

2m11. 2767.3

Université de Montréal

Idéologie du sacrifice humain à travers  
l'iconographie maya Classique

par

Valérie Martel

Département d'Anthropologie

Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maître es Sciences (M. Sc.)  
en Anthropologie

Février 1999

© Valérie Martel 1999



E. T. J. F. C. J. I. M. R.

9

GN  
4  
U54  
1999  
V.039

Université de Montréal

Étude géométrique et topologique  
de la structure des feuilletages

Thèse de doctorat

Présentée à l'Université de Montréal  
pour l'obtention du grade de

Docteur en sciences (M. Sc.)  
en mathématiques  
par M. [Nom]



1999

Université de Montréal

Ce mémoire intitulé :

Idéologie du sacrifice humain à travers  
l'iconographie maya Classique

Présenté par :

Valérie Martel

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Paul Tolstoy :	président-rapporteur
Louise Iseult Paradis :	directrice de recherche
François Marc Gagnon :	codirecteur de recherche
Robert Crépeau :	membre du jury

Mémoire accepté le : 99-09-30

## **SOMMAIRE**

Parmi les grandes civilisations préhispaniques qui s'épanouirent en Mésoamérique, ce furent longtemps aux Aztèques que fut attribuée la pratique de rituels sanguinaires. Jusqu'aux années 50, l'idée véhiculée sur les Maya était celle d'un peuple théocratique, se consacrant aux arts et à l'observation des astres et des planètes. Comme on n'avait identifié que deux représentations stylisées de sacrifice humain (stèles 11 et 14 de Piedras Negras), les premiers archéologues inférèrent que cette prestation rituelle était rare.

La découverte, en 1946, des peintures murales d'un palais de Bonampak (Chiapas) vint renverser cette vision romantique d'un peuple pacifique. Ces fresques présentaient non seulement des scènes de combats sanglants, mais également des scènes de torture, d'humiliations, de mises à mort et de saignées rituelles.

Les recherches archéologiques et iconographiques subséquentes prouveront que les anciens Maya formaient des cités-États rivales et qu'ils étaient constamment en guerres de capture dans le dessein de sacrifier des prisonniers de haut rang. Les spécialistes eurent alors la certitude que le rituel sacrificiel n'était pas seulement l'apanage des Aztèques mais qu'il était également très élaboré chez les Maya.

C'est sur cette toile de fond que s'élabora la compréhension du sacrifice et des comportements rituels qui y sont associés: l'autosacrifice de sang, la guerre de capture, l'exposition des prisonniers, la torture et l'immolation finale. C'est par l'intermédiaire de photographies et de dessins d'oeuvres picturales et sculpturales, ainsi qu'à la lumière des interprétations des mayanistes, que nous avons analysé ces rituels. Les oeuvres choisies datent de la Période du Classique récent (600-800 de notre ère) et proviennent des Basses Terres du Mexique et du Guatemala, principalement des grands sites avoisinant le fleuve de l'Usumacinta.

Cette recherche est générée par la motivation suivante: quelle idéologie du sacrifice les Maya Classiques véhiculaient-ils à travers leur imagerie? Cet art rituel qui cumule image et texte glyphique est interprété à l'aide des outils de l'iconographie et de l'épigraphie. Nous concluons que ces oeuvres, commandées par les dynasties royales, constituaient un art de propagande dont l'une des fonctions était de renforcer la suprématie des rois.

### **Mots clés:**

Mexique, Guatemala - Archéologie - Iconographie - Culture maya - Rites sacrificiels

## **TABLE DES MATIÈRES**

<b>SOMMAIRE</b> .....	<b>i</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	<b>ii</b>
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>vi</b>
<b>DÉDICACE</b> .....	<b>vii</b>
<b>AVANT-PROPOS</b> .....	<b>2</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>3</b>
<b>0.1 Présentation du projet de recherche</b> .....	<b>3</b>
<b>0.2 Présentation des chapitres</b> .....	<b>4</b>
<b>CHAPITRE I: HISTORIOGRAPHIE DE LA GUERRE ET DU SACRIFICE CHEZ LES MAYA</b> .....	<b>6</b>
<b>1.1 Les perceptions du XIX<sup>e</sup> siècle à propos des Maya</b> .....	<b>7</b>
<b>1.2 La persistance en la croyance d'une théocratie pacifique</b> .....	<b>8</b>
<b>1.3 Les preuves d'une civilisation violente</b> .....	<b>11</b>
<b>1.4 Les recherches récentes sur la guerre et le sacrifice</b> .....	<b>13</b>
<b>CHAPITRE II: CADRE MÉTHODOLOGIQUE</b> .....	<b>15</b>
<b>2.1 Le corpus iconographique</b> .....	<b>16</b>
<b>2.2 Comment interpréter une image issue d'un contexte archéologique?</b> .....	<b>16</b>
2. 2. 1 La méthode iconographique .....	<b>17</b>
2. 2. 2 L'image et l'écriture .....	<b>18</b>
<b>2.3 Pertinence de l'iconographie et de l'épigraphie pour documenter le sacrifice humain</b> .....	<b>19</b>
2.3.1 Les vestiges archéologiques et les représentations figurées .....	<b>19</b>
2.3.2 Les sources ethnohistoriques .....	<b>20</b>

<b>2.4 Les limites interprétatives de l'iconographie et de l'épigraphie.....</b>	<b>21</b>
2.4.1 L'iconographie.....	21
2.4.2 L'épigraphie.....	21
 <b>CHAPITRE III: LE RITUEL DE L'OFFRANDE DE SANG.....</b>	<b>23</b>
 <b>3.1 Le contexte archéologique de Yaxchilan.....</b>	<b>24</b>
3.1.1 Situation géographique.....	25
3.1.2 Histoire de la découverte et de l'étude du site.....	25
3.1.3 Les recherches archéologiques de Yaxchilan.....	26
3.1.4 Ses manifestations artistiques.....	27
 <b>3.2 Description narrative des linteaux 24 et 25 de Yaxchilan.....</b>	<b>27</b>
 <b>3.3 Les figurants.....</b>	<b>28</b>
3.3.1 De l'attitude hiératique à la position hiérarchique.....	28
3.3.2 La différenciation sexuelle.....	29
3.3.3 La déformation céphalique intentionnelle.....	30
 <b>A) L'OFFRANDE DE SANG.....</b>	<b>31</b>
 <b>3.4 Les motifs iconographiques liés à la saignée rituelle.....</b>	<b>31</b>
3.4.1 La représentation du sang.....	31
3.4.1.1 L'emplacement des mains.....	31
3.4.1.2 La blessure rituelle localisée aux mains.....	31
3.4.1.3 Les scarifications des joues.....	32
3.4.2 Les instruments rituels de la saignée.....	32
3.4.2.1 La cordelette.....	33
3.4.2.2 L'aiguillon de la raie pastenague.....	33
3.4.2.3 L'épine de maguey.....	34
3.4.2.4 La lancette d'obsidienne.....	34
3.4.2.5 Le perforateur déifié.....	34
3.4.2.6 Le récipient sacrificiel.....	35
3.4.2.7 La torche cérémonielle.....	35
 <b>3.5 L'offrande de sang pratiquée dans l'au-delà.....</b>	<b>36</b>
 <b>3.6 L'iconographie de la douleur.....</b>	<b>38</b>
 <b>B) LA VISION DU SERPENT.....</b>	<b>39</b>
 <b>3.7 Les motifs iconographiques liés à la vision hallucinatoire.....</b>	<b>39</b>
3.7.1 La vision hallucinatoire: la manifestation du serpent.....	39
3.7.2 La transe.....	40
3.7.3 Intercéder auprès des dieux et des êtres surnaturels.....	41
 <b>3.8 Modèles interprétatifs et discussion critique.....</b>	<b>43</b>

3.8.1 La dimension mythique: origine et significations de l'autosacrifice .....	44
3.8.1.1 Le mythe de création mésoaméricain.....	44
3.8.1.2 La race du maïs .....	46
3.8.1.3 Le rite de fertilité agraire.....	48
3.8.2. La dimension historique: contextes et fonctions de l'autosacrifice .....	50
3.8.2.1 Les "fins de période" .....	50
3.8.2.2 Les dates d'anniversaire.....	50
3.8.2.3 L'accession au trône .....	51
<b>3.9 Conclusion .....</b>	<b>55</b>
<b>CHAPITRE IV: LES REPRÉSENTATIONS DE LA GUERRE DE CAPTURE ET DU SACRIFICE HUMAIN .....</b>	<b>57</b>
<b>4.1 Historique des fresques de Bonampak, de la découverte à sa protection.....</b>	<b>58</b>
<b>4.2 Description de l'édifice aux fresques .....</b>	<b>59</b>
<b>A) LA GUERRE DE CAPTURE.....</b>	<b>60</b>
<b>4.3 L'expédition guerrière: Bonampak, chambre 2, murs ouest, sud, est.....</b>	<b>60</b>
4.3.1 La croyance en un raid plutôt qu'en une guerre .....	63
<b>4.4 Les scènes de capture dans l'art monumental maya .....</b>	<b>64</b>
4.4.1 La condition de captif en tant que future victime sacrificielle .....	64
4.4.1.1 Le dépouillement comme perte de liberté.....	65
<b>4.5 La représentation du mouvement dans les scènes sculptées de capture.....</b>	<b>67</b>
<b>4.6 Association de Vénus avec la guerre et le sacrifice .....</b>	<b>68</b>
<b>B) L'EXPOSITION DES CAPTIFS.....</b>	<b>69</b>
<b>4.7 L'exposition des prisonniers, Bonampak, chambre 2, mur nord .....</b>	<b>69</b>
<b>4.8 L'interaction des prisonniers et des rois dans la sculpture .....</b>	<b>71</b>
4.8.1 La pose et la gestuelle comme système communicationnel .....	71
4.8.2 Les diverses représentations de captifs.....	72
4.8.2.1 Le captif représenté isolé de son ravisseur.....	72
4.8.2.2 Le captif servant de piédestal .....	73
4.8.2.3 Les captifs agenouillés ou assis devant le roi.....	74
4.8.2.4 Les glyphes relatifs à la guerre et au sacrifice.....	76
<b>4.9 Le traitement infligé aux captifs .....</b>	<b>78</b>
4.9.1 L'humiliation .....	78
4.9.2 La torture .....	79

<b>4.10 L'expression: la représentation du psychologique .....</b>	<b>80</b>
<b>C) LE SACRIFICE HUMAIN.....</b>	<b>81</b>
<b>4.11 La représentation du sacrifice.....</b>	<b>81</b>
4.11.1 Le sacrifice humain dans les fresques de Bonampak .....	81
4.11.2 La danse sacrificielle .....	83
4.11.3 Les pratiques sacrificielles privilégiées .....	85
4.11.3.1 La cardiectomie.....	86
4.11.3.2 La décapitation.....	87
<b>4.12 Explication de la guerre de capture .....</b>	<b>87</b>
4.12.1 L'accession au trône.....	88
4.12.2 Le statut de <i>Ku'l ahau</i> .....	89
4.12.3 Le tribut artistique .....	90
4.12.4 L'annexion territoriale .....	90
<b>4.13 Conclusion .....</b>	<b>91</b>
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>93</b>
<b>5.1 L'art de propagande.....</b>	<b>94</b>
<b>5.2 Les sacrifices maya versus les sacrifices nahuatl.....</b>	<b>95</b>
<b>SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES .....</b>	<b>98</b>
<b>ANNEXE: CORPUS ICONOGRAPHIQUE.....</b>	<b>I</b>

*REMERCIEMENTS*

J'aimerais exprimer toute ma gratitude à ceux qui, de près ou loin, ont contribué à la réalisation de ce mémoire.

Je tiens à remercier ma directrice de recherche Louise Iseult Paradis (département d'anthropologie) ainsi que mon co-directeur François Marc Gagnon (département d'histoire de l'art) pour leur générosité, leurs conseils judicieux et leur enthousiasme.

Je souhaiterais également remercier chaleureusement mes amis qui m'ont prodigué les conseils et les encouragements nécessaires: Stéphane Guillon, Pauline Desjardin, Dominique Raby, Jacques Leroux, Patrick Letendre et Ariane Warnant.

Je dédie ce mémoire à mes parents Jean-Claude et Liliane Martel  
ainsi qu'à mon frère Pascal

***LISTE DES FIGURES***

- Fig. 1: Carte des principaux sites de la région maya** I  
Tiré de Schele et Mathews 1998: 16
- Fig. 2: Pilastre C, Temple des Inscriptions, Palenque, Chiapas** II  
Dessin tiré de Schele 1984: 12
- Fig. 3: Maison A, palais de Palenque, Chiapas** II  
Dessin de Waldeck, 1866  
Tiré de Schele et Miller 1986: 21
- Fig. 4: Linteau 17, Yaxchilan; a. dessin moderne;** II  
b. dessin du XIX<sup>e</sup> siècle  
Dessin tiré de Schele et Miller 1986: 22
- Fig. 5: Linteau 24, Yaxchilan, Chiapas, Mexique** III  
Rituel d'autosacrifice de la reine Xoc  
Classique récent (ca. 725)  
Calcaire. 110, 5 x 80, 6 x 10, 1 cm  
Londres, Museum of Mankind, British Museum  
Photo tirée de Baudez et Becquelin 1984: 101
- Fig. 6: Linteau 25, Yaxchilan, Chiapas, Mexique** IV  
Vision hallucinatoire de la reine Xoc  
Classique récent (ca 725)  
Calcaire. 130, 1 x 86, 3 x 10, 1 cm  
Londres, Museum of Mankind, British Museum  
Photo tirée de Baudez et Becquelin 1984: 99
- Fig. 7: Linteau 24, Yaxchilan** V  
Dessin de Graham, Peabody Museum Press, Harvard  
Tiré de Schele et Miller 1986: 187  
Glyphe interprété par Davoust 1995: pl. 155
- Fig. 8: Linteau 25, Yaxchilan** VI  
Dessin de Graham, Peabody Museum Press, Harvard  
Tiré de Schele et Miller 1986: 188 et 47

- Fig. 9: Linteau 26, Yaxchilan (partie supérieure)** VII  
 Reine Xoc aidant Bouclier Jaguar à se préparer pour la guerre  
 Yaxchilan, Chiapas, Mexique  
 Classique récent (ca 725)  
 Calcaire; largeur 0,85 m  
 Museo Nacional de Antropología, Mexico  
 Photo tirée de Baudez et Becquelin 1984: 102
- Fig. 10: Linteau 26, Yaxchilan** VII  
 Dessin de Graham, Peabody Museum Press, Harvard  
 Tiré de Schele et Miller 1986: 211
- Fig. 11: Crâne d'enfant, aplatissement fronto-occipital** VIII  
 Photo tirée de Tiesler Blos 1996: 18
- Fig. 12: Dents avec incrustations de jadéite** VIII  
 Photo tirée de Tiesler Blos 1996: 19
- Fig. 13: Dents limées avec incrustations de jadéite** VIII  
 Photo tirée de Tiesler Blos 1996: 19
- Fig. 14: Stèle 6, Yaxchilan** IX  
 Rituel de l'éparpillent de sang  
 Yaxchilan, Chiapas, Mexique  
 Classique récent  
 Dessin de Graham  
 Tiré de Tate 1992: 193
- Fig. 15: Stèle 1, Yaxchilan** IX  
 Rituel de l'éparpillent de sang et glyphes relatifs au sang  
 Yaxchilan, Chiapas, Mexique  
 Classique récent  
 Dessin de Graham redessiné par Davoust  
 Tiré de Davoust 1995, pl. 174
- Fig. 16: Linteau 2, La Pasadita** IX  
 Rituel de l'éparpillent de sang d'Oiseau Jaguar  
 La Pasadita, El Peten, Guatemala  
 Classique récent (ca 766)  
 Dessin de Graham, tiré de Stuart 1988: 180
- Fig. 17: Exemples de scarifications** X  
 Figurines de Jaina, linteaux 24 et 26 de Yaxchilan  
 Dessins tirés de Stuart 1988: 176

- Fig. 18: Linteau 17, Yaxchilan** X  
 Rituel d'autosacrifice d'Oiseau Jaguar et de l'une de ses femmes  
 Yaxchilan, Chiapas, Mexique  
 Classique récent (ca 770)  
 Dessin de Graham tiré de Graham et Von Euw 1977, vol. 3: 43
- Fig. 20: Peinture du codex de Madrid, p. 82b** XI  
 Mutilation génitale avec une cordelette  
 Dessin de Villacorta, 1930, tiré de Davoust 1995, pl. 155
- Fig. 21: Peinture du codex de Madrid, p. 95a** XI  
 Mutilation linguale avec une épine de maguey  
 Dessin de Villacorta, 1930, tiré de Davoust 1995, pl. 156
- Fig. 22: Peinture du codex de Madrid, p. 96b** XI  
 Mutilation du lobe de l'oreille  
 Dessin de Villacorta, 1930, tiré de Davoust 1995, pl. 155
- Fig. 23: Linteau 13, Yaxchilan** XII  
 Rituel d'autosacrifice de sang  
 Yaxchilan, Chiapas, Mexique  
 Classique récent (ca 770)  
 Dessin de Ian Graham, Peabody Museum Press, Harvard  
 Tiré de Graham et Von Euw 1977, vol. 3: 35
- Fig. 24: Linteau 14, Yaxchilan** XII  
 Rituel d'autosacrifice de sang  
 Yaxchilan, Chiapas, Mexique  
 Classique récent (ca 770)  
 Dessin de Ian Graham, Peabody Museum Press, Harvard  
 Tiré de Graham et Von Euw 1977, vol. 3: 37
- Fig. 25: Linteau 15, Yaxchilan** XIII  
 Vision du serpent d'une des femmes d'Oiseau Jaguar  
 Yaxchilan, Chiapas, Mexique  
 Classique récent (ca 770)  
 Dessin de Graham tiré de Graham et Von Euw 1977, vol. 3: 39
- Fig. 26: Les variétés stylistiques de serpents** XIV  
 Dessins tirés de Schele et Mathews 1998: 47 et 49
- Fig. 27: Linteau 55, Yaxchilan** XV  
 Vision du serpent d'une des femmes d'Oiseau Jaguar  
 Yaxchilan, Chiapas, Mexique  
 Dessin de Graham tiré de Tate 1992: 265

- Fig. 28: Linteau 38, 39 et 40, Yaxchilan** XV  
 Vision hallucinatoire  
 Dessin de Graham tiré de Stuart 1988: 216
- Fig. 30: Vase cylindrique** XVI  
 Scène de saignées linguale et génitale  
 Période du Classique récent (ca 650-800)  
 Diamètre 19, 6 x hauteur 25, 3 cm  
 Dumbarton Oaks, Washington, D. C.  
 Photo tirée de Schele et Miller 1986: 203, pl. 68
- Fig. 31: Vase cylindrique (déroulé photographique)** XVI  
 Scène de saignées linguale et génitale  
 Photo tirée de Schele et Miller 1986: 202, pl. 68a
- Fig. 32: Figurine de Jaina** XVII  
 Scène de saignée génitale  
 Ile de Jaina, Campeche, Mexique  
 Période du Classique récent (ca 600-800)  
 Céramique; 19 x 8, 5 cm  
 Department of Anthropology, American Museum of Natural History  
 New York  
 Photo tirée de Schele et Miller 1986: 203, pl.69
- Fig. 33: Vase polychrome (déroulé photographique)** XVII  
 Rituel de saignée de six déités  
 Huehuetenango, Guatemala  
 Classique récent (ca 600-800)  
 Céramique polychrome, hauteur: 0, 19 m.  
 University Museum, The University of Pennsylvania, Philadelphia  
 Photo tirée de Schele et Miller 1986: 206, pl. 72
- Fig. 34: Tombe 128, Altar de Sacrificios, Guatemala** XVII  
 Tombe d'un roi maya garnie d'objets funéraires (relevé)  
 Période maya Classique  
 Dessin de Coe 1988: 224
- Fig. 35: Stèle Hauberg** XVIII  
 La vision du serpent d'Os Lapin  
 Période du Protoclassique (datée de 199)  
 John H. Hauberg Collection, Seattle  
 Dessin tiré de Schele et Miller 1986: 191

