Norte de Manabí, Ecuador*, Pittsburg, *Memoirs in Latin American Archaeology*, n° 8.
- ZEVALLOS MENÉNDEZ, Carlos, 1995, *Nuestros Raíces Guancavilcas*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas.

Valdez Francisco. (2007)

Mayo Chinchipe : la porte entrouverte.

In : Klein D. (ed.), Cruz Cevallos I. (ed.), Dhinaut P.Y. (photogr.)
Équateur : l'art secret de l'Équateur précolombien

Milan : Cinq Continents, 321-349; p. 357-359. ISBN
8874393385