- Fig. 36: Glyphes de capture, glyphes du "poisson dans la main"** XVIII  
 glyphe associé au rite de saignée identifiés par Proskouriakoff  
 Dessins de Proskouriakoff 1960: 470
- Fig. 37: Panneaux du Temple du Soleil, Palenque** XIX  
 Palenque, Chiapas, Mexique  
 Pacal et *Chan-Bahlum II*  
 Dessin de Schele tiré de Cohodas 1978: 220
- Fig. 38: Panneaux du Temple de la Croix, Palenque** XIX  
 Palenque, Chiapas, Mexique  
 Pacal et *Chan-Bahlum II*  
 Dessin de Schele tiré de Cohodas 1978: 220
- Fig. 39: Panneaux du Temple de la Croix Feuillue, Palenque** XIX  
 Palenque, Chiapas, Mexique  
 Pacal et *Chan-Bahlum II*  
 Dessin de Schele tiré de Cohodas 1978: 220
- Fig. 40: Temple de la Croix Feuillue, Palenque** XX  
 Dessin de Schele  
 Détail des trois têtes humaines tiré de Foncerrada de Molina 1979: 179
- Fig. 41: Plaque de Leyde** XXI  
 Tikal (?), Guatemala  
 Plaque gravée (recto): dignitaire et captif; (verso): inscription  
 Classique ancien (ca 320)  
 Jade. Hauteur: 0,21 m.  
 Leyde, Rijksmuseum voor Volkenkunde  
 Dessin tiré de Baudez et Picasso 1987: 153
- Fig. 42: Stèle 11, Piedras Negras** XXII  
 Piedras Negras, Guatemala  
 Dessin tiré de Schele et Miller 1986: 112
- Fig. 43: Chambre 2, murs est, sud et ouest, Bonampak (dessins)** XXIII  
 Bonampak, Chiapas, Mexique  
 Dessins tirés de Najera Coronado 1992: 80-81
- Fig. 44: Chambre 2, mur sud, Bonampak (détail)** XXIV  
 Peinture murale, structure 1, Bonampak, Chiapas, Mexique  
 Classique récent (ca 790)  
 Photo tirée de M. E. Miller 1995: 51

- Fig. 45: Linteau 1, Bonampak** XXV  
 Scène de capture  
 Bonampak, Chiapas, Mexique  
 Classique récent  
 Dessin de Graham tiré de Mathews 1978: 66
- Fig. 46: Linteau 2, Bonampak** XXV  
 Scène de capture  
 Bonampak, Chiapas, Mexique  
 Classique récent  
 Dessin de Graham tiré de Mathews 1978: 68
- Fig. 47: Linteau 3, Bonampak** XXV  
 Scène de capture  
 Bonampak, Chiapas, Mexique  
 Classique récent  
 Dessin de Graham tiré de Mathews 1978: 69
- Fig. 48: Linteau 8, Yaxchilan** XXVI  
 Scène de capture  
 Yaxchilan, Chiapas, Mexique  
 Classique récent  
 Dessin de Graham tiré de Graham et Von Euw 1977, vol. 3: 27
- Fig. 49: Linteau 45, Yaxchilan** XXVI  
 Scène de capture  
 Yaxchilan, Chiapas, Mexique  
 Classique récent  
 Dessin de Graham tiré de Graham et Von Euw 1979, vol. 3: 99
- Fig. 50: Linteau 16, Yaxchilan (sculpture)** XXVII  
 Scène de capture  
 Yaxchilan, Chiapas, Mexique  
 Classique récent, grès  
 Photo tirée de Baudez et Becquelin 1984: 340
- Fig. 51: Linteau 16, Yaxchilan (dessin)** XXVII  
 Dessin de Graham tiré de Graham et Von Euw 1977, vol. 3: 41
- Fig. 52: Chambre 2, mur nord, Bonampak (dessin)** XXVIII  
 Dessin tiré de Najera Coronado 1992: 81
- Fig. 53: Chambre 2, mur nord, Bonampak (fresque)** XXVIII  
 Photo tirée de M. E. Miller 1995: 55

- Fig. 54: Linteau 1, La Pasadita (détail)** **XXIX**  
 Captif agenouillé devant le roi  
 La Pasadita, El Peten, Guatemala  
 Classique récent (ca 770)  
 Berliner Museum für Völkerkunde  
 Dessin de Graham tiré de V. Miller 1983: 25
- Fig. 55: Stèle 3, Bonampak** **XXIX**  
 Captif embrassant le bouclier flexible du vainqueur  
 Bonampak, Chiapas, Mexique  
 Classique récent  
 Dessin de Graham tiré de Mathews 1978: 65
- Fig. 56: Monument 122, Tonina (sculpture)** **XXX**  
 Captif  
 Tonina, Chiapas, Mexique  
 Classique récent  
 Sculpture en haut relief, grès  
 Photo tirée de Baudez et Becquelin 1984: 356
- Fig. 57: Monument 122, Tonina (dessin)** **XXX**  
 Dessin tiré de Schele et Miller 1986: 218
- Fig. 58: Os gravé, Tikal** **XXX**  
 Captif  
 Tikal, Guatemala  
 Classique récent  
 Os gravé, hauteur: 0, 15 m.  
 Musée de Tikal  
 Dessin et inscriptions tirés de Schele et Freidel 1990: 213
- Fig. 59: Monument 27, Tonina** **XXX**  
 Captif  
 Tonina, Chiapas, Mexique  
 Classique récent  
 Contremarche d'escalier, grès.  
 Long.: 96,5 cm; larg.: 22 cm; prof.: 5.5 cm  
 Museo Nacional de Antropologia, Mexico  
 Photo tirée de Baudez et Becquelin 1984: 355
- Fig. 60: Stèle 16, Dos Pilas** **XXXI**  
 Captif servant de piédestal au roi  
 Dessin tiré de Schele 1984: 26  
 Texte tiré de Schele et Miller 1986: 222

- Fig. 61: Stèle 2, Aguateca** XXXI  
 Captif servant de piédestal au roi  
 Aguateca, El Peten, Guatemala  
 Classique récent  
 Dessin de Graham tiré de Schele 1984: 26
- Fig. 62: Stèle 4, Ucanal** XXXI  
 Captif servant de piédestal au roi  
 Dessin de Graham tiré de Graham et Von Euw 1977, vol. 2: 159
- Fig. 63: Stèle 19, Naranjo** XXXII  
 Captif servant de piédestal au roi  
 Dessin de Graham tiré de Graham et Von Euw 1977, vol. 2: 49
- Fig. 64: Stèle 14, Naranjo** XXXII  
 Captif servant de piédestal au roi  
 Dessin de Graham tiré de Graham et Von Euw 1977, vol. 2: 39
- Fig. 65: Stèle 21, Naranjo** XXXII  
 Captif servant de piédestal au roi  
 Dessin de Graham tiré de Graham et Von Euw 1977, vol. 2: 53
- Fig. 66: Stèle 30, Naranjo** XXXII  
 Captif servant de piédestal au roi  
 Dessin de Graham tiré de Graham et Von Euw 1977, vol. 2: 79
- Fig. 67: Stèle 12, Naranjo** XXXII  
 Captif servant de piédestal au roi  
 Dessin de Graham tiré de Graham et Von Euw 1977, vol. 2: 35
- Fig. 68: Stèle 24, Naranjo** XXXII  
 Captif servant de piédestal au roi  
 Dessin de Graham tiré de Graham et Von Euw 1977, vol. 2: 63
- Fig. 69: Stèle 5, Ixkun** XXXIII  
 Captif servant de piédestal au roi  
 Dessin de Graham tiré de Graham et Von Euw 1977, vol. 2: 149
- Fig. 70: Stèle 1, Ixkun** XXXIII  
 Captif servant de piédestal au roi  
 Dessin de Graham tiré de Graham et Von Euw 1977, vol. 2: 139
- Fig. 71: Stèle 20, Naranjo** XXXIII  
 Captif servant de piédestal au roi  
 Dessin de Graham tiré de Graham et Von Euw 1977, vol. 2: 51

- Fig. 72: Stèle 8, Naranjo** XXXIII  
 Captif servant de piédestal au roi  
 Dessin de Graham tiré de Graham et Von Euw 1977, vol. 2: 27
- Fig. 73: Linteau 12, Yaxchilan** XXXIV  
 Captifs agenouillés devant le roi  
 Dessin de Graham tiré de Graham et Von Euw 1977, vol. 3: 33
- Fig. 74: Panneau de Kimbell** XXXIV  
 Captifs exposés devant le roi  
 Laxtunich, Vallée de l'Usumacinta  
 Période du Classique récent (ca 783)  
 Fort Worth Museum, Texas  
 Dessin tiré de Schele 1984: 20; glyphes interprétés par Schele
- Fig. 75: Stèle A, Piedras Negras** XXXIV  
 Captif agenouillé devant le roi  
 Dessin de Maudslay tiré de Schavelzon 1978: 157
- Fig. 76: Stèle 12, Piedras Negras (détail)** XXXV  
 Captifs exposés devant le roi  
 Piedras Negras, Guatemala  
 Dessin de Schele tiré de Schele et Miller 1986: 219
- Fig. 77: Stèle 11, Yaxchilan (détail)** XXXV  
 Captifs agenouillés devant le roi  
 Classique récent  
 Dessin tiré de Thompson 1973: 205
- Fig. 78: Monument 100, Tonina** XXXVI  
 Captif  
 Tonina, Chiapas, Mexique  
 Classique récent  
 Sculpture en ronde bosse, grès. Hauteur: 0, 80 m  
 Musée de Tonina  
 Photo tirée de Baudez et Becquelin 1984: 142
- Fig. 79: Monument 41, Tonina** XXXVI  
 Captif  
 Tonina, Chiapas, Mexique  
 Classique récent  
 Sculpture en ronde bosse, grès. Hauteur: 0, 92 m  
 Musée de Tonina  
 Photo tirée de Baudez et Becquelin 1984: 142

- Fig. 80: Monument 108, Tonina** XXXVI  
 Captif  
 Tonina, Chiapas, Mexique  
 Classique récent  
 Sculpture en ronde bosse, grès  
 Musée de Tonina  
 Photo tirée de Baudez et Becquelin 1984: 142
- Fig. 81: Monstre de la Terre, piédestal, Tonina** XXXVII  
 Statue de dignitaire sur le piédestal du monstre de la Terre  
 Tonina, Chiapas, Mexique  
 Classique récent  
 Grès. Hauteur: 1,46 m  
 Mexico, Museo Nacional de Antropología  
 Photo tirée de Baudez et Becquelin 1984: 355
- Fig. 82: Chambre 3, murs est et sud, Bonampak (dessin)** XXXVIII  
 Dessins tirés de Najera Coronado 1992: 94
- Fig. 83: Fresque, chambre 3, voûte est, Bonampak** XXXVIII  
 Auto-sacrifice de sang de la famille royale  
 Structure 1, Bonampak, Chiapas, Mexique  
 Classique récent (ca 790)  
 Peinture tirée de Tiesler Blos 1996: 15
- Fig. 84: Céramique polychrome** XXXIX  
 Homme se décapitant lui-même en dansant  
 Museo del Popol Vuh, Guatemala la Cuidad  
 Photo tirée de Baudez et Becquelin 1984: 202  
 Scène d'auto-décapitation (détail)
- Fig. 85: Céramique polychrome** XXXIX  
 Saignée génitale avec des "ailes de danseurs"  
 Musée Kimbell, Fort Worth, Texas  
 Photo tirée de Baudez et Becquelin 1984: 204
- Fig. 86: Disque H, cenote sacrificiel, Chichen Itza** XL  
 Sacrifice par cardiectomie  
 Cenote sacrificiel, Chichen Itza, Yucatan  
 Disque, repoussé en or  
 Période du Postclassique  
 Dessin tiré de Corravubias 1966: 285

- Fig. 87: A. Stèle 11; B. Stèle 14, Piedras Negras** **XL**  
Victimes sacrificielles ayant subi la cardiectomie  
Dessin tiré de Robicsek et Hales 1984: 62
- Fig. 88: Vase A, Princeton (déroulé photographique)** **XLI**  
Scène de décapitation  
Classique récent  
The Art Museum, Princeton University.  
Dessin tiré de Stuart 1988: 236
- Fig. 89: Pilastres b et f, maison D, Palenque** **XLI**  
Dessin tiré de Schele 1984: 10
- Fig. 90: Têtes trophées du costume, linteau 9, Yaxchilan (détail)** **XLI**  
Dessin tiré de Schele 1984: 10

## *AVANT-PROPOS*

*J'ai toujours eu l'effroi des choses définitives... la route ne me semble captivante que si j'ignore le but où elle me conduit.  
Alexandra David-Neel, Journal de voyages*

L'été 1997, au cours d'un voyage à Quetzaltenango, au Guatemala, j'interrogeais un officiant du culte traditionnel maya Quiché sur ce qu'il savait des rituels sacrificiels pratiqués par ses ancêtres, plus de 1400 ans auparavant. Il me répondit que le sacrifice humain était une invention des anthropologues, que seule l'immolation d'oiseaux et de petits animaux avait été adoptée. Je demandais alors pourquoi l'art maya révélait tant de preuves associées à cette pratique sacrificielle ; il répliqua que ces représentations artistiques étaient symboliques.

Ma curiosité à ce sujet s'est alors attisée...

## *INTRODUCTION*

Les artistes maya ont produit une très belle imagerie. Elle met en scène les rois et les ancêtres divins et leurs actions se jouent dans un univers fabuleux ou dans le monde réel. Le décryptage des images dévoile le rôle fondamental du roi dans la cosmologie et la dynastie maya. Il accomplissait des rituels qui, à nos yeux d'Occidentaux, semblent insolites. Si l'art maya nous a laissé de multiples traces de ces expériences, ce n'est qu'aujourd'hui que nous en comprenons mieux le sens. Parmi les événements rituels représentés dans l'art monumental, nous avons choisi de traiter une thématique particulière: l'iconographie du sacrifice<sup>1</sup>. La finesse artistique de ces oeuvres masque un vis-à-vis avec l'abrupt des pratiques sacrificielles accomplies par les rois.

### *0.1 Présentation du projet de recherche*

L'étude qui sera poursuivie ici a pour objet essentiel d'essayer de dégager, à travers la production artistique, la complexité idéologique qui génère le rituel du sacrifice. Notre analyse se concentre plus spécifiquement sur les représentations de l'autosacrifice de sang, de la guerre de capture et du sacrifice humain. Ces trois types de rituels sont d'ailleurs interreliés. L'autosacrifice de sang englobe les pratiques de la saignée ou de l'éparpillement de sang ainsi que la vision hallucinatoire subséquente à l'autosacrifice. L'autre thématique, qui comprend une suite de rituels, est la guerre de capture. Elle consiste à livrer bataille aux guerriers de haut rang afin de les détenir prisonniers, à les exposer publiquement en les humiliant et en les torturant, puis à les immoler.

Pour répondre à ce vaste objectif, nous posons plus spécifiquement comme hypothèse de travail - déjà proposée par Linda Schele - que le sacrifice et l'autosacrifice servaient à consolider le pouvoir politique du roi. Schele (1986: 211) a formulé l'assertion

---

<sup>1</sup> Afin d'écartier toute confusion, nous entendons par iconographie du sacrifice toutes les images illustrant les rituels connexes au sacrifice. D'une part, l'autosacrifice de sang est envisagé comme une autre forme de sacrifice, la personne s'extrayant du sang de son corps. D'autre part, la guerre de capture ainsi que les actions subséquentes à la capture comme l'exposition des prisonniers, la torture, etc., sont partie intégrante du rituel du sacrifice humain; elles constituent chacune une étape qui mène au point culminant: l'immolation des captifs.

selon laquelle la coexistence de ces deux formes de sacrifice ne consistait pas seulement en l'obligation de "nourrir" les dieux. Selon elle, ces rituels seraient une légitimisation de l'origine divine du dirigeant ainsi qu'une célébration religieuse du pouvoir politique.

Le choix d'explorer dans ce mémoire cette hypothèse de recherche réside essentiellement dans le fait que le domaine politique a été le mieux documenté par les spécialistes. Nous pressentons cependant que la fonction politique n'explique pas toute la complexité de tels rituels; elle n'est qu'une des motivations - même si elle semble la plus importante - qui poussaient les Maya Classiques à instituer ces pratiques.

Pour vérifier cette hypothèse, nous explorons dans leurs aspects "mythologiques" (nous entendons par là tout ce qui touche à la sphère symbolique) et politiques (les rituels favorisant le pouvoir des rois) les différentes interprétations proposées par les mayanistes concernant les motivations idéologiques qui présidaient ces rituels. Nous tenterons ainsi d'en évaluer la pertinence. Les données iconographiques, de plus, permettent d'examiner les rapports privilégiés qu'entretenaient les rois avec leurs ancêtres divins (les rois se proclamaient de descendance divine) et les rois avec leurs captifs (le traitement réservé aux victimes sacrificielles).

Nous avons donc constitué un corpus iconographique en fonction de cette thématique sacrificielle. Ces productions artistiques, issues d'un contexte archéologique, datent de l'apogée du Classique récent (600-800 de notre ère). Elles proviennent des sites environnant la région de l'Usumacinta située dans les Basses Terres du Mexique et du Guatemala. Chaque chapitre s'ouvre sur la contextualisation des sites archéologiques dans lesquels ces représentations s'inscrivent, la raison étant que l'interprétation iconographique ne peut s'établir si l'oeuvre n'a été étudiée selon son contexte dépositionnel.

## ***0.2 Présentation des chapitres***

Le premier chapitre retrace l'évolution des perceptions entretenues sur les Maya dès le XIX<sup>e</sup> siècle. Cette reconstitution permet de raviver le souvenir de la vision romantique que les premiers chercheurs avaient des Maya puis d'exposer les récentes interprétations qui proposent une reconstruction plus juste de la réalité historique.

Comme l'art maya concilie image figurative et écriture, nous analysons nos données par les voies concertées de l'iconographie et de l'épigraphie. La démarche analytique

s'inscrit dans une perspective interprétative (chapitre 2). En outre, tout au long du mémoire, une étude comparative succincte des oeuvres est agencée afin de souligner la diversité stylistique propre à chaque site et d'observer comment un même thème est illustré sur des médiums dissemblables.

Nous traitons, dans le troisième chapitre, des rituels de la saignée et de la vision hallucinatoire qu'elle provoque. Les linteaux de Yaxchilan sont ceux qui se prêtent le mieux à l'étude de ce rituel: bien conservés, d'une finesse artistique exceptionnelle, ils ont été souvent interprétés par les mayanistes. Nous discutons ensuite des inductions idéologiques que les spécialistes ont apposées, à l'analyse des sculptures traitant de l'offrande de sang, sur le symbolisme du sang et la fonction des rituels d'autosacrifices.

Pour interpréter la série de rituels entourant le sacrifice humain, le choix des fresques du site de Bonampak s'impose de lui-même. Le style narratif continu de ces peintures murales illustre la séquence rituelle complète qui mène au sacrifice: la guerre, l'exposition et la torture des captifs, leur immolation et la saignée de la famille royale. Ce chapitre 4 suit dans les grandes lignes les phases distinctes de la cérémonie du sacrifice.

La conclusion présente les résultats de notre enquête sur la compréhension du sacrifice humain. Nous avons voulu démontrer que l'art commandé par l'élite dynastique est un art de propagande: il était utilisé pour légitimer la suprématie des rois. Nous clôturons ce manuscrit par une comparaison succincte entre les pratiques sacrificielles maya et aztèques, notamment concernant le symbolisme du sang et la fonction rituelle.

**CHAPITRE I**  
**HISTORIOGRAPHIE DE LA GUERRE**  
**ET DU SACRIFICE CHEZ LES MAYA**

*A few of today's Maya archaeologists, like the sixteenth-century Spaniards who preceded them, are both revolted and fascinated by human sacrifice. Thus we have rid ourselves of the notion that the Maya were "obsessed with time", only to see a new generation of scholars insist that the Maya were "obsessed with bloodletting". Let us not attribute our own obsessions to the Maya.*

*Marcus 1992b: 413*

La guerre, qu'importe l'époque et la culture, engendre toujours souffrance et deuil. Toutefois, ces deux constantes s'exprimaient sous des formes bien insolites chez les Maya. Non seulement les guerriers devaient éviter de tuer, et même blesser, les ennemis sur le champ de bataille, mais ces vaincus servaient le roi en participant de force à des rituels douloureux.

C'est sans doute par le caractère singulier de ces pratiques étrangères à leur propre tradition culturelle que les premiers chercheurs, aveuglés par la conception idyllique qu'ils avaient des Maya, résistèrent à l'idée que les guerres et les rites de sacrifices humains étaient pratiques courantes chez les Maya.

C'est ce que nous dévoilons dans ce chapitre consacré à retracer les grandes perceptions qui prévalaient tout au long de la recherche sur les Maya, relativement à la guerre et au sacrifice.

### 1.1 Les perceptions du XIX<sup>e</sup> siècle à propos des Maya

À la vue des stèles de Copan (Honduras), l'explorateur John Lloyd Stephens nota dans ses carnets de voyages<sup>2</sup>, en 1830, qu'il croyait que les habitants des cités maya pratiquaient la guerre et le sacrifice; cette suggestion provenait du fait qu'il pensait que les Maya étaient contemporains aux sanguinaires Aztèques (Schele et Miller 1986: 20).

Jean Frédéric-Maximilien, Comte de Waldeck, contesta la déduction de Stephens en arguant que les Maya ne pouvaient être des sacrificateurs d'êtres humains. Il voyait en eux des gens empreints de tendresse, idée née à l'étude des pilastres sculptés du Temple des Inscriptions à Palenque, qu'il dessina en 1838: ces sculptures présentaient de manière récurrente des adultes portant dans leurs bras un enfant [fig. 2]. Qu'une des jambes des enfants se terminait par un serpent n'a pas ébranlé ses convictions<sup>3</sup> (M. Miller 1986: 5; Schele et Miller 1986: 21). Il était convaincu que les Maya provenaient d'une culture dérivée de l'Asie, possiblement de l'Inde. Habitué à travailler comme artiste selon les modèles antiques, les illustrations qu'il fit des sculptures furent dessinées dans un style "égyptianisant"<sup>4</sup> [fig. 3] (Schele et Miller 1986: 20-21; Baudez et Becquelin 1984: 3). En fait, Waldeck ressentait un malaise ethnocentrique à l'idée que les Maya aient évolué en dehors de l'Ancien Monde. Il était d'ailleurs courant au XIX<sup>e</sup> siècle de comparer les Maya aux Grecs du Nouveau Monde (en tant que personnes cultivées qui produisaient de magnifiques oeuvres d'art), en dichotomie avec les Aztèques qui étaient apparentés aux Romains (vus comme des gens moins raffinés).

L'exemple du linteau 17 de Yaxchilan est symptomatique des difficultés qu'éprouvait l'artiste devant certaines représentations d'actes qui sortaient de son cadre de référence. L'original maya représente deux protagonistes pratiquant la saignée rituelle: la femme passe une cordelette au travers de sa langue tandis que l'homme se perce le pénis à l'aide d'un os pointu [fig. 14]. Le dessin produit par l'un des assistants d'Alfred Maudslay [fig. 4] montre que seul le visage de la femme a été dessiné. Que la cordelette n'ait pas été représentée suggère qu'il n'a pas saisi la nature de l'action ou qu'il n'a pas voulu la voir.

<sup>2</sup> Cf John Lloyd Stephens, *Incidents of Travels in Central America, Chiapas and Yucatan* (New York), vol. 1, 1841: 142.

<sup>3</sup> Ce que Waldeck prend pour un enfant est en fait un être surnaturel. Ce dernier est aujourd'hui identifié comme le dieu K.

<sup>4</sup> « Le dessinateur-traducteur non seulement ne comprend pas l'image qu'il doit traduire, ses conventions et le savoir qu'elle véhicule; mais en outre, sa perception est altérée, et généralement à son insu, par le savoir de la tradition culturelle à laquelle il appartient: c'est ainsi que les personnages mayas traduits par ces dessinateurs ressemblent à des Grecs ou à des Égyptiens. » (Baudez 1991: 65).

Ainsi les premiers dessins parvenus jusqu'à nous, et datant du XIX<sup>ème</sup> siècle, constituent le premier indice qui révèle admirablement les difficultés inhérentes à la compréhension des images provenant d'une tradition culturelle étrangère à l'artiste. Puisque cette tradition ne se référait à aucune civilisation connue d'eux, la thématique de cet art restait mystérieuse<sup>5</sup>.

Maudslay dessina les linteaux de Yaxchilan dont quelques-uns présentaient des prisonniers capturés ou exposés devant de puissants assaillants. Il ne vit manifestement pas que ces scènes révélaient des thématiques guerrières. En fait, pour Maudslay, tout comme pour Thompson au siècle suivant, l'absence de fortifications<sup>6</sup> ou de destructions des cités était la preuve allant à l'encontre de la thèse de la guerre:

« L'absence de fortifications, le fait que la plupart des centres classiques se trouvent dans des sites sans défenses naturelles, et la rareté des scènes de guerre (celle de Bonampak se rapportant manifestement à un simple raid), conduisent à conclure que la paix régna pendant la période classique, ce que confirme l'incroyable activité constructrice qui, semble-t-il, se prolongea sans interruption pendant toute cette période. » (Thompson 1984 [1958]: 90).

Ce ne furent que grâce aux nouvelles données archéologiques du XX<sup>è</sup> siècle, révélées dans le déchiffrement des hiéroglyphes, que la notion d'agression fut acceptée, notamment à travers les glyphes de la "capture" et de la "guerre" (M. Miller 1986: 6).

## ***1.2 La persistance en la croyance d'une théocratie pacifique***

La découverte, en 1946, des peintures murales de Bonampak, transformèrent cette vision des Maya Classiques, permettant aux archéologues de réviser deux fausses suppositions: la première est que les Maya vivaient, à la Période Classique (ca 300 à 900 de notre ère), dans une théocratie pacifique. Cependant cette notion était incompatible avec les scènes de batailles peintes sur les murs est, sud et ouest de la chambre 2 de la structure 1 de Bonampak [fig. 43]. La seconde est que les spécialistes évincèrent avec obstination l'idée

---

<sup>5</sup> « La raison profonde de la difficulté à reproduire l'art maya, c'est l'incompréhension par les artistes européens des conventions, des motifs, du style, d'un art qui leur est parfaitement étranger. On ne peut dessiner que ce que l'on comprend. L'art maya fait appel à tout un appareil complexe qui s'exprime par des conventions peu ou non corrigées par la perception. » (Baudez 1991: 65).

<sup>6</sup> Les structures défensives ne seront trouvées que plus tardivement sur les sites maya.

que les hiéroglyphes sculptés ou peints de l'art monumental constituaient des données historiques. Ils pensaient que ces inscriptions parlaient du cycle du temps et d'astronomie. Selon eux, les personnages accompagnant ces textes ne pouvaient qu'être des prêtres spécialisés dans le temps qu'ils calculaient avec la conjonction des planètes. En réalité, les acteurs figurant sur les murales sont dépeints comme des individualités, et leurs noms sont identifiés dans les glyphes (M. Miller 1986: 4).

La première publication commandée en 1955 par la Carnegie Institution de Washington, intitulée *Bonampak, Chiapas, Mexico*, fut écrite par Karl Ruppert, Eric Thompson et Tatiana Proskouriakoff. Ces trois auteurs analysèrent les fresques sans se questionner sur la représentation des déploiements martiaux - alors que ces peintures de batailles sont les plus imposantes du Nouveau Monde! - qui remettaient en question la notion de théocratie pacifique. Il semblerait que Thompson ait forcé ses deux co-auteurs à se conformer à sa propre perception de la société maya; il minimisa cette bataille en la réduisant à un simple raid d'importance historique moindre (Schele et Miller 1986: 24). En somme, ils interprétèrent les fresques selon les théories mayanistes qui étaient en vigueur au XIX<sup>e</sup> siècle (M. Miller 1986: 5).

Alfonso Caso cherchait un motif historique pour les cérémonies présentées sur les peintures murales de la chambre 1 mais Thompson, aveuglé par ses convictions, refusait ce type d'approche. En fait, reconnaître que les fresques de Bonampak commémoraient des événements dynastiques allait en contresens avec ses préjugés. Il est fortement probable qu'Eric Thompson, tout comme Sylvanus Morley, refusèrent de croire à des motivations politiques et historiques parce que justement ces thèses entraient en conflit avec leurs ouvrages<sup>7</sup> qui ciblaient le grand public, où ils élançaient la perception de ce qu'ils se faisaient des Maya Classiques.

« The publications found an eager audience, for the romance of a lost civilization rediscovered in ancient pyramids and sculptures hidden deep within tropical rain forests captured the imagination of the public [...] » (Schele et Miller 1986: 18).

Ainsi les lecteurs de Morley et de Thompson étaient portés à croire que les personnages sur les stèles étaient des prêtres ou des divinités, non pas des rois ou des capitaines de guerre. Ces deux auteurs se plaisaient à voir chez les Maya un peuple dont les

---

<sup>7</sup> Cf. Morley: *The Ancient Maya*; Thompson: *Rise and Fall of the Maya Empire*.

motivations s'exprimaient par les créations artistiques et la philosophie du temps, loin des préoccupations belligérantes. Selon leurs propos, les hiéroglyphes étaient de nature astrologique et calendaire et ne laissaient aucune place à une signification historique (M. Miller 1986: 7; Schele et Miller 1986: 18).

« The Maya inscriptions treat primarily of chronology, astronomy - perhaps one might better say astrology - and religious matters. They are in no sense records of personal glorification and self-laudation like the inscriptions of Egypt, Assyria, and Babylonia... Indeed, they are so utterly impersonal, so completely nonindividualistic, that it is even probable that the name glyphs of specific men and women were never recorded upon the Maya monuments.<sup>8</sup> » (Morley 1946: 262 *in* M. Miller 1986: 8).

Comme seuls les glyphes se référant à des dates pouvaient être lus, les premiers épigraphistes infèrent que ces monuments commémoraient les cycles du temps associés à leurs divinités. Les figurants accompagnant les glyphes furent, par conséquent, identifiés comme des prêtres ou des dieux.

« Autant que nous le sachions, tous les monuments hiéroglyphiques maya - plus de mille découverts à ce jour - traitent uniquement du passage du temps, de l'âge de la lune et de la planète Vénus, de calculs de calendriers, et de notations sur les dieux et sur les rituels en cause. » (Thompson 1984 [1958]: 153)

« L'art de la période classique reflète assurément cette adaptation spirituelle, dans sa sérénité et sa beauté. Les stèles, par l'impersonnalité de leurs sujets et par les textes hiéroglyphiques, révèlent un autre caractère, le désir de la modération en toute chose, l'élimination de l'individuel. Ces textes, autant que nous le sachions, ne contiennent aucune glorification des dirigeants, aucun récit de conquête, comme il est habituel sur les monuments des autres peuples. Ce sont des enregistrements impersonnels des progrès accomplis dans la recherche de la vérité, telle que les Maya la concevaient, c'est-à-dire toute la philosophie du temps, avec ses cycles entremêlés des influences divines. » (Thompson 1984 [1958]: 288).

---

<sup>8</sup> Nous verrons dans les pages qui suivent que leurs assertions s'inscrivent radicalement à l'opposé des récentes hypothèses stipulant que l'art maya est un art de propagande. Les monuments sont commandés aux artistes par l'élite dynastique qui cherche à glorifier, sur le support artistique, ses actions rituelles.

Toujours selon les croyances de Thompson et de Morley, l'attitude pacifique des Maya à l'âge Classique s'altéra sous la domination de la culture du Mexique central: les Maya adoptèrent les coutumes sanguinaires des Mexicains que sont le sacrifice humain, la saignée et la torture infligés aux captifs de guerre. Sous le joug de cette influence, les comportements belliqueux prévalèrent sur leurs anciens idéaux pacifistes.

Lorsqu'il s'agissait des Maya de la Période Classique, Thompson niait l'évidence. Par exemple, il refusait d'admettre que la scène illustrée sur le mur nord de la chambre 2 de Bonampak [fig. 53] était une scène de torture : « As the Maya are not by nature sadists, I do not think that torture of captives is depicted. » (Thompson 1955: 53).

### *1.3 Les preuves d'une civilisation violente*

Dès que les murales de Bonampak furent connues du monde mésoaméricaniste, les spécialistes n'interprétèrent plus l'art maya sous l'angle de ces fausses convictions. Une myriade d'idées nouvelles fusèrent à propos des Maya; le mythe selon lequel des prêtres dirigeaient les programmes artistiques et hiéroglyphiques, sans qu'ils en retirent un quelconque prestige, fut abandonné (M. Miller 1986: 5).

Pour garder intacte l'image d'une théocratie pacifique, plusieurs archéologues et épigraphistes avaient tout simplement ignoré les monuments présentant des scènes de batailles, de captures et de sacrifices humains. Cependant, les chercheurs étaient intrigués par la qualité naturaliste des fresques de la chambre 2 de Bonampak, comme si ces murales documentaient une vraie scène de bataille. Ils ne pouvaient dorénavant plus ignorer les données iconographiques qui étayaient les preuves manifestes d'affrontements et de sacrifices (Marcus 1992a: 412 et 424).

L'autre rupture fut provoquée par Heinrich Berlin<sup>9</sup> qui, en 1958, identifia des glyphes signifiant des lignages dynastiques ou des noms de cités. Ces glyphes qu'il appela glyphes-emblèmes suggéraient des divisions politiques.

En 1960, Tatiana Proskouriakoff<sup>10</sup> démontra que les stèles, érigées avec régularité, avaient pour fonction de glorifier le roi; étaient sculptés dans la pierre les événements marquants de son règne: naissance, mort, intronisation, victoires guerrières, alliances,

<sup>9</sup> Cf. Heinrich Berlin (1958): "El glifo emblema en las inscripciones mayas", *Journal de la société des américanistes*, n° 47, pp. 111-119.

<sup>10</sup> Cf. Tatiana Proskouriakoff (1960): "Historical Implications of a Pattern of Dates at Piedras Negras, Guatemala", *American Antiquity*, n° 25, pp. 454-475.

sacrifices et autosacrifices (Mathews 1996: 14-15; Graulich 1992: 36). Le premier verbe qu'elle identifia dans les scènes de bataille fut celui de "capture". Ces interprétations historiques des hiéroglyphes confirmèrent que la nature de la vie maya Classique était dynastique et guerrière. En 1963, elle prouva que deux dirigeants de Yaxchilan, identifiés dans les glyphes comme étant Bouclier Jaguar et Oiseau Jaguar, consignaient sur leurs monuments leurs exploits guerriers. Les inférences de Proskouriakoff permirent aux mayanistes de réaliser que les images ne représentaient pas des prêtres mais plutôt des rois (Schele et Miller 1986: 25).

Les spécialistes ont depuis constaté que l'écriture exposée dans la sculpture se limite à quatre champs thématiques: 1° elle établit des descendance divines et des généalogies royales; 2° elle enregistre des événements personnels de la vie du dirigeant et de sa famille immédiate (naissance, accession au trône, mariage, exploits militaires, mort); 3° elle raconte des raids, des batailles ou des conquêtes; 4° elle enregistre des formations d'alliances maritales et militaires (Marcus 1992b: 227-228).

La recherche sur le sacrifice humain chez les Maya s'amorça dès les années 70. David Joralemon<sup>11</sup>, en 1974, fut l'un des premiers à démontrer les preuves de sacrifices et d'autosacrifices à travers l'imagerie, révélant de ce fait un aspect sinistre des rituels maya.

En même temps, un certain nombre de vases mis en circulation sur le marché de l'art dévoilèrent des sujets à caractère cruel comme des éviscérations, des exécutions par flèches, des immolations de tous types<sup>12</sup>. Dès lors, cette vision idyllique que les premiers chercheurs portaient sur les Maya s'évanouit et fut remplacée par une perception éminemment plus humaine<sup>13</sup>. Bien que les interprétations des mayanistes ne reflètent la réalité historique que d'une manière bien imparfaite, ils offrent néanmoins une vision plus objective des Maya que celle véhiculée il y a une quarantaine d'années.

---

<sup>11</sup> David Joralemon (1974): "Ritual Blood Sacrifice among the Ancient Maya: Part I." *Primera Redonda de Palenque, Part III*. Merle Greene Robertson, pp. 59-66.

<sup>12</sup> Cf. Michael D. Coe (1973): *The Maya Scribe and His World*, New York: Grolier Club.

<sup>13</sup> Nous entendons par ces mots que bien que les Maya possédaient une solide connaissance astronomique, qu'ils étaient d'excellents architectes et de merveilleux artistes, ils n'étaient pas à l'abri des conflits et les rois étaient capables de cruauté.

#### 1.4 Les recherches récentes sur la guerre et le sacrifice

Les conférences de la Dumbarton Oaks de Washington, tenues en 1979 sur le thème des sacrifices humains en Mésoamérique<sup>14</sup>, prouvent que les pratiques de sacrifices et d'autosacrifices non seulement sont incontestables chez les Maya, mais qu'elles font partie intégrante de leur tradition socio-politique. On sent l'intérêt des chercheurs s'accroître pour tenter de saisir l'idéologie qui génère ces pratiques rituelles. De plus, grâce aux progrès du déchiffrement de l'écriture maya, les hypothèses se fondent sur des données iconographiques et épigraphiques qui donnent de précieux indices.

À la lumière des glyphes<sup>15</sup> qui révèlent des événements à saveur historique, l'étude iconographique de Bonampak permit d'être plus précise. Mary Ellen Miller, en 1986, réinterpréta les fresques et rectifia la version erronée de Thompson, Proskouriakoff, et Ruppert. Elle révéla que les cérémonies majestueuses célébraient la nomination d'un héritier au pouvoir de Bonampak et que ces célébrations étaient "agrémentées" de guerres de capture, de tortures, d'immolations et de saignées rituelles.

Historienne de l'art de formation, Mary Ellen Miller travailla la même année en collaboration avec l'épigraphiste Linda Schele. Elles écrivirent le livre *Blood of Kings, Dynasty and Ritual in Maya Art* (1986). Les études épigraphiques et iconographiques permirent de modifier définitivement cette ancienne perception erronée des Maya en mettant en relief l'histoire dynastique des rois et des villes:

« As this new understanding of the Maya has emerged over the past twenty-five years, many people have been repulsed by convincing evidence of human sacrifice and blood offerings and have drawn away from such a tangible or realistic view of the Maya. In Mesoamerican studies, a propensity for gore had always been attributed to the Aztecs. In contrast, the Maya were always assumed to be a superior race, thoroughly removed in time, space and culture from such behavior. In the new view presented here, however, the Maya have fallen from their pedestal; in doing so, they become a part of the community of man, the builders of a civilization that included both the darkest and the most brilliant possibilities of human behavior. » (Schele et Miller 1986: 13).

<sup>14</sup> Conférences publiées en 1984 par Dumbarton Oaks, Washington D. C. sous le titre de *Ritual Human Sacrifice in Mesoamerica*.

<sup>15</sup> Les glyphes maya appartiennent à la famille des écritures logosyllabiques: ils combinent idéogrammes et signes phonétiques (Davoust 1995: 9).

« Peaceful priests "contemplating the stately procession of time that was commemorated in the hieroglyphic inccriptions" (Culbert 1986) are now bloody-minded kings seeking to control the volatile forces of nature through elaborate ritual. In the new Schele and Miller (1986) version of Maya art, bloodletting (of the good guys) and torture-sacrifices (of the bad guys) are the mortar of this ritual life. Warfare was endemic since sacrificial victims needed procuring. » (Schele et Mathews 1991: 290).

Les thèses les plus récentes, à travers l'art rituel, proposent une vision plus dynastique du monde maya. D'autre part, sur le plan archéologique, les chercheurs commencent à comprendre les structures défensives comme étant un élément de la guerre. Certains sites, afin de protéger la population et leur patrimoine, étaient circonscrits par un large fossé (Schele et Miller 1986: 218).

Schele (1991: 87) n'est pas sans rappeler que les guerres intestines constituèrent l'un des facteurs qui conduirent les Maya à leur déclin:

« The growing concentration on scenes of warfare and captive sacrifice in public space suggests that the western polities were engaged in constant warfare. [...] The intense warfare combined with other pressures from many different sources resulted in collapse in the three major polities<sup>16</sup> and their satellites. » (Schele 1991: 87).

Une pléiade d'autres mayanistes travaillèrent sur la guerre et le sacrifice chez les Maya de l'époque Classique. L'étude interprétative des images qui va suivre s'inspire de toutes ces hypothèses récentes. Bien que les oeuvres sacrificielles jettent une lumière violente, voire sinistre sur la civilisation maya, il va sans dire que le sacrifice humain et les rituels connexes ne forment qu'une facette de leurs traditions. Loin de nous l'idée de vouloir stigmatiser les Maya comme des gens cruels et sanguinaires, bien au contraire.

---

<sup>16</sup> Ces constitutions politiques sont Bonampak, Yaxchilan et Piedras Negras (Schele 1991: 87).

## *CHAPITRE II*

### *CADRE MÉTHODOLOGIQUE*

*L'analyse iconographique établit des corrélations entre des phénomènes passés dynamiques et leurs résidus matériels statiques, lesquels sont recueillis lors de fouilles archéologiques.*  
*Arsenault 1987: 78*

Les données archéologiques de nature iconographique occupent une place consistante parmi les vestiges exhumés des sites maya de l'époque Classique. Les archéologues identifièrent une imagerie présentant des rituels effectués par la classe royale. De l'observation des représentations figurées du sacrifice humain vont découler une myriade d'interprétations, proposées par les mayanistes, concernant la fonction de la pratique rituelle du sacrifice.

Nous rappelons que l'objectif de notre recherche vise à saisir ce que les productions artistiques de l'apogée de la Période du Classique récent nous transmettent sur l'idéologie du sacrifice humain et des rituels qui y sont affiliés. Autrement dit, ce mémoire tente de comprendre - citation empruntée à Steve Bourget (1994: 46 ) - « les motivations idéologiques qui structurent les représentations ». Ce chapitre expose donc la méthode utilisée pour répondre à cet objectif.

Nous tenons à préciser, comme nous ne possédons pas de compétences particulières concernant le déchiffrement de l'écriture maya, que les outils épigraphiques que nous utilisons pour comprendre la signification des images sont empruntés aux plus récentes interprétations des épigraphistes tels que Linda Schele, Peter Mathews, David Stuart et Michel Davoust. De plus, le livre *Blood of Kings, Dynasty and Ritual in Maya Art* (1986) de Linda Schele et de Mary Ellen Miller - auquel ce mémoire doit beaucoup et dont nous adoptons en grande partie les perspectives - nous offre les cadres nécessaires sur les plans iconographique, épigraphique et archéologique. Nous avons également exploité la littérature anthropologique disponible<sup>17</sup> ainsi que deux thèses portant sur le sacrifice chez les Mochica du Pérou.

---

<sup>17</sup> Les mayanistes spécialisés dans la lecture des images ont entrepris une approche multidisciplinaire dans leurs interprétations afin d'établir une corrélation/confrontation entre l'archéologie (témoignages associés aux

## 2.1 *Le corpus iconographique*

Nous avons en premier lieu organisé une compilation des données iconographiques établie à partir de la littérature mayaniste (ouvrages traitant de l'archéologie et de l'art maya). N'ayant pas directement accès aux oeuvres conservées dans les collections muséales, c'est par l'intermédiaire de photos et de dessins que nous avons reconstitué les rituels afin de les interpréter.

Ces productions artistiques sont issues de tombes (vases funéraires, os gravé et figurine en terre cuite), de temples et de palais (fresques et sculptures architecturales monumentales). Elles proviennent des Basses Terres du Mexique (États du Chiapas et du Campeche) et du Guatemala (État du Peten), plus particulièrement d'importants sites maya qui bordent la rivière de l'Usumacinta.

Cette imagerie sacrificielle date de l'apogée du Classique récent (ca 600 - 800 de notre ère). Cette période était particulièrement florissante dans ses créations artistiques et porte l'avantage d'être la mieux documentée sur l'autosacrifice, la guerre de capture et l'exposition des captifs devant le roi.

Nous avons donc circonscrit notre corpus en fonction de ces thématiques rituelles. Ce traitement inégal réservé au sacrifice se justifie par le fait que le cadre d'un mémoire ne nous permettait pas de tracer une vision exhaustive de la diversité des pratiques sacrificielles à travers l'imagerie<sup>18</sup>.

## 2.2 *Comment interpréter une image issue d'un contexte archéologique?*

Puisque nos données sont constituées d'une imagerie figurative provenant d'un contexte archéologique, comment décoder une image dont la trame culturelle et la tradition artistique dont elle découle sont étrangères à celles de l'iconographe? C'est ce à quoi nous tentons de répondre dans les sections qui suivent.

Les oeuvres sont envisagées ici comme une sorte d'intermédiaire entre le comportement rituel et l'iconographe qui tente de retracer les composantes de la prestation sacrificielle ou autosacrificielle et de comprendre le symbolisme qui l'auréole. Il va sans

---

pratiques rituelles étudiées), l'épigraphie, la mythologie et la cosmovision maya (*Popol Vuh*) et les sources ethnohistoriques de la période de contact (établissement de parallèles entre images et récits).

<sup>18</sup> Parmi d'autres thématiques sacrificielles, l'imagerie maya présente des sacrifices d'enfants, le sacrifice où la victime est attachée à un bâti de bois, l'immolation par décapitation associée au jeu de balle, celui par les flèches, la lance et les nombreuses scènes sacrificielles liées à l'inframonde maya (*Xibalba*).

dire qu'il ressort de cette étude interprétative que l'idéologie est saisie à partir de l'image, non pas à partir des actions rituelles elles-mêmes. Autrement dit, l'image est déjà une interprétation et non une reproduction de la réalité historique:

« L'image n'est pas un reflet fidèle de la réalité sociale, mais n'en est pas complètement coupée non plus: en tant que représentation de cette réalité, non seulement elle la transforme en l'interprétant, mais elle fait partie de cette réalité car elle est produite, vue et utilisée par les acteurs sociaux. Dans cette perspective, l'univers de sens d'une société s'exprime à la fois par des pratiques et des représentations. »  
(Arsenault 1994: 172)

Comme l'a également constaté Arsenault (1994: 144) à propos des représentations mochica, l'image repose sur un système de conventions. Il est donc ici nécessaire de comprendre comment fonctionne le code conventionnel maya. Comme nous le verrons au cours du chapitre IV sur la guerre de capture, les premières interprétations proposées par Thompson, Kubler et Ivanoff durant les années 50 - 60, révèlent clairement qu'ils n'ont pas compris que les oeuvres ne dépeignaient pas de manière naturaliste une action quelconque. Ils ont interprété chaque scène "littéralement", induisant qu'elle représentait le reflet fidèle de la réalité, sans avoir compris que l'action était traduite en symboles visuels et que l'organisation des motifs était régentée par une convention artistique extrêmement codifiée. Il en résulta souvent de fausses interprétations non seulement sur la simple identification des personnages et leur statut, mais également sur leurs actions et bien évidemment sur le symbolisme du rituel. Il faut cependant préciser que la complexité interprétative réside dans le système de croyances qui n'est pas encore totalement déchiffré. Il s'agit de décrypter le code sous-jacent de l'iconographie et d'en saisir la dimension symbolique extrêmement complexe dans l'idéologie maya.

### 2. 2. 1 La méthode iconographique

Toute oeuvre figurée renferme un "potentiel interprétatif" ou une "richesse expressive" (selon l'expression consacrée des historiens d'art; Bazin 1986: 215). C'est à l'iconographe<sup>19</sup> qu'incombe la démarche d'élaborer une méthode d'analyse rigoureuse<sup>20</sup> pour saisir le message et l'idéologie exprimés dans l'image.

---

<sup>19</sup> Le vocable "iconographe" inclut tout spécialiste qui interprète l'image, que ce soit l'archéologue, l'épigraphiste ou l'historien de l'art.

La démarche iconographique<sup>21</sup> que l'on applique aux oeuvres maya n'est pas originale en soi. Elle provient de la discipline de l'histoire de l'art<sup>22</sup> et fut développée par Erwin Panofsky au cours des années 20. Sa méthode repose sur trois niveaux de signification de l'oeuvre d'art (Bazin 1986: 217): 1° La signification primaire ou naturelle: elle consiste en l'identification des éléments formels. 2° La signification secondaire ou conventionnelle: l'image est saisie au stade allégorique, identifiée à l'aide des textes littéraires. 3° La signification intrinsèque ou contenu: pour dépasser la signification iconographique, il faut chercher sa valeur de symbole par rapport à l'artiste et à son contexte culturel.

Si l'on adapte succinctement la méthode iconographique de Panofsky à l'art maya, on décrit dans un premier temps les motifs de l'image, puis on les replace dans leur contexte plus large, tels le contexte historique ainsi que la tradition iconographique des Maya. En d'autres mots, il est nécessaire de ne pas isoler les représentations des autres témoins archéologiques pour les replacer dans leur contexte culturel.

Par exemple, devant une scène de conflits guerriers, on identifie d'abord les personnages et leurs actions; après avoir reconnu une scène de capture de guerre, on l'interprète en fonction du code conventionnel maya: dans les scènes de capture, le vaincu est déjà représenté comme une future victime sacrificielle, portant sur lui les insignes du captif. Le but de l'artiste n'est pas de représenter la bataille, entre deux adversaires, de manière réaliste mais plutôt de manipuler les motifs de l'image afin de montrer le roi sous un jour idéalisé et d'accentuer la dévalorisation du captif.

### 2. 2. 2 L'image et l'écriture

On peut définir l'art maya comme étant un langage symbolique où l'écriture travaille de concert avec l'image: l'iconographie crée de manière permanente une image visuelle alors que l'écriture sert de légende à l'image (Marcus 1992: 228). Ce déchiffrement des hiéroglyphes revêt une grande importance pour la compréhension des représentations

---

<sup>20</sup> Selon Daniel Arsenault (1987: 78), l'iconographe doit d'abord identifier les divers éléments figuratifs qui composent les scènes, notamment les personnages et leurs attributs symboliques (démarche analytique), puis les apposer côte à côte afin d'en identifier la scène (démarche interprétative), pour finalement en donner une interprétation (démarche explicative) à l'aide de la confrontation des disciplines connexes.

<sup>21</sup> L'iconographie est une méthode d'analyse d'une oeuvre d'art. Elle vise à comprendre le sens symbolique exprimé ou caché dans les formes figuratives de l'oeuvre (*Encyclopaedia Universalis*, 1985, vol. 9, p. 744).

<sup>22</sup> « Iconography is that branch of the history of art which concerns itself with the subject matter or meaning of works of art, as opposed to their form. » (Panofsky 1955: 3).

figurées, et par extension a modifié notre vision du monde maya en nous permettant de pénétrer dans le domaine rituel<sup>23</sup>.

La méthodologie préconisée par les mayanistes pour comprendre l'art Classique maya dérive donc de cette association du déchiffrement de l'écriture hiéroglyphique et de l'interprétation de l'imagerie<sup>24</sup> (Schele & Miller 1986: 13). Ainsi, le déchiffrement des glyphes aide largement à la compréhension des motifs et enrichit la méthode iconographique. En outre, l'histoire épigraphique de la région de l'Usumacinta est l'une des plus complètes (Schele 1991: 72).

## ***2.3 Pertinence de l'iconographie et de l'épigraphie pour documenter le sacrifice humain***

### **2.3.1 Les vestiges archéologiques et les représentations figurées**

L'iconographie sacrificielle illustre des aspects du rituel qu'il est difficile de reconstituer à partir des autres vestiges archéologiques. L'approche iconographique se justifie, dans le cadre de cette recherche, notamment parce que sans ces représentations, il serait très difficile d'interpréter les objets matériels - autres qu'iconographiques - provenant d'un contexte archéologique. Par exemple, comment déterminer avec certitude l'utilisation des épines de raie retrouvées dans les tombes? Ou même, nous n'aurions jamais pu prendre connaissance de certains objets qui sont illustrés dans l'iconographie mais qui sont absents des vestiges archéologiques, certains matériaux ne résistant pas à l'épreuve du temps. Nous pensons plus particulièrement au perforateur déifié dont la fonction rituelle et symbolique est bien spécifique. Sans l'aide des images qui montrent les acteurs manipulant ces objets, le matériel archéologique resterait obscur.

D'autre part, il est difficile de trouver des *artefacts* révélant un comportement aussi intangible et ardu à documenter sur le plan archéologique que sont l'offrande de sang et la pratique sacrificielle (Chase 1986: 89). L'archéologie ne peut que mettre à jour des instruments sacrificiels (ex: perforateurs, vases rituels), ou encore des ossements révélant la trace de violence ritualisée (ex: décapitation), mais peut nous renseigner que bien indirectement sur la sphère symbolique inhérente au rituel du sacrifice humain. De plus, à

<sup>23</sup> Chaque support iconographique comprend des glyphes livrant le nom, le sexe, le statut des acteurs rituels, la date événementielle de l'action représentée ainsi que le verbe de la scène. Le verbe le plus important est illustré par l'image, ce qui permet de connaître la nature du rituel représenté (Schele & Miller 1986: 13).

<sup>24</sup> « The texts embedded in pictorial scenes or carved on the sides and backs of Maya stelae are our primary sources in working out the meaning of Maya art. » (Schele & Miller 1986: 13).

cause du manque d'excavations sérieuses, l'information archéologique est limitée à Palenque qui connut des campagnes de fouilles archéologiques satisfaisantes. L'histoire archéologique de l'entièreté du Chiapas est donc limitée.

Par contre, *les représentations iconographiques* peuvent révéler des indices à caractères idéologique, symbolique et rituel. L'art sacrificiel s'avère être alors le médium le plus adéquat pour documenter les actions entourant le rituel sacrificiel comme l'offrande de sang et la vision hallucinatoire, la guerre destinée à capturer les futures victimes sacrificielles, les cérémonies majestueuses précédant et suivant le sacrifice humain. L'iconographe se voit aussi éclairé par les glyphes qui accompagnent toujours les images.

### 2.3.2 Les sources ethnohistoriques

Les documents ethnohistoriques relèvent déjà de l'interprétation et posent l'épineux problème de l'analogie historique.

Les *sources ethnohistoriques* de la Période Post-conquête des Maya du Yucatan, notamment les récits espagnols de Diego de Landa<sup>25</sup> (XVI<sup>e</sup> siècle), témoignent de manière substantielle de la pratique du sacrifice humain. Bien que souvent exploitées par les mayanistes, ces sources doivent en fait être utilisées avec prudence, ne pouvant confirmer une pratique d'une époque antérieure dont la continuité rituelle s'est altérée au fil du temps. Par exemple, dans le cas des Maya Classiques, l'influence mexicaine à la Période Postclassique a modifié les coutumes de leurs prédécesseurs. Au XVI<sup>e</sup> siècle, les Espagnols considéraient les rites sacrificiels comme sataniques. Ils ont donc banni le sacrifice en tentant de convertir au christianisme les Maya. Ils ont dès lors remarqué une forme insolite de syncrétisme dans leurs nouvelles coutumes:

« Before heart removal ceased as a Maya religious ritual, it underwent a final and most interesting change by acquiring some ceremonial characteristics of the reluctantly accepted new faith, Christianity. We can easily imagine how, when a converted Maya received his first religious education and heard of Abraham's planned sacrifice of Isaac, the story of Jesus's crucifixion, or the legends of the martyrs, his own heart must have filled with satisfaction at the thought: "These Spanish barbarians are not so uncivilized after all!" There is ample ethnohistorical evidence that soon after the Conquest the Maya started to adapt and intermingle some of traits of

---

<sup>25</sup> Diego de Landa, *Relacion de las cosas de Yucatan*. Manuscrit original datant approximativement de 1566.

christianity with the rituals of the old Maya religion (a process still very much alive); victims of heart sacrifice suddenly began to appear nailed or tied to crucifixes. Several such case histories are recorded in Colonial inquiries. » (Robicsek et Hales 1984: 54).

## ***2. 4 Les limites interprétatives de l'iconographie et de l'épigraphie***

### **2.4.1 L'iconographie**

Certaines contraintes posent des problèmes méthodologiques et peuvent donner une vision biaisée de la réalité historique; écueils que l'iconographe travaille à conjurer.

Nous avons tendance à essayer de comprendre les Maya selon nos propres critères occidentaux, seulement leurs préoccupations et activités rituelles différaient des nôtres, ce qui explique, en partie, la difficulté de saisir clairement ces pratiques sacrificielles qui sortent de notre cadre de référence. Certains symboles visuels résistent à l'épreuve du décryptage, de ce fait des "aspects flottants" résident dans le langage symbolique de l'art.

La nature polysémique de l'image peut faire varier le sens selon le contexte socio-culturel de celui qui la décode. Reconstituer le complexe système symbolique des Maya est une intervention intellectuelle, un cheminement idéal. Du fait que les interprètes appartiennent à d'autres traditions culturelles, des erreurs d'interprétations peuvent se glisser lors de la démarche interprétative. D'ailleurs les interprétations sont toujours discutables et ne comportent aucun caractère définitif:

« Les images sont incapables de se dépasser, de s'expliquer par elles-mêmes. Si nous nous posons des questions à propos de leur sens et de leurs fonctions, c'est à nous de répondre en les interprétant. Interpréter des images d'un autre univers, c'est aussi, quel que soit l'effort d'objectivité que nous tentions, refléter le nôtre. » (Hocquenghem 1980: 250).

### **2.4.2 L'épigraphie**

Les données historiques provenant des inscriptions doivent être maniées avec discernement. Schele exprime les divers biais que peut entraîner l'utilisation des glyphes.

Premièrement, comme l'art glorifie l'élite royale gagnante, les épigraphistes possèdent seulement les inscriptions des vainqueurs. Ces inscriptions publiques étaient des

instruments de propagande politique. Les rois ont ainsi manipulé les faits historiques pour les ajuster à leurs buts politiques. La version écrite de l'histoire doit être comparée avec prudence avec les indices archéologiques pour déterminer dans quelle mesure ces deux types de données peuvent correspondre entre eux.

En outre, le déchiffrement des inscriptions peut n'être que la compréhension de l'épigraphiste de même qu'une étape dans le progrès du déchiffrement des glyphes. De nouvelles découvertes subséquentes aux travaux d'aujourd'hui viendront modifier certaines découvertes à propos des inscriptions à caractère historique, quelques explications changeront avec le temps (Schele 1991: 74).

### CHAPITRE III

#### LE RITUEL DE L'OFFRANDE DE SANG

*The Blood refers directly to several aspects of Maya life and to Maya beliefs about their world and their kings. Blood was the mortar of ancient Maya ritual life. The Maya let blood on every important occasion in the life of the individual and in the life of the community. It was the substance offered by kings and other nobility to seal ceremonial events. Even more important, the purpose of art was to document the bloodlines of Classic Maya kings.*

*Schele et Miller 1986: 12*

Parmi les sacrifices pratiqués au sein de la culture des Maya de l'époque Classique, la saignée et l'offrande de sang<sup>26</sup> semblent avoir été des activités rituelles largement répandues. Avant les années 60, les mayanistes pensaient que l'acte autosacrificiel ne s'était exercé qu'à la période précédant immédiatement la conquête espagnole, et que les rituels de sang ne jouaient qu'un rôle mineur dans la religion maya. Eric Thompson démentit ces persuasions et révéla l'ancienneté et l'importance de cette pratique dans son article intitulé: «A Blood-drawing Ceremony Painted on a Maya Vase», rédigé en 1961 dans *Estudios de Cultura Maya*. Il défricha ainsi la voie en avançant l'idée pionnière que ce rituel existait déjà parmi les Maya de la Période Classique. La trouvaille de Thompson stimula la curiosité des archéologues qui observèrent, dans les oeuvres picturales et sculpturales, divers objets rituels destinés à la saignée. Ce coup d'envoi conduira les archéologues, épigraphistes et iconographes à chercher les significations rituelles et symboliques de l'autosacrifice de sang.

---

<sup>26</sup> La littérature française a indifféremment traduit les termes anglais "blood-letting" (saignée) et "auto-sacrifice" ou "self-sacrifice" (autosacrifice) en un nom générique d'"autosacrifice de sang". Et pourtant ces deux actions sont dissociables dans le rituel: la saignée réfère à l'acte de se transpercer la peau pour en extraire le sang (aspect physique) tandis que l'autosacrifice consiste à donner son sang en offrande aux dieux (domaine symbolique).

Le sacrifice de sang était le rituel le plus sacré de la religion maya. Le rôle rituel était acquitté par l'élite royale. Ce culte ne demeurait pas le seul apanage des dirigeants de la cité, les morts et les divinités étaient tenus de le pratiquer, ainsi que les captifs de guerre qui y étaient forcés. Lorsque les dignitaires maya voulaient confirmer un événement important ou célébrer un fait calendaire marquant, ils faisaient couler leur sang. Au cours de cérémonies spéciales, lors du rituel de l'autosacrifice de sang, les sacrifiants d'une grande lignée - roi, reine, noble ou prêtre - se transperçaient la peau pour provoquer un écoulement sanguin. Les régions corporelles privilégiées - les lobes des oreilles, la langue des femmes, et le prépuce des hommes - étaient lacérées, transpercées ou incisées à l'aide d'un objet perforateur.

Les linteaux 24 et 25 de Yaxchilan [fig. 5 et 6] comptent parmi les sculptures architecturales les plus explicites et les mieux documentées sur ces rituels. Très représentatifs, dans l'iconographie maya, des thèmes de l'autosacrifice de sang, ces deux linteaux formeront le point de départ de notre corpus. Après avoir contextualisé les découvertes du site de Yaxchilan, puis repéré tous les indices iconographiques des linteaux 24 et 25 liés à la nature des activités rituelles (la saignée et la vision hallucinatoire), nous procédons ensuite à l'étude comparative des oeuvres provenant majoritairement des quatre principales villes archéologiques jalonnant le Rio Usumacinta: Palenque, Piedras Negras, Bonampak, Yaxchilan. Ce chapitre se conclut par les interprétations proposées par les mayanistes concernant le symbolisme, la fonction et l'idéologie de l'autosacrifice. Elles sont discutées au fur et à mesure de leur présentation.

### *3.1 Le contexte archéologique de Yaxchilan*

La zone archéologique de Yaxchilan protège, au dire de Roberto Garcia Moll (1996: 36), les vestiges de l'une des villes maya les plus importantes de l'époque Classique. Ce site est, depuis le siècle dernier, illustre pour la beauté et le raffinement de ses sculptures (autels, linteaux, stèles, escaliers), la richesse du contenu historique des glyphes qui les accompagnent ainsi que la composition harmonieuse de son architecture.

### 3.1.1 Situation géographique

Le site de Yaxchilan est situé dans l'État actuel du Chiapas, sur un large méandre de la rive gauche de l'Usumacinta (Ivanoff 1975: 56). Ce fleuve - le plus grand d'Amérique Centrale - marque la frontière entre les forêts du Chiapas (Mexique) et celles du Peten (Guatemala) [fig. 1]. Les édifices s'étendent sur les plaines fluviales, les plateaux et les collines avoisinants. On y rencontre en son centre quelques 120 bâtiments publics et religieux construits sur des plates-formes, pour ne mentionner que les palais, les temples et les deux terrains de jeux de balle. Parmi les principaux sites environnant la région fluviale de l'Usumacinta nous rencontrons Piedras Negras, Bonampak, Dos Pilas, Altar de Sacrificios, Palenque et Tonina.

### 3.1.2 Histoire de la découverte et de l'étude du site

La ville de Yaxchilan (l'Endroit-des-Pierres-Vertes) fut baptisée par Téobert Maler du nom d'un ruisseau qui coule à proximité, abondant en pierres verdâtres (Ivanoff 1975: 56; Alcina 1978: 516). Abandonnée depuis un millénaire, elle fut redécouverte au XIX<sup>e</sup> siècle par le gouverneur du Peten. Ce furent néanmoins le Français Désiré Charnay et le Britannique Alfred P. Maudslay qui, les premiers, firent connaître ce site au monde occidental. Alors que Charnay se consacrait à la tentative d'interprétation des vestiges de Yaxchilan, Maudslay dressait un registre méticuleux de ses édifices et de ses monuments. Ses rigoureuses observations servirent de référence pour les chercheurs ultérieurs (Garcia Moll 1996: 37). De 1895 à 1900, l'Autrichien Téobert Maler écrivit l'une des meilleures monographies sur ses vestiges architecturaux: *Researches in the Central Portion of the Usumatsintla Valley*. Ces deux volumes, publiés en 1903 par le Peabody Museum, formèrent la base de la recherche moderne de Yaxchilan (Tate 1992: 8).

D'importantes investigations se succédèrent entre 1935 et 1973, spécifiquement sur le déchiffrement des textes hiéroglyphiques. Sylvanus G. Morley, de la Carnegie Institution de Washington, rédigea un ouvrage capital sur la ville de Yaxchilan: *The Inscriptions of Peten* (1937-38). Mais la contribution la plus notable pour comprendre les inscriptions fut sans conteste l'étude de Tatiana Proskouriakoff, une Américaine d'origine russe, qui proposa, en 1960, une interprétation dynastique des glyphes. Cette approche historique lui permit dès lors de retracer les dynasties de dirigeants de Yaxchilan. Elle découvrit la signification de plusieurs glyphes importants tels que naissance, mort, saignée, capture et accession au trône. Dès 1970, Ian Graham monta un catalogue de dessins des

hiéroglyphiques et des oeuvres sculptées, facilitant grandement la lecture des motifs iconographiques et glyphiques. Beatriz de la Fuente (1967 et 1974) et Marvin Cohodas (1976) explorèrent les implications sociales du style artistique (Tate 1992: 10). Peter Mathews puis Carolyn Tate entreprirent l'étude de la sculpture.

Entre-temps, en 1972, le Projet Yaxchilan fut lancé: des archéologues fouillèrent le site puis s'attelèrent à l'étude d'une cinquantaine d'édifices et du matériel archéologique qu'ils recélaient. Analysés en relation avec les inscriptions épigraphiques, ces vestiges permirent de mieux comprendre le site et de clarifier sa participation à l'histoire de la région de l'Usumacinta. En 1986, Roberto Garcia Moll et Daniel Juarez Cossio écrivirent une publication majeure: *Yaxchilan: Antologia de su descubrimiento y estudios*. Des mesures de conservation du complexe architectural ainsi que de son environnement naturel furent l'acte final de ce projet (Garcia Moll 1996: 37; Tate 1992: 11).

### 3.1.3 Les recherches archéologiques de Yaxchilan

Les vestiges archéologiques ont permis de déterminer la séquence d'occupation de Yaxchilan. Celle-ci remonterait à la Période Préclassique, soit vers 600 avant J. C. La complexité sociale et la prospérité économique se traduisent archéologiquement par la puissance et la grandeur de la ville. Grâce à une série de conquêtes et d'alliances, Yaxchilan acquiert, vers 600 de notre ère, une grande importance régionale. Ce que nous pouvons voir actuellement de cette cité fut construit entre 450 et 808, sous les règnes de dix générations de rois (Tate 1992: 4). Son apogée se situerait donc au Classique Récent (ca 600-800), résultat, selon Garcia Moll (1996: 39), de l'expansion de sa domination territoriale. Son déclin s'annonce approximativement vers 800 (la date finale apposée sur les stèles est 808) et l'occupation urbaine s'interrompt autour de 900.

L'étude iconographique de ses monuments sculptés, l'analyse épigraphique de ses glyphes et l'analyse archéologique de son matériel ont permis d'esquisser un solide schéma de compréhension quant à la nature de ses relations avec les cités-États avoisinantes et son intégration avec les autres unités politiques (relations d'équité ou de domination, guerres, alliances matrimoniales, etc.) ainsi que les causes de son déclin, puis de son abandon.

Chaque monument sculpté comprend des inscriptions hiéroglyphiques qui ont permis de confirmer non seulement la chronologie du site mais également celle des règnes des dirigeants et des hommes et femmes influents pour le déroulement politique de Yaxchilan. Ces écritures maya, inscrites dans la pierre, révèlent l'histoire dynastique de

Yaxchilan, d'environ 600 à 800, telle que racontée de la "plume" des dirigeants (Porter Weaver 1993: 314).

### 3.1.4 Ses manifestations artistiques

Les linteaux de Yaxchilan encadraient la bordure supérieure des portes des palais. Tous délivrent l'histoire rituelle de la dynastie Jaguar en dépeignant des personnages présidant à d'importantes consécration historiques. Ils furent sculptés en haut-relief puis enduits de peinture polychrome. Selon Tate (*in* Porter-Weaver 1993: 318), Yaxchilan abritait des artistes dont certains dessinaient les proportions et étaient responsables de la composition et de la gestuelle, d'autres étaient spécialisés dans la chevelure et les motifs textiles, alors que les scribes inscrivait les textes hiéroglyphiques.

Les linteaux 24 et 25 furent emportés par Maudslay, en 1882, au British Museum de Londres (Porter Weaver 1993: 313) où ils s'y trouvent encore conservés. Ils occupaient les espaces rectangulaires des portes de la structure 23, temple ou palais construit par Bouclier Jaguar. La date de la sculpture de ces pierres calcaires avait été arrêtée vers les années 780 par George Kubler, mais fut depuis rétablie par les mayanistes aux environs de 725, période qui correspond au règne de Bouclier Jaguar (681-742).

### 3.2 Description narrative des linteaux 24 et 25 de Yaxchilan

Les linteaux 24, 25 et 26 [fig. 5, 6 et 9] furent compris par Tatiana Proskouriakoff, en 1960, comme formant une série narrative d'événements calendaires marquants, qui se succédèrent non pas chronologiquement - les actions s'étant déroulées à des époques distinctes<sup>27</sup> - mais plutôt dans la logique séquentielle des cérémonies rituelles puisque les trois linteaux forment une célébration entière (Porter Weaver 1993: 314).

Le linteau 24 [fig. 5] présente un portrait stylisé de *Na' Kaba' Xoc*: la reine Xoc, et de *Itzam Balam*: Bouclier Jaguar, souverain de Yaxchilan. Ils sont tous deux richement parés pour la cérémonie de l'autosacrifice. La reine, agenouillée devant son mari, procède à la saignée rituelle par l'intermédiaire d'une cordelette dotée d'épines pointues qu'elle glisse au travers de sa langue. Le vase rituel situé à ses pieds reçoit le flot sanguin ainsi que la cordelette ensanglantée.

<sup>27</sup> Dates de célébration: linteau 24: le 28 octobre 709; linteau 25: le 23 octobre 681; linteau 26: le 12 février 724.

Afin de comprendre la cohérence sérielle entre les linteaux 24 et 25, il faut savoir qu'une scène intermédiaire fait défaut et donc nuit à la compréhension globale du déroulement rituel (cette scène n'est d'ailleurs jamais dépeinte dans l'iconographie): après la saignée rituelle, le ou les acteurs embrasent les papiers imbibés de sang dans le dessein de communiquer avec les dieux par l'intermédiaire de la fumée.

Sur le linteau 25 [fig. 6] s'opère une métamorphose symbolique de la fumée ascendante qui se matérialise - dans l'iconographie maya - en la vision d'un serpent fantastique bicéphale; de ses mâchoires écartelées jaillit la tête d'un ancêtre. Le serpent provient du panier dont le contenu a été enflammé. Son corps sinueux se confond avec les volutes de la fumée. La reine a suscité l'apparition de son ancêtre par la médiation du sang. Elle tend d'ailleurs la main droite dans un geste de don. Désormais seule avec sa vision hallucinatoire, elle communique avec l'ancêtre armé d'un bouclier et d'une lance qu'il pointe vers elle. Pour compléter la cohérence sérielle, notons que le linteau 26 [fig. 9] présente la reine Xoc aidant son mari à se préparer à la guerre afin de capturer des prisonniers.

### ***3.3 Les figurants***

#### **3.3.1 De l'attitude hiératique à la position hiérarchique**

Ordinairement, selon les conventions artistiques maya, le personnage dont le statut est plus élevé est présenté plus grand que ceux considérés comme subalternes. Souvent son corps est situé de face, le visage de profil et les pieds tournés vers l'extérieur. Les figurants de moindre importance sont dessinés de plein profil (Kubler 1984: 258).

Ce code est parfaitement respecté sur le linteau 26 [fig. 10]. Sur le linteau 24 [fig. 5] la dynamique positionnelle nous apparaît ambiguë: le roi, debout, surplombe sa femme, tenue agenouillée devant lui. La position hiérarchique est indéniable, seulement la reine est présentée de face tandis que le corps de son mari est totalement de profil. Cela signifie-t-il que la reine acquiert, à cet ultime instant, plus de prestige de par l'aura sacrée qui entoure la saignée rituelle?

A travers le contenu iconographique que nous dévoilent ces sculptures, on pressent que la femme revêt une réelle importance politique. Tel en confirme le rôle de reine que joue dame Xoc: elle participe aux rituels de l'autosacrifice de sang, intercède auprès des ancêtres et des dieux et préside aux cérémonies (Stierlin 1997: 97). Dame Xoc, cousine et épouse de Bouclier Jaguar, est décrite dans la littérature mayaniste comme une femme

puissante et influente. Quant au roi, il peut s'acquitter du statut de guerrier, d'officiant et, à des passages précis de l'action rituelle, de divinité (Paz 1991: 77).

« Classic-Period kings and other individuals of high office were also religious experts, and the rituals and beliefs surrounding rulers were extremely complex. Ancestor worship was a major concern of elite dynasties in ancient Mesoamerica, and Classic Maya art is filled with scenes of rulers and their king offering blood and other sacrifices to the honored dead. » (Taube et Miller 1993: 33).

### 3.3.2 La différenciation sexuelle

Si nous ne sommes pas en mesure de lire les glyphes qui livrent habituellement le nom des personnages ainsi que leur statut, comment distinguer, *de visu*, l'homme de la femme dans l'art maya? En effet, la différenciation sexuelle n'est pas soulignée par les formes que suggère la masculinité ou la féminité du corps mais s'exerce plutôt au niveau des attributs vestimentaires et ornementaux. Et encore! les hommes portent, de la tête à la taille, autant de bijoux que les femmes. On les discerne plus facilement par leurs vêtements que par leurs ornements. Les femmes s'habillent de *huipil* et de tuniques traditionnelles aux motifs géométriques et symboliques. Les Maya actuels du Chiapas et du Guatemala portent aujourd'hui encore ces mêmes tuniques.

Comme les linteaux et les stèles de Yaxchilan offrent la particularité d'inclure les femmes dans des rôles cérémoniels, la distinction sexuelle est importante à saisir. En effet, de nombreux spécialistes, avant que le déchiffrement de l'écriture ne soit avancé, ont mal interprété le statut des protagonistes dans certaines scènes rituelles. Par exemple, Désiré Charnay a identifié le personnage agenouillé du linteau 24 de Yaxchilan [fig. 5] comme étant un prêtre masculin. Les inscriptions indiquent clairement que c'est une femme. Jacques Soustelle, en 1966, dans son livre intitulé *l'art du Mexique ancien*, parle de deux prêtres représentés sur le linteau 26 [fig. 9] alors qu'il s'agit d'un guerrier et de son épouse provenant de l'élite dirigeante.

### 3.3.3 La déformation céphalique intentionnelle

La coutume de modifier artificiellement l'aspect externe de son corps tient d'une profonde valeur sociale et religieuse pour les anciens Maya. Vera Tiesler Blos<sup>28</sup>, à travers l'iconographie et les artefacts tirés de contextes funéraires, a étudié les diverses pratiques ornementales qui altèrent leur apparence physique<sup>29</sup>. Selon elle, bien plus que destinées à modifier la physionomie, ces transformations sont de grande importance pour comprendre les formes d'intégration sociale chez les Maya.

Qu'elle soit illustrée sur les supports sculpturaux (linteaux 24 et 26 de Yaxchilan) [fig. 5 et 9] ou picturaux (fresque de Bonampak, chambre 3) [fig. 82], il est aisé de repérer la déformation crânienne exécutée artificiellement. Le processus de la déformation céphalique intentionnelle consistait en une manipulation effectuée par la mère: elle comprimait la tête de son enfant entre deux planchettes, et ce directement après l'accouchement. La malléabilité du crâne du nouveau-né, due aux os qui ne sont pas encore fusionnés, permet un changement substantiel de la forme céphalique qui comportait alors un caractère permanent avec la suture des os crâniens<sup>30</sup>. Après deux jours, cet aplatissement fronto-occipital du crâne restait stable et durable, comme en témoigne un crâne d'enfant [fig. 11].

Aux yeux de Tiesler Blos, la forme céphalique artificielle comportait quelque connotation sacrée ou rituelle, ainsi qu'esthétique: « Tal parece que en el Area Maya la costumbre de la deformacion cefalica formaba parte integral de la vida y, en algunos grupos, se elevo a una forma de "arte". » (Tiesler Blos 1997: 16). Cette inférence est partagée par Ivanoff (1975: 59) et Coe (1987: 175) qui signalent que la tête exagérément allongée et le front considérablement aplati étaient considérés comme un idéal de beauté.

---

<sup>28</sup> Vera Tiesler Blos s'est penchée sur l'étude de la déformation céphalique intentionnelle, auprès des Maya préhispaniques, dans ses aspects morphologiques et culturels.

<sup>29</sup> Parmi les attributs physiques produits artificiellement et concentrés au niveau de la tête, les Maya se dessinaient des scarifications décoratives sur les joues (Stuart 1988: 176), provoquaient un léger strabisme en suspendant des perles entre les yeux des enfants (Coe 1987: 177) et, comme ornementations dentaires, se limaient les dents de différentes formes et/ou s'incrustaient des pierres (jadéite, pirite, hématite, turquoise) [fig. 12 et 13]. Tiesler Blos (1997: 19) a interprété ces canons de beauté maya comme une forme d'identification sociale.

<sup>30</sup> Les effets secondaires possibles de la compression extrême seraient de laisser des séquelles neurologiques (Tiesler Blos 1997: 17).

## ***A) L'OFFRANDE DE SANG***

### ***3.4 Les motifs iconographiques liés à la saignée rituelle***

#### **3.4.1 La représentation du sang**

##### **3.4.1.1 L'emplacement des mains**

Les positions des mains - codifiées dans l'art maya - constituent une bonne indication pour connaître la nature de la scène. Parmi celles recensées, se trouve la gestuelle de la saignée rituelle. Selon Elizabeth Benson (1973: 109) - qui a établi une corrélation entre les gestes et les actes qui leur sont associés - l'emplacement des mains proches de la bouche annoncerait un rituel d'écoulement sanguin provoqué par le percement de la langue. Ce code s'avère applicable pour la saignée génitale détenue par les hommes qui tiennent leurs mains près de leur pénis (linteau 17, Yaxchilan) [fig. 18]. La position des mains dont les doigts sont dirigés vers le bas et d'où s'éparpillent des gouttes de sang<sup>31</sup> est associée aux rituels d'autosacrifice de sang (Davoust 1995: 182).

##### **3.4.1.2 La blessure rituelle localisée aux mains**

Le sang dans l'art maya revêt une importance fondamentale. On peut, à travers l'imagerie, repérer des signes variés symbolisant le sang. Les stèles 1 et 6 de Yaxchilan [fig. 15 et 14] et le linteau 2 de La Pasadita [fig. 16] représentent le sang se répandant sous l'aspect de petits cercles assemblés en un collier de perles et dont le tracé rappelle l'arabesque. Ce tracé stylistique se rencontre dans les scènes illustrant le rituel d'éparpillement du sang. Comme l'expriment ces stèles, le sang qui tombe des mains du dirigeant ne semble pas couler mais s'égrener. Cette manière atypique, aux yeux des premiers archéologues, de représenter le flot sanguin a semé la confusion: Maudslay, à la fin du siècle dernier, puis Thompson (1970: 67), ont identifié ce motif à un filet d'eau coulant des mains du dirigeant. Benson (1973: 112) précise que ce motif a été variablement interprété comme illustrant des perles, des grains ou de l'eau. Plus récemment, la substance s'échappant des mains des rois fut réinterprétée par Linda Schele (1986: 196) comme étant du sang<sup>32</sup>. David Stuart (1988: 184) propose, d'après l'affixe du glyphe emblème, que ce

<sup>31</sup> Ce rituel de l'éparpillement de sang est nommé "hand-scattering rite" par les spécialistes américains.

<sup>32</sup> Dans la position de la main tournée vers le bas, Davoust (1995: 182) interprète les doigts répandant soit des gouttes de sang, soit des grains de copal. Taube et Miller (1993: 46) stipulent que la majorité des Mésoaméricains identifiaient le sang à d'autres substances, tels le maïs, le jade et les fleurs.

pourrait être une ligne de sang qui symboliserait le concept de lignage royal et de descendance. Karl Taube et Mary Miller (1993: 46) élargissent cette idée en affirmant que le sang était compris en Mésoamérique comme signifiant descendance ou royauté. Le rite de l'éparpillement est associé à la célébration des fins de période du calendrier maya (Schele 1998: 39).

L'erreur d'identification commise par les premiers archéologues fut réfutée à la lumière du déchiffrement des inscriptions accompagnant de telles thématiques. Le glyphe - sculpté dans la pierre de la stèle 1 de Yaxchilan [fig. 15] - représentant une main stylisée d'où s'échappent des gouttelettes, est lu par les épigraphistes comme: "main éparpillant du sang" (Davoust 1995: 182 et pl. 174). D'ailleurs *Yaxun Balam* répand un flot de sang figuré par deux lignes pointillées comportant les affixes *kan*: "précieux" et *yax*: "nouveau". Davoust précise que cette main est parfois suivie du glyphe *ch'ah*: "goutte de sang".

### 3.4.1.3 Les scarifications des joues

Stuart (1988: 175) remarqua dans l'imagerie que le sang, figuré par le motif d'une volute tracée en lignes pointillées, est localisé essentiellement dans la région du front, du nez, des joues, des oreilles et du menton. Ces lacérations dermiques laissent leur stigmatisme tant sur le visage des captifs, comme en témoignent les dessins imprimés sur les joues des figurines de l'île de Jaina (Campeche) [fig. 17], que sur celui des dirigeants et des personnes de statut royal. Les linteaux 24 et 26 de Yaxchilan [fig. 7 et 10] montrent sur la joue et les lèvres de la reine Xoc les scarifications laissées par les cicatrices du percement, dessinées sous forme de volutes de sang et au tracé semblable à celui des gouttes de sang s'acheminant vers la corbeille rituelle. Davoust (1995: 189) propose d'ailleurs l'idée que ces volutes symboliseraient le flot de sang se répandant des mains du souverain maya.

### 3.4.2 Les instruments rituels de la saignée

Il semblerait que les instruments sacrificiels, servant à opérer une entaille pour que jaillisse le sang, soient rituels et parfois même divinisés. Il sont faits de matériaux d'origines animale (épine de raie, perçoir en os), végétale (épine de maguey, cordelette) ou minérale (lancette d'obsidienne).

### 3.4.2.1 La cordelette

La cordelette, utilisée pour le rituel de la saignée, peut être passée, dans toute sa longueur, soit à travers la langue, soit à travers le prépuce. Ces deux parties corporelles sont préalablement transpercées pour y permettre son passage.

Sur le linteau 24 de Yaxchilan [fig. 7], la cordelette que *Na' Kaba' Xoc* fait glisser au travers de sa langue dans un mouvement transversal, est pourvue d'épines acérées. L'autosacrifice de sang est noté par le glyphe verbal introduisant le texte, translittéré *u bah ti ch' amil* : "elle va moissonner avec (sa langue)" (Davoust 1996: 171). Sur le linteau 17 [fig. 18], alors que la femme est occupée à se perforer la langue, son mari s'apprête à se transpercer le pénis avec un perçoir en os.

Sur la fresque murale de Bonampak (chambre 3, voûte du mur est) [fig. 82], les femmes royales se percent la langue avec des cordelettes. Dans ce contexte, le rituel de la saignée se pratique à l'occasion d'une célébration royale (M. Miller 1986: 148). Sur la peinture d'un vase cylindrique de Dumbarton Oaks où figure une scène de palais [fig. 30], nous assistons à des automutilations génitale et linguale. L'un des deux hommes pratique la saignée rituelle par le biais de sa langue à l'aide d'une cordelette. Il est identifié comme l'un des nobles du palais. Une peinture du codex de Madrid [fig. 20] présente, de manière schématique et quasi monstrueuse, deux divinités: *Itzam Na* et la divinité de la Mort, enfilant une large corde à travers leur membre viril (Joralemon 1974: 60; Davoust, pl. 155).

### 3.4.2.2 L'aiguillon de la raie pastenague

Un autre instrument utilisé pour la saignée est un aiguillon de poisson, celui provenant de la queue de la raie pastenague. Les réceptacles sacrificiels des linteaux 15 [fig. 25] et 25 [fig. 6] de Yaxchilan comportent cet instrument. Ce style d'objet fut distingué, pour la première fois, par David Joralemon dans son article intitulé « Ritual Blood-Sacrifice among the Ancient Maya » où il y appose une forte association symbolique, notamment dans les rituels d'offrande de sang de Palenque où ce motif est représenté [fig. 38].

### 3.4.2.3 L'épine de maguey

Deux peintures du Codex de Madrid montrent la divinité *Itzam Na* se perforant la langue à l'aide d'une épine de maguey<sup>33</sup> [fig. 21]. D'après l'expertise de Davoust (1995: 171), les deux premiers glyphes accompagnant la scène, lus *u chah u ak-il*, signifient: "il se perfore la langue". L'autre peinture présente quatre divinités se piquant vivement le lobe de l'oreille avec cette épine [fig. 22]. Le glyphe du sang lu *hun kik-il*: "premier sang", surmonte la quatrième divinité.

### 3.4.2.4 La lancette d'obsidienne

La lame acérée de la lancette d'obsidienne sert à faire de petites incisions dans la chair. On la retrouve dans le réceptacle du linteau 25 [fig. 6]. Mac Leod, dans son article «Re-Tooling the Lancet: a Reinterpretation of Bloodletting Phrases at Yaxchilan» (1991), a présenté la lecture du glyphe de la lancette *ch' ab* comme se traduisant par "sacrifice", "pénitence". Stuart a proposé *ch' am*: "récolter" ou "moissonner" (Davoust 1996: 171).

### 3.4.2.5 Le perforateur déifié

Thompson démontra que les anciens Maya pratiquaient l'autosacrifice. Il identifia un motif iconographique représenté sur la peinture qui orne le corps du vase de Huehuetenango [fig. 33]. Ce motif illustre un perforateur utilisé par six divinités à la seule fin d'extraire du sang de leur pénis. Joralemon (1974: 63) poursuivit les recherches de Thompson et déclara que le perforateur était lui-même déifié. Il faut dire que le sang offert aux êtres surnaturels était la nourriture sacrée par excellence (Tate 1992: 56). Uniquement utilisé pour les saignées de la région génitale masculine, le perforateur déifié était destiné à l'usage des dirigeants et des divinités. Ses attributs iconographiques se caractérisent par un manche offrant l'apparence d'une tête de divinité zoomorphe au long nez (selon Thompson *in* Joralemon 1974: 63), ou à la lèvre supérieure allongée (selon Coe 1974 et Joralemon 1974: 63), surmontée d'un triple noeud (symbole de la saignée d'après Schele 1986: 176), et terminée par un panache de plumes de *quetzal*<sup>34</sup> couronnant la tête et rappelant la

<sup>33</sup> Le maguey, du nom scientifique d'agave, est une plante d'origine mexicaine dont l'extrémité des feuilles est extrêmement pointue.

<sup>34</sup> Le *quetzal* est un oiseau très prisé pour ses longues plumes vertes. Il vit dans les forêts de l'Amérique centrale.

coiffure portée par les dignitaires. De la gueule de la divinité émerge une lancette, soit une lame d'obsidienne, soit un aiguillon de raie (Coe 1974: 226; Davoust 1995: 171). Claude François Baudez (1994: 268) voit dans cette lancette la figuration d'une tête de serpent dotée d'une langue pointue.

Les linteaux 13 et 14 de Yaxchilan, aux représentations thématique et plastique quasi similaires, révèlent la présence du perforateur déifié. Sur le linteau 13 [fig. 23], *Yaxun Balam* et son épouse *Na' Chac Cimi* tiennent chacun cet objet dans leur main. La même scène se répète sur le linteau 14 [fig. 24] avec *Na' Chac Cimi* et son frère *Chac Cimi* (Davoust 1996: 171). Le panneau central du Temple de la Croix, à Palenque [fig. 38], montre *Pacal* offrant à son fils cet instrument déifié, présupposant les obligations d'autosacrifice du nouveau roi (Joralemon 1974: 66).

#### 3.4.2.6 Le récipient sacrificiel

Dans le rituel de l'autosacrifice, le sang est la plupart du temps recueilli sur des bandes de papier d'écorce, elles-mêmes contenues dans un bol sacrificiel dont la fonction s'apparente à un "brasero" lorsque le papier taché de sang est brûlé. Les réceptacles dans lesquels s'écoule le sang sont dissemblables selon la région qui exerce les activités artistiques. Tels en témoignent ceux du linteau 2 de la Pasadita [fig. 16] et de la fresque de Bonampak, chambre 3 [fig. 82], différents dans leur aspect de ceux des linteaux de Yaxchilan.

Ces bols sacrificiels se retrouvent dans toutes les scènes d'offrandes de sang et de visions hallucinatoires des linteaux de Yaxchilan. Sur le linteau 25 [fig. 6], la reine Xoc tient dans la main gauche le bol empli de papier ensanglanté; il contient également un aiguillon de raie et une lancette d'obsidienne. Aux pieds de la reine, s'échappe d'un autre bol la vision du serpent. Le bol sacrificiel renfermerait donc une triple fonction dont les étapes se succèdent: il sert de réceptacle (pour recevoir les objets tachés de sang), de "brasero" (lorsque ces objets sont brûlés), et de "matrice" (d'où prend naissance le serpent). Sur les linteaux 13 et 14 de Yaxchilan [fig. 23 et 24], le glyphe lu *ch' am*: "moissonner", vient s'apposer sur les bandes de papier (Davoust 1995: pl. 154).

#### 3.4.2.7 La torche cérémonielle

L'objet que détient le roi Bouclier Jaguar sur le linteau 24 [fig. 5] semble avoir posé un problème d'identification aux spécialistes. La majorité d'entre eux s'accordent à penser

que cet instrument serait une grande torche enflammée, qui éclairerait une pièce sombre ou l'obscurité de la nuit si la cérémonie se déroule à l'extérieur (Schele et Miller 1986: 186). Peter Furst (1975: 186) y voit plutôt une sorte de tige terminée par un cigare dont la fumée à inhaler provoquerait l'état extatique nécessaire à la vision. Cette interprétation est plausible puisqu'elle correspond à la séquence où la reine reçoit la vision du serpent.

Furst fut frappé par la similarité de l'état de transe nécessaire à la vision hallucinatoire, dans les pratiques chamaniques vénézuéliennes. Le chaman fumait des feuilles de tabac noir mélangées à de la résine odorante, placées dans un tube. En voulant nourrir les esprits avec la fumée, il s'administrait une forte dose de nicotine et d'alkaloïdes contenus par la vingtaine de cigares consommés en une seule séance.

Les glyphes du linteau 24 [fig. 5] n'indiquent pas la nature de l'objet. Toujours est-il que ce motif n'apparaît dans aucune autre oeuvre illustrant un tel rituel. Afin de démêler son ambiguïté, il faudrait vérifier si l'usage du tabac sous cette forme (objet matériel et inhalation) est usuelle en Mésoamérique. Si l'objet est un cigare, le tabac seul peut-il provoquer cet état de transe ou d'autres substances doivent-elles y être ajoutées?

### *3.5 L'offrande de sang pratiquée dans l'au-delà*

Les vases dotés d'une iconographie liée à l'autosacrifice de sang ont été arrachés à un contexte funéraire. Certaines de ces peintures ornant la panse du vase nous apprennent que l'élite dirigeante ne participait pas seule à l'offrande de sang par la saignée mais que ce rituel était perpétué dans l'au-delà par ses ancêtres. À l'étude du vase de Huehuetenango [fig. 33], Schele et Miller (1986: 181) approuvent Thompson lorsqu'il affirme que les dieux donnaient leur sang pour maintenir l'ordre du cosmos.

Lorsque les Maya enterraient les hommes nobles, ils déposaient des épines de raie dans leur tombe (Taube et Miller 1993: 46). À Altar de Sacrificios, au Guatemala, Michael Coe a trouvé des instruments sacrificiels aux côtés de jades, de miroirs, d'animaux, d'instruments de musique et d'encens [fig. 34]. La pérennité de l'autosacrifice de sang se voit confirmée archéologiquement par la présence de ces perforateurs (aiguillons de raie, lames d'obsidienne, os époinés) découverts dans les tombes qui abritaient les hommes de descendance royale. Ces instruments étaient situés entre leurs cuisses, dans la région pelvienne (Coe 1988: 224).

Coe conclut que les Maya attendaient de leurs défunts, qu'ils honoraient, d'accomplir les mêmes rituels qu'ils célébraient de leur vivant. Dans ce cas présent, l'élite masculine devait verser le sang provenant de leurs organes génitaux. Ces messages

iconographiques et ces vestiges archéologiques révèlent une croyance en la manifestation de la vie dans l'au-delà, ce qui ne provoque pas de rupture avec les rituels opérés durant la vie du dignitaire<sup>35</sup>.

Diane Chase, en fouillant le site de Santa Rita Corozal, au Belize, rapporte qu'elle a trouvé des épines de raie et des lancettes d'obsidienne dans les tombes et les caches. Seule une épine de raie ou une lame d'obsidienne était déposée parfois dans la région du bassin de certains hommes décédés, mais elle constate que de tels instruments sont la plupart du temps absents des inhumations (Chase 1986: 91). En fait, sur 120 tombes fouillées elle n'a découvert que dans deux tombes la présence d'un perforateur.

Lorsque Coe ne trouve pas d'épines de raie, il infère qu'il a affaire à la tombe d'une femme, tandis que Chase en déduit que seuls les individus importants du site se démarquent des autres hommes inhumés par le fait qu'un perforateur avait été placé dans leur cavité pelvienne. En l'occurrence, elle a retrouvé des perforateurs lorsque la tombe recelait des insignes du pouvoir royal tels qu'une barre cérémonielle, un masque en mosaïque de jade, des boucles d'oreilles en turquoise, des colliers et bracelets de coquillage, des céramiques ornées et d'autres artefacts de jade et de coquillage.

Par contre, Chase et Coe s'accordent pour dire que les perforateurs situés dans la région du bassin symbolisent la pratique de la saignée génitale (Chase 1986: 91; Coe 1988: 224). D'après sa position, Chase pense que la lame d'obsidienne ou l'épine de raie devait être enfoncée dans le pénis à la mort de l'homme de haut rang. Étant donné que tous les matériaux périssables sont détruits avec le temps, il est possible que le perforateur ait été placé dans une sorte de petit sac situé près du bas-ventre du défunt (Chase 1986: 92) ou même attaché à sa ceinture (Schele et Miller 1986: 175). Comme le précise Chase (1986: 92), la présence d'un perforateur ne signifie pas la pratique d'un quelconque rite rattaché à l'enterrement, mais indique plutôt que cet instrument devait être important pour l'individu durant sa vie et peut-être même dans l'après-vie.

---

<sup>35</sup> Coe s'est questionné à propos des épines de raie qu'il a trouvées dans les tombes royales. Il chercha dans la mythologie aztèque une signification symbolique qui l'aiderait à comprendre le versement de sang provenant du membre viril chez les rois maya. Afin de souligner l'intéressant parallèle sémantique entre l'automutilation sexuelle chez les Aztèques de l'époque Postclassique et chez les Maya Classiques, il analysa un aspect du mythe du Cinquième Soleil. Le mythe raconte que *Quetzalcoatl*, le dieu de la saignée et du sacrifice, fut envoyé à *Mictlan* (l'au-delà aztèque) par les dieux de Teotihuacan pour chercher des os humains. *Quetzalcoatl* et les autres dieux transpercèrent leur pénis et répandirent leur sang sur les os, ramenant ainsi à la vie les hommes. Coe conclut que la saignée rituelle de *Quetzalcoatl* équivaut, dans la transformation qui s'opère ensuite, à la création de la vie à partir de la mort.

### *3.6 L'iconographie de la douleur*

Tous ces actes d'automutilation et de mortification auxquels se livraient les Maya ne sont pas sans faire frissonner les non-adeptes. Rien qu'en observant les saignées reproduites sur les oeuvres et en prenant connaissance des diverses manipulations à effectuer pour s'extraire du sang, on croirait ressentir la souffrance quasi tangible que les Maya devaient supporter. Et pourtant! Aucune expression dolente ne vient perturber le visage serein du donateur, aucune souffrance ne semble émaner de ce corps qui endure avec stoïcisme les blessures.

La violence de cet acte semble tamisée dans l'iconographie: les traits du visage n'accusent pas la douleur mais reflètent plutôt la sérénité. Alors que les figurines de l'île de Jaina sont réputées pour leur "exubérante expressivité" en contraste avec le style plus "contrôlé" de la sculpture architecturale (Clancy 1985: 64), le visage de la statuette représentant un noble lors d'une saignée génitale [fig. 32] est modelé d'une totale impassibilité. Paz (1991: 78) note que les yeux de la reine Xoc (linteau 24) [fig. 5], lorsqu'elle tire la cordelette au travers de sa langue, regardent dans le vide. Nous pensons que ce motif de l'oeil est représenté selon le code artistique conventionnel. Les yeux de la reine Xoc ne semblent pas moins dénués d'expression que ceux des autres figurants maya sculptés dans la pierre. Furst (1975: 186) a remarqué que sur les linteaux 17 et 24 de Yaxchilan [fig. 18 et 5] les acteurs ne semblaient pas ressentir la douleur mais plutôt la sérénité exprimée sur leur visage montrait qu'ils vivaient une expérience euphorique et transcendante.

On est en droit de se demander si les adeptes d'une telle pratique: 1° n'éprouvaient pas la douleur causée par la plaie, et ce grâce à un certain état d'esprit (préparation spirituelle, état altéré de conscience); 2° percevaient la douleur mais l'enduraient avec stoïcisme, montrant un visage placide; 3° si la douleur était ressentie et exprimée lors du rituel mais pas reproduite, dans les productions artistiques, sur les visages des acteurs rituels.

## ***B) LA VISION DU SERPENT***

### ***3.7 Les motifs iconographiques liés à la vision hallucinatoire***

#### **3.7.1 La vision hallucinatoire: la manifestation du serpent**

La vision hallucinatoire - centrale au rituel de l'offrande de sang - était symbolisée dans l'art maya par le motif iconographique d'un serpent jaillissant. De la gueule béante de ce dernier émergeait l'entité surnaturelle contactée - un ancêtre ou une divinité - par l'intermédiaire de la vision. De la seconde tête qui termine la queue du serpent bicéphale, les deux motifs les plus courants qui indiquent que la vision provient du sang sont soit le dieu C - symbole personnifié du sang - (linteaux 13, 14 et 25) [fig. 23, 24 et 6] et/ou une volute de sang (linteaux 15 et 25) [fig. 25 et 6], (Schele et Miller 1986: 46-47).

À Yaxchilan, les visions de serpents apparaissent sur les monuments commémorant d'importants moments de transition dans la vie d'un Maya de descendance royale: naissance, accession au trône et transformation d'un statut humain à un statut divin (Tate 1992: 91). Avec la vision du serpent fantastique, on se trouve, comme le cite Paz (1991: 83) face à la « cristallisation d'une idée en objet matériel »; autrement dit, face à un symbole.

Le motif iconographique du serpent, dans la sculpture maya Classique, se caractérise par son omniprésence puisqu'il est illustré en grand nombre dans les productions picturales et sculpturales. On peut même généraliser cette observation à tout l'art mésoaméricain, toutes civilisations confondues [fig. 26].

Comme le démontre Baudez (1978: 106-108), avant d'interpréter une image représentant la vision du serpent, l'iconographe doit être en mesure de repérer le signe visuel du serpent. Cette phase préliminaire confronte l'observateur à une triple difficulté, entre autres parce que la lecture des différentes composantes de la scène est complexe: 1° l'oeuvre est toujours composée de motifs imbriqués aux formes enchevêtrées qui laissent peu de place aux espaces vides<sup>36</sup>; 2° le serpent est modifié jusqu'à perdre tout naturalisme, ce qui crée une image fortement stylisée; 3° le thème du serpent présente des variations

---

<sup>36</sup> Non pas que le plein voulait conjurer la menace du vide, comme il a déjà été suggéré, mais les artistes maya condensaient un maximum de motifs en une seule scène.

stylistiques selon la diversité régionale. Pour identifier ce fameux serpent, il faut donc habituer le regard à isoler les motifs afin qu'ils prennent formes et sens<sup>37</sup>.

### 3.7.2 La transe

La transe servait à accueillir ou à susciter la vision hallucinatoire, et il est possible que la position affaissée de la reine Xoc [fig. 6] soit le signe d'un état altéré de conscience. Linda Schele stipule que les participants, lors du rituel de la saignée, étaient psychiquement et psychologiquement préparés à la transe visionnaire par les jeûnes, les saignées, la préparation spirituelle, la souffrance. Elle rapporte, selon l'avis des scientifiques, qu'une importante perte de sang peut entraîner des réactions chimiques et psychiques propices à l'expérience hallucinatoire (Schele et Miller 1986: 177). Il paraîtrait que l'endorphine, produite par le cerveau lors d'une perte considérable de sang, peut provoquer des visions. Cette assertion est-elle médicalement fondée?<sup>38</sup>

Par contre, les recherches sur l'endorphine prouvent qu'elle est un "opiacé naturel du cerveau"<sup>39</sup>. Ces opiacés occupent les sites récepteurs, le cerveau ne peut donc plus recevoir le message de la douleur (Ackerman 1990: 104-105). Ses propriétés analgésiques adoucissent la douleur, et même peuvent procurer un sentiment de confort et de calme (Ackerman 1990: 150). Ceci pourrait expliquer la sérénité des visages lors de la saignée douloureuse.

Furst a comparé la saignée maya avec la Danse du Soleil mise en scène par les Indiens des Plaines et l'expérience procurée sous la tente de sudation pratiquée par les Sioux. Dans ces trois rituels, les protagonistes entrent dans un état altéré de conscience ou dans une transe extatique engendré par un "stress" physique éprouvant, afin d'invoquer les esprits ou les ancêtres. La souffrance éprouvée lors de ces séances devrait être insupportable mais la réaction des individus montre que la sensation de douleur semble être bloquée. Il existerait un état psychophysique dans lequel des sensations puissantes, qui devraient normalement être perçues comme douloureuses, provoquent plutôt une sorte d'état euphorique (Furst 1975: 184 et 188).

---

<sup>37</sup> Le serpent du linteau 14 de Yaxchilan est ici colorié afin de faire saisir du premier coup d'oeil ses diverses composantes: ancêtre, corps serpent, personnification du sang, volute de sang.

<sup>38</sup> Nos lectures concernant l'endorphine, issues d'ouvrages médicaux spécialisés sur le cerveau, ne font aucune référence à une telle découverte.

<sup>39</sup> Endorphine: « Substance produite par certaines cellules du système nerveux et ayant des propriétés analgésiques semblables à celles de la morphine. » (Larousse médical 1995: 350).

D'après Schele, les Maya savaient que sans l'aide d'expédients artificiels, le seul moyen de provoquer des visions était de s'extraire du sang (Schele et Miller 1986: 177). Néanmoins les Maya usaient-ils de substances hallucinogènes pour susciter cet état extatique? Paz (1991: 80) suggère qu'ils recouraient aux drogues et aux onguents, Sharer abonde dans ce sens:

« But the ancient Maya also seem to have used substances that altered the individual's normal state of consciousness, almost certainly as a part of divinatory ritual. Thus the ingestion of narcotics, hallucinogens, and other psychotropics substances was seen as a way to transform existence and to meet or communicate with unseen powers. » (Sharer 1983: 483).

La recherche neuropsychologique a démontré que lors des trances, l'esprit humain produit des hallucinations de natures auditive, physique, olfactive ou visuelle (Haviland 1995: 296)<sup>40</sup>. Ces hallucinations peuvent créer des images de personnes, d'animaux ou de monstres. Ces manifestations figuratives, dont l'impression de réalité est quasi tangible, sont souvent associées à de puissantes expériences émotionnelles (Siegel 1977: 132). L'apparition d'un serpent semble être une vision très courante lors de ces expériences.

### 3.7.3 Intercéder auprès des dieux et des êtres surnaturels

« L'image du serpent se répète de manière obsessionnelle: les visions ne surgissent pas de l'imagination de l'individu mais elles ont été codifiées en rituel. Contrairement à nos rêves et à nos visions, celles-là sont l'expression de croyances collectives. Le serpent est un véritable archétype. Voie de transmission entre le monde des hommes et l'inframonde, il fait sortir de sa gueule les dieux et les ancêtres. » (Paz 1991: 82).

La saignée rituelle consistait à provoquer une vision de l'autre monde et ce n'est que par le biais de la vision manifestée sous l'aspect d'un serpent que les rois et les reines, en état de transe profonde, peuvent entrer en contact avec les dieux et les ancêtres. Le serpent surgit, dans les linteaux, à partir du motif de la volute de sang, ce qui signifie que la vision se matérialise à partir du sang lui-même (Schele et Miller 1986: 177). Selon Schele et Mathews (1998: 47) le serpent symboliserait la transition d'un état à un autre ou le passage

<sup>40</sup> « [...] the practice of trancing was widespread in Classic times, at least among the elite class and upper stratum of commoners. » (Haviland 1995: 295).

d'un monde à un autre. Dans l'imagerie, l'expression de la transformation se manifesterait par les métamorphoses successives de sang - fumée - serpent, afin de correspondre avec le monde surnaturel (Freidel et al. 1986: 183):

« The aim of these great cathartic rituals was the vision quest, the opening of a portal into the Otherworld through which gods and the ancestors could be enticed so that the beings of this world could communicate with them. The Maya thought of this process as giving "birth" to the god or ancestor, enabling it to take physical form in this plane of existence. The vision quest was the central act of the Maya world. » (Schele et Freidel 1990: 89).

La forme fantastique du guerrier armé (hybride homme-animal) du linteau 25 [fig. 8] indique que nous assistons à l'interpénétration de deux mondes: celui des morts (l'ancêtre) et celui des vivants (la femme). L'apparition de cet être surnaturel (que Schele identifie comme étant un ancêtre divinisé portant les attributs du guerrier *Tlaloc*<sup>41</sup>) suggère également que la reine Xoc possédait le pouvoir de solliciter la venue des ancêtres et de communiquer avec eux. Vu sous cet angle, le sang constituerait la médiation entre le monde humain et le monde surnaturel.

D'autres hypothèses nuancent la signification de cette vision et l'identité de l'être surnaturel émergeant de la gueule du serpent. David Stuart et Carolyn Tate (Tate 1992: 89) acceptent l'identité du combattant comme étant Bouclier Jaguar. De ce fait, le linteau 25 pourrait illustrer la transformation d'une personne royale en une personne divine. Cette sculpture symboliserait la consécration de cet ancêtre guerrier puisque Bouclier Jaguar est un roi, comme ceux de son lignage, qui assume la responsabilité des rituels guerriers (Tate 1992: 89). Schele et Freidel ont déchiffré dans les glyphes le nom de *Yat Balam* (Ancêtre Jaguar). Bouclier Jaguar deviendrait, à cet instant, la personne royale sacrée qui, à travers ses sacrifices, communique avec le fondateur du lignage (Tate 1992: 89). Comme Proskouriakoff et Furst l'ont suggéré, le linteau 25 décrirait le contact avec les traditions ancestrales, plus spécifiquement les traditions guerrières et les successions dynastiques.

Deux reines de Yaxchilan (linteaux 38 et 40) [fig. 28] et Oiseau Jaguar IV (linteau 39) ont offert leur sang à un ancêtre lors de la commémoration d'un jour important. La

---

<sup>41</sup> *Tlaloc* est une déité de Teotihuacan. Cette imagerie de *Tlaloc* provenant du Mexique central fut adoptée par les Maya (Schele et Miller 1986: 213). Les costumes comprenant le symbole de *Tlaloc* peuvent être portés dans un contexte de guerre (stèle 16, Dos Pilas) ou pendant les rituels de saignées (linteau 25, Yaxchilan).

vision du serpent est figurée sous une forme différente: les protagonistes tiennent dans leurs mains une barre flexible d'un serpent bicéphale d'où émerge des mâchoires ouvertes le dieu K (Schele et Freidel 1990: 89). Selon Tate (1992: 61), cette barre serait l'insigne du lignage royal divin symbolisant l'aptitude des figures royales de servir de médiateur entre les forces de la terre, du ciel et de l'Inframonde<sup>42</sup>.

Il est dorénavant accepté par les spécialistes que les Maya croyaient que leurs ancêtres continuaient d'interagir avec eux après la mort. La communication avec eux est essentielle afin de garantir une "bonne vie" (Tate 1992: 15). On peut donc affirmer que le rôle des acteurs rituels, lors de la vision extatique, s'apparenterait à celui du chaman, c'est-à-dire celui d'interpeller une entité surnaturelle (ancêtre, divinité): «Maya kings were, above all, divine shamans whose ritual performances involving transe were essential for the well-being of their people.» (Schele and Freidel 1990: 66).

Comme l'expliquent Furst (1975: 183), Sharer (1983) et Haviland (1995), le chaman serait le garant de l'équilibre de l'individu et de la société, le médiateur entre les forces visibles et invisibles de l'univers. On pourrait en effet rapprocher le rôle des rois et des reines, dans ce moment ultime de l'intercession avec les ancêtres, de celui du chaman dont la responsabilité est d'établir la communication entre les humains et les forces divines.

Selon Schele et Miller (1986: 182-183), les visions du serpent seraient plus que des représentations symboliques d'hallucinations puisque la saignée et l'offrande de sang donnent littéralement naissance aux dieux. Winters (1986: 236) voit, à travers le serpent, un rapport avec le lignage et une communion symbolique avec les ancêtres mythiques ou historiques. Stuart (1988: 221) infère que le thème de base du rituel de la saignée est le lignage par le sang, la descendance.

### *3.8 Modèles interprétatifs et discussion critique*

Une myriade d'hypothèses et d'interprétations a été proposée par les mayanistes pour tenter d'expliquer l'idéologie et le symbolisme de l'autosacrifice. Seules quelques approches retenues pour leur intérêt et en relation avec le corpus iconographique étudié dans ce mémoire seront décrites, choisies notamment parce qu'elles retracent d'importants courants de pensées dans l'étude de l'autosacrifice maya. Nous avons retenu deux genres d'inférences: la première traite de l'origine de la pratique, tandis que la seconde est de

---

<sup>42</sup> La conception de l'univers dans la cosmologie maya est basée sur cette harmonie triadique: le ciel, la terre et l'inframonde.

nature historique. À chaque modèle interprétatif nous formulons des critiques afin de confirmer, d'infirmer ou de nuancer les assertions des mayanistes.

### 3.8.1 La dimension mythique: origine et significations de l'autosacrifice

#### 3.8.1.1 Le mythe de création mésoaméricain

La toute première hypothèse énoncée sur ces rituels autosacrificiels était que la vénération des dieux serait à l'origine de l'offrande de sang: les dieux soutenaient l'univers physique et comptaient sur les humains pour, qu'en échange, ils les nourrissent de leur propre sang. Considéré comme un fluide précieux, le sang constituerait donc la nourriture des dieux (Paz 1991: 78). Les hommes, à l'image des dieux, s'affirment ainsi comme les agents essentiels de l'équilibre et de l'harmonie cosmique. Cette pensée est centrale dans l'idéologie mésoaméricaine.

Toujours est-il qu'un rituel trouve souvent son berceau dans le récit mythologique d'origine de la civilisation qui le pratique avec ferveur. Le rite serait ici « l'expression symbolique du mythe cosmogonique » (Paz 1991: 76). En ce qui a trait aux populations mésoaméricaines, le rituel de l'autosacrifice de sang confirme le mythe d'origine de la création du monde:

« Le fonds religieux commun à tous les peuples mésoaméricains est constitué par un mythe de base: les dieux se sont sacrifiés pour créer le monde; la mission des hommes est de préserver la vie universelle, y compris la leur propre, en alimentant les dieux de la substance divine : le sang. Ce mythe explique l'importance fondamentale du sacrifice dans la civilisation mésoaméricaine. [...] La double nature du sacrifice apparaît clairement dans le mythe mésoaméricain de la création : les dieux ont fait couler leur sang pour créer le monde; les hommes doivent faire couler leur sang, qui alimente les dieux, pour maintenir le monde. [...] Le rite répétait le mythe de la création de l'univers, et en le *reproduisant*, il assurait la continuité de la vie » (Paz 1991: 76-78).

Taube et Miller (1993: 46) suggèrent que l'acte de s'extraire du sang était pratiqué couramment à travers toute la Mésoamérique pour des fins rituelles. Parce que les dieux ont répandu leur propre sang pour créer l'humanité, le sang humain était l'offrande la plus importante qu'ils pouvaient donner en retour. Dans cette perspective, la mythologie incarnerait-elle une sorte de justificatif cosmique?

C'est principalement dans la mythologie que les premiers chercheurs sont venus puiser leur inspiration pour trouver un éclaircissement concernant le rituel de l'autosacrifice de sang. Encore aujourd'hui, de nombreux mésoaméricanistes tendent à exploiter la mythologie pour justifier l'efficacité du rituel, argumentant que le rite et le mythe s'intriquent subrepticement. Claude Lévi-Strauss parlait de « la mythologie implicite qui sous-tend les rites » (Lévi-Strauss *in* Muller 1987: 79). Nous pensons que l'on peut trouver une partie de la réponse grâce au mythe, seulement doit-on s'assurer que le mythe appartienne à la même culture que celle qui a engendré le rituel. Comme l'offrande de sang humain était un acte central dans la vie religieuse de tous les peuples mésoaméricains (Joralemon 1974: 59), les spécialistes marquent la tendance de faire converger les inférences apposées aux rituels autosacrificiels aztèques à celles des Maya.

Nous nous permettons de soulever une ou deux objections à ce modèle interprétatif: cette confusion entre les anciens Maya (Période Classique) et leurs voisins du Mexique central (époque Postclassique), sous prétexte qu'ils appartiennent à la même aire culturelle de la Mésoamérique, ouvre la voie à des écueils. Induisant que les peuples mésoaméricains étaient homogènes et en continuité culturelle, les chercheurs en annihilent leurs particularismes. La confusion très courante entre le mythe d'origine nahuatl (aztèque) et le mythe maya - les spécialistes préférant l'appellation générique de "mythe mésoaméricain" - offre l'opportunité de calquer les inférences concernant le sacrifice aztèque à celui du sacrifice maya, qui reste plus mystérieux. Seulement le rite maya ne peut se comprendre par le mythe nahuatl. Cette mésinterprétation est, à notre sens, causée par une erreur de méthodologie: les spécialistes partent du connu - le rituel aztèque étant plus proche de nous dans le temps et mieux documenté grâce aux chroniques espagnoles - et plaquent leurs interprétations au rituel maya qui est moins bien compris.

C'est avec circonspection qu'il faudrait utiliser les documents aztèques. Ces raisonnements analogiques invitent l'archéologue au piège de calquer ses connaissances des Aztèques à la culture maya dont les composantes spatio-temporelles et culturelles sont dissociables (Arsenault 1987: 76). Comment le rituel aztèque pourrait-il refléter un même phénomène ultérieur de quelques siècles?

« Despite modifications in other aspects of Maya culture between the Classic and Postclassic periods, culture blood sacrifice appears to have served a similar function in both eras as part of ceremonies to mark the passage of time and to ensure continued order within the universe. » (Chase 1986: 89).

L'art maya Classique dément cette assertion en ne faisant aucune mention de divinités liées à la cosmogonie, ni dans les glyphes ni dans l'image, mis à part l'iconographie issue de contextes funéraires. Il dépeint uniquement les actions rituelles associées aux rois et parfois aux ancêtres royaux. Par contre, comme l'a observé Graulich (1982: 53), les destinataires des offrandes sacrificielles chez les Nahuas sont les divinités telluriques et héliatiques: l'arrachement du coeur est destiné au Soleil tandis que le sang de la décapitation nourrit la Terre. Sur l'autel sacrificiel situé au sommet de la pyramide, l'immolateur arrachait le coeur des prisonniers de guerre puis les jetait au bas des marches et leur tranchait la tête. Les récipients sacrificiels aztèques sculptés - notamment la Pierre du Soleil - font foi de cette double mise à mort en illustrant le Soleil recueillant le coeur humain et la Terre arrosée du sang s'écoulant par une rigole. D'ailleurs, pour souligner la férocité du Soleil, les anciens Mexicains lui ont attribué les incarnations de l'aigle et du jaguar, deux grands prédateurs du Mexique qui s'attaquent aux proies vivantes (Duverger 1979: 51).

Une approche plus prudente du rituel maya serait préconisée. Dans cette quête de reconstruction des comportements rituels et de l'idéologie sacrificielle, le mayaniste devrait se tourner vers les données disponibles en contextes maya - artefacts, imagerie sacrificielle, épigraphie -, usant de rigueur dans l'utilisation de ses sources. Les inférences relatives aux rituels aztèques ne devraient servir que dans le cadre d'une comparaison, et surtout ne pas être utilisées comme source primaire.

### 3.8.1.2 La race du maïs

Comme l'explique très justement Furst (1975: 184), on a longtemps pensé que la principale raison pour laquelle les Maya s'automutilaient était d'offrir leur propre sang en sacrifice aux dieux, cet acte étant considéré comme le don le plus précieux et le mieux approprié<sup>43</sup>. Le système de pensée mésoaméricain rappelle que les dieux eux-mêmes réclamaient du sang humain et des sacrifices; dans le cas contraire, ils n'auraient pas été en mesure d'entretenir l'humanité avec les fruits de la terre, notamment le maïs:

« Blood fed maize, and maize, in turn fed the people and became their flesh and blood, to be returned to divine earth in an eternal cycle of birth, death, and rebirth. » (Furst 1975: 184)

<sup>43</sup> Furst pense que l'offrande de sang constitue une fonction du rituel mais n'est pas son but premier; ce serait plutôt la quête de la vision que vise l'acteur rituel.

Il est vrai que le mythe de la création maya accorde une réelle importance aux cycles agricoles. Les récits du *Popol Vuh*<sup>44</sup> nous apprennent que la chair des Maya Quiché provenait du maïs. De l'abstention de l'offrande de sang de la part des hommes pouvait résulter une grave menace de la part des dieux :

« De cette conception naturaliste de l'univers découlait également la notion, documentée par de multiples sources, de la dette de sang - entendue au sens le plus littéral du terme - que les hommes avaient contractée envers leurs créateurs. Les diverses créations et destructions du monde qui étaient censées s'être succédé rappelaient en permanence à quel point il était dangereux de se soustraire à cette obligation. » (Taube 1995: 134)

Les dieux, avant de créer la race du maïs (les actuels Quiché), avaient auparavant successivement donné naissance à des créatures de glaise, puis de bois. Ils les avaient toutefois détruites parce qu'ils ne pouvaient rendre grâce à leurs créateurs en les nourrissant :

« Les races humaines successives sont façonnées et anéanties pour des raisons précises: selon le *Popol Vuh*, les hommes avaient été conçus afin qu'ils nourrissent les dieux par leurs prières et par leurs sacrifices; et le concept de cette "nutrition" doit être entendu en son sens le plus littéral (...) Or seule la race du maïs allait s'acquitter de cette mission: aucune autre, avant elle, ne réussirait à procurer ce précieux aliment aux dieux. » (Taube 1995: 99).

L'explication du rituel par la littérature mythologique du *Popol Vuh* ouvre une voie de compréhension intéressante. Seulement ce récit mythique n'offre qu'une version symbolique et allégorique de l'autosacrifice et notre connaissance de ce mythe de création ne repose que sur une version modifiée. En effet, ce document a été remanié peu après la conquête (XVII<sup>e</sup> siècle), par conséquent sa substance a été retouchée. Contrairement à ce qu'avance Taube, le *Popol Vuh* ne conte pas que les créatures avaient le devoir de nourrir les dieux. Ces derniers leur reprochaient surtout de ne pas les vénérer. Cet aspect du rituel est donc une interprétation de Taube.

---

<sup>44</sup> Le *Popol Vuh* est un manuscrit quiché rédigé en caractères latins par un noble du Guatemala, au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Il décrit la création du monde, les aventures des jumeaux héroïques, les origines légendaires et l'histoire des Maya Quiché.

### 3.8.1.3 Le rite de fertilité agraire

Joralemon (1974: 59) s'est interrogé sur la symbolique du sang s'écoulant des organes génitaux masculins. Il était convaincu que ce sang était plus puissant et sacré que celui provenant de n'importe quelle autre région corporelle. Il en vint à la conclusion que le rôle du roi était d'assurer la fertilité de la terre et de garantir l'abondance des récoltes par la voix symbolique de l'automutilation génitale:

« Whatever other symbolic meanings blood-letting and sexual mutilation might have had in ancient Maya thought, there was a strong association of sexual self-sacrifice with rituals of agricultural fertility during the Classic Period. » (Joralemon 1974: 67).

Pour maximiser l'efficacité du rituel de l'autosacrifice, il fallait du sang extrait du membre viril à l'aide d'une épine de raie. Joralemon identifie cet objet gravé sur le couvercle du sarcophage de *Pacal*, roi de Palenque, dont le symbolisme se référerait au rôle des dirigeants divins d'assurer, dans la vie comme dans la mort, la fertilité de la terre et de garantir l'abondance des récoltes (Joralemon 1974: 59).

Les mayanistes s'accordent à penser que le symbolisme du panneau central du Temple de la Croix Feuillue, à Palenque [fig. 40], serait intimement lié au maïs et au rôle que joue le roi, grâce à l'offrande de son sang, dans la fertilité de cette plante. L'hypothèse que Joralemon émet à propos de ce panneau est que les rituels d'automutilations sexuelles se déroulaient pour assurer la régénération du monde naturel et plus particulièrement des plantes cultivées (Joralemon 1974: 67). Cette croyance en un pouvoir fertilisant du sang jailli du membre viril se démontrerait par le geste du grand roi *Pacal* présentant l'instrument d'autosacrifice à l'arbre de maïs cruciforme qui occupe le centre de la composition. De manière métaphorique, *Pacal* offrirait son propre sang pour fertiliser l'arbre sacré (Joralemon 1974: 59).

Schele et ses confrères (Schele et Miller 1986: 182 ; Schele et Freidel 1990: 243) abondent dans le sens de Joralemon puisqu'ils entrevoient une association claire entre le sang jailli du membre masculin et la croissance du maïs. L'iconographie montre explicitement que la saignée est vitale à la production du maïs et par extension aux autres produits agricoles.

Sur le panneau central du Temple de la Croix Feuillue [fig. 40], l'arbre directionnel du Monde est formé par un plant de maïs. Son tronc est marqué par le dieu C - signe de sang et de sacralité selon Schele et Miller (1986: 182) - ses branches sont des épis de maïs

terminés par des feuilles et de longues barbes. Les épis sont remplacés par des têtes humaines, rappelant le mythe selon lequel, dans la cosmogonie maya, la chair humaine était modelée de pâte de maïs. Ces trois têtes humaines reposant sur les feuilles de maïs invitent plutôt Marta Foncerrada de Molina (1974: 177) à les rapprocher du rituel de la décapitation associé à la fertilité de la terre. Cette mauvaise interprétation provient du fait qu'elle avait cru voir en l'instrument que tient *Pacal* un couteau sacrificiel servant à la décapitation. Cet objet sera identifié plus tard comme étant un perforateur déifié servant à l'autosacrifice génital.

Ces spécialistes s'accordent pour identifier le panneau de la Croix Feuillue comme représentant le monde cultivé des Maya à travers le symbole d'un plant de maïs, le maïs étant le cultigène principal de la production agricole maya; il ne peut d'ailleurs se cultiver sans l'aide de l'homme. *Pacal* donne à son fils *Chan Bahlum* le perforateur déifié: ne serait-ce pas le symbole de la saignée qui maintient le monde domestique de l'homme? Par extension, les rois seraient-ils des agents nourriciers importants puisqu'ils devaient assurer la subsistance de leur peuple?

L'hypothèse du rite de fertilité agraire est récurrentement proposée pour expliquer certains rituels sacrificiels des civilisations préhispaniques. Daniel Arsenault (1994: 382-392) a consacré une étude, chez les Mochica du Pérou, aux sacrifices associés aux rites agraires. Signalons également que les Aztèques décapitaient les esclaves incarnant des déesses de la Terre et du maïs. D'après un mythe de cosmogonie nahuatl, les divinités telluriques ne daignaient donner leurs fruits que si les humains arrosaient généreusement la Terre de sang. À ce titre, le sang s'écoulant par flots du cou de la victime était illustré dans l'imagerie par des serpents - symboles de fertilité (Graulich 1982: 52).

À la lumière du *Popol Vuh*, nous pouvons tisser un lien entre la symbolique des décapitations maya et nahuatl. Un extrait du mythe raconte que les Seigneurs de *Xibalba* tranchèrent la tête de *Hun Hunahpu*, l'un des jumeaux héroïques, puis l'accrochèrent à l'arbre de *Xibalba*. Aussitôt cet arbre produisit des fruits. La tête métamorphosée enalebasse féconda une déesse de la terre et de la lune en lui crachant dans la main. Il transparait dans ce mythe que la décapitation maya, à l'instar des Aztèques, est une offrande destinée à la Terre afin de la rendre féconde (Graulich 1982: 53).

L'importance que revêtait le maïs au sein des communautés maya n'est pas à sous-estimer. M. E. Miller (1993: 159) a constaté qu'à la Période Classique (250-900), le Dieu

du Maïs était une figure éminente dans l'art maya. Les Maya dédiaient toujours une partie de leurs récoltes de maïs à la terre et aux ancêtres. Le maïs et le sang sont considérés comme les substances sacrificielles les plus sacrées (Tate 1992: 55).

### **3.8.2. La dimension historique: contextes et fonctions de l'autosacrifice**

Tatiana Proskouriakoff a démontré dans son article «Historical Data in the Inscriptions of Yaxchilan, Part I.», *Estudios de Cultura Maya*, 1963, que chaque sculpture illustre une scène de rituel prenant place sous l'égide du dirigeant et est associée à des dates importantes comme l'intronisation, la mort, la naissance, un anniversaire, la commémoration d'une bataille, un mariage. Les dates sont inscrites par les scribes.

#### **3.8.2.1 Les "fins de période"**

Le rite de l'éparpillement de sang pouvait célébrer chaque "fin de période" du calendrier du Compte Long; des stèles étaient érigées à la fin de chaque période de 5 ans (hotun), 10 ans (lahuntun) ou 20 ans (uinal). Les textes glyphiques comportent ces dates "fin de période" (Davoust 1995: 28) comme le démontrent la stèle 1 de Yaxchilan [Fig. 15] qui dépeint Oiseau Jaguar IV commémorant le 9.16.10.0.0 1 Ahau 3 Zip ainsi que le linteau 2 de La Pasadita [Fig. 16] qui enregistre la "fin de période" 9.16.15.0.0 7 Ahau 18 Pop en association avec Oiseau Jaguar IV (Proskouriakoff *in* Stuart 1988: 178).

Stuart (1988: 181 et 189) affirme que le glyphe de la "main éparpillant du sang" que l'on retrouve dans les textes de ces deux sculptures est toujours associé à un rituel d'autosacrifice de sang commémorant une "fin de période".

#### **3.8.2.2 Les dates d'anniversaire**

La saignée rituelle procurait également une occasion de célébrer les dates d'anniversaire et les naissances. Après la naissance d'un héritier, le roi pratiquait l'autosacrifice, offrant son propre sang à ses ancêtres. Le linteau 24 de Yaxchilan [fig. 7] indique la date d'événement du 28 octobre 709 (9.13.17.15.12. 5 Eb 15 Mac). Dame Xoc, la principale femme de Bouclier Jaguar, se passe une corde dotée d'épines au travers de sa langue pour célébrer l'anniversaire d'Oiseau Jaguar, le fils de Bouclier Jaguar né d'une épouse plus jeune (Schele et Freidel 1990: 266-268).

Sur le linteau 17 de Yaxchilan [fig. 18] *Balam Ix*, la femme qui s'extrait du sang, n'est pas la mère du nouveau-né mais plutôt la seconde femme d'Oiseau Jaguar. Elle pratique la saignée pour célébrer la naissance de l'héritier de son mari (Schele et Miller 1986: 178).

### 3.8.2.3 L'accession au trône

Le chapitre II intitulé: "Maya Kingship and Rites of Accession" du livre de Schele et Miller: *The Blood of Kings, Dynasty and Ritual in Maya Art*, 1986, démontre que certains rituels de l'autosacrifice constituent des étapes essentielles lors des rites d'accession au trône du dirigeant. Ces rites n'illustrent pas la même scène mais sont exprimés dans la diversité.

Le linteau 25 de Yaxchilan [fig. 8] montre la reine Xoc recevant la vision du serpent résultant d'un autosacrifice, le jour de l'accession au trône de son mari Bouclier Jaguar, le 23 octobre 681 (9.12.9.8.1 5 Imix 4 Mac). La phrase ne contient pas de référence à l'accession mais le glyphe du "poisson dans la main" signale que la saignée est inhérente (Schele et Miller 1986: 110; Stuart 1988: 183).

La stèle Hauberg [fig. 35] datant du Protoclassique (199 ap. J.C.), comprend la première inscription glyphique connue. Cette stèle décrit le souverain *Bac T'ul* (Os Lapin) contactant son ancêtre à travers la vision du serpent, celle-ci étant provoquée par l'offrande de son sang. Alors que de la main gauche il sert contre sa poitrine le serpent, la position de sa main droite rappelle la gestuelle de l'éparpillement. Il a offert son sang (glyphes 7 et 8) et celui des trois victimes sacrificielles d'où s'échappent des volutes symbolisant le sang, en prévision de son intronisation 52 jours plus tard (2<sup>e</sup> phrase). La saignée était vraisemblablement, selon Schele, un rite préliminaire conduisant au rituel d'accession de *Bac T'ul* (Schele et Miller 1986: 191). Cette stèle ancienne prouve que les rituels de la saignée étaient déjà pratiqués au Protoclassique.

Le vase cylindrique de Dumbarton Oaks [fig. 31] présente une double saignée linguale et génitale. De par la similarité de l'étonnante coiffure en forme d'oiseau, Joralemon (1974: 61) a conclu que le personnage se perforant le pénis est également représenté à droite, assis sur l'estrade de son palais et entouré par les gens de sa cour. Les glyphes offrant le nom du roi (*Balam-Pauhtun*) confirment qu'il s'agit de la même

personne (Schele et Miller 1986: 191). Selon Schele, cette scène signifierait que l'autosacrifice a permis cette accession. Elle présente la particularité d'être illustrée dans un style narratif continu puisqu'elle dépeint deux rites: les saignées et l'accession au trône.

Les trois temples du Groupe de la Croix de Palenque - le Temple du Soleil, le Temple de la Croix et le Temple de la Croix Feuillue [fig. 37, 38 et 39] - s'élèvent chacun au sommet d'une plate-forme pyramidale. Ils ont été construits sous l'égide de *Chan-Bahlum II* qui a raconté sa propre version de l'histoire dynastique de Palenque. Chaque panneau central dépeint *Pacal* représenté plus petit, déjà mort et portant un lourd vêtement; son fils aîné *Chan-Bahlum II* est représenté plus grand et vêtu simplement. Ils se tiennent debout, de plein profil et se font face.

L'imagerie de Palenque montre que le droit légitime d'occuper la fonction de roi provient des parents. Le transfert de l'autorité royale était perçu comme un acte surnaturel puisque les parents sont déjà décédés lors de l'accession (Schele et Miller 1986: 112). *Chan-Bahlum II*, âgé de 48 ans, a attendu 132 jours après la mort de son père pour mener ses propres rituels d'accession. Pour assurer sa légitimité d'accéder au trône, il affirme qu'il a reçu son pouvoir du transfert direct d'autorité de son père mort. Pour ce, il redéfinit la succession dynastique comme un rite surnaturel de communion avec son père qui appartient à l'autre monde (Schele et Freidel 1990: 234).

Le Temple de la Croix [fig. 38] montre l'accession de *Chan-Bahlum II* au trône de Palenque le 10 janvier 690. Linda Schele (Schele et Miller 1986: 114) le décrit ainsi: *Chan-Bahlum II* et *Pacal* se font face devant l'Arbre directionnel du Monde sur lequel est perché l'oiseau hybride de la divinité *Itzam Na'* et du *Quetzal*. (Davoust 1995: 490). *Pacal* tient comme un sceptre un perforateur orné de la tête de la divinité quadripartite ("Quadripartite Sun Monster") d'où un flot de sang coule de sa bouche. Schele pense que son costume signale qu'il est mort (Schele et Miller 1986: 114). À droite de l'arbre est représenté le souverain *Chan-Bahlum II* lors de son accession au pouvoir. Il tient dans ses bras levés une représentation de la divinité *Zac Hu'un* ("bouffon"). Davoust (1995: 490) propose qu'il peut illustrer sous cet aspect l'expression verbale d'accession rencontrée fréquemment dans le texte: *awal hol zac hu'un* (puis découvre le bandeau blanc). Sous l'arbre se tient la tête du monstre *Ahaw Witz*; il personnifie le monde souterrain et ses mâchoires décharnées en symbolisent l'entrée.

Sur les tablettes extérieures, *Chan-Bahlum II*, le fils aîné de *Pacal*, devient le nouveau roi à travers les rituels d'accession; il a pris la place de son père. Pour signaler son nouveau statut, il porte le costume ancien et sacré des rois. Dans sa main droite, il tient le

monstre quadripartite qu'il a reçu de son père. Il lève la main gauche vers le dieu L, le Seigneur de l'Inframonde, situé sur le panneau de droite. Cette interaction réitérerait le rôle actif des rois dans le maintien de l'ordre cosmique (Schele et Miller 1986: 114).

Une variante stylistique sur le thème du rituel de l'accession au trône se rencontre dans certaines oeuvres sculptées. Le roi ne participe pas aux rites de l'éparpillement de sang ou de l'autosacrifice mais procède plutôt à l'immolation d'un captif, événement vital dans le processus de son accession. La victime destinée au sacrifice consacre la transformation du nouveau roi.

La plaque de jade vert de Leyde [fig. 41], datant de la Période du Classique ancien, montre que le concept de roi comme donneur de sang était une ancienne particularité des dirigeants maya (Schele et Miller 1986: 110). La date où *Balam-Ahau-Shaan* devient roi est le 17 septembre 320. Du sceptre du serpent bicéphale qu'il tient contre sa poitrine sort à l'extrémité gauche le dieu K, déité de la saignée, du sacrifice et de la royauté, selon Schele et Miller (1986: 110). Gît à ses pieds un captif ligoté dont l'immolation validera l'efficacité du rituel de l'intronisation. Le verbe "il accède (au trône)" gravé sur le verso prouve que nous avons affaire à une scène d'accession (Baudez et Picasso 1987: 153).

La cérémonie d'accession est représentée sur des oeuvres plus récentes, comme en témoignent la célèbre stèle 11 de Piedras Negras [fig. 42] ainsi que les stèles 6, 14, 25 et 32. En observant le style propre des stèles de Piedras Negras qui dépeint, dans la partie supérieure, un personnage assis en vue frontale dans une niche composée d'un encadrement de bande céleste, Tatiana Proskouriakoff, en 1960, a envisagé l'hypothèse que ces monuments commémoraient une accession au trône. Par comparaisons successives, elle réussit à confirmer son hypothèse puis démontra que chaque groupe de stèles racontait l'histoire d'un règne. Elle parvint à lire le glyphe de "l'accession au trône", glyphe associé à la date principale du monument (Baudez 1991: 70). Le sacrifice est réalisé par l'extraction du coeur. Le motif de la volute de sang est présent dans la scène, mais associé ici à un élément mythique puisqu'elle est crachée de la gueule de deux sauriens célestes (Bocarra 1993: 60). De l'échelle qui part du sacrifié et monte aux pieds du roi, figurent des empreintes de pas ensanglantées. Cette image symboliserait que c'est par le sang que le personnage achemine son ascension vers le trône dont le sacrifice du captif a favorisé le règne (Trejo 1997: 52).

Schele (Schele et Miller 1986: 116-117) pense que le rituel d'accession qui mène l'héritier au trône pour acquérir le statut de roi se décompose en une série d'étapes qu'il est

aisé de retracer à travers l'imagerie maya. 1° L'héritier, habillé uniquement d'un kilt et orné de quelques bijoux, recevait les éléments du costume qui le démarquaient comme roi. L'objet le plus important était un bandeau surmonté du dieu Bouffon. 2° Portant le costume royal et les accessoires rituels, il s'exposait ensuite devant le public assistant à l'intronisation. 3° La femme ou la mère de l'héritier pratiquait avec lui, à l'aide d'un instrument sacrificiel, la saignée rituelle. La femme s'extrayait du sang de sa langue, l'homme de son pénis. 4° Avant ou après les étapes décrites ci-haut, il partait à la guerre pour capturer des prisonniers en vue des rituels sacrificiels. 5° Disposé au pied d'un échafaud, le captif allongé sur un autel subissait la cardiectomie. 6° Le nouveau roi gravissait l'échafaud pour accéder au trône.

Nos conclusions concernant la fonction et la symbolique de l'autosacrifice font écho à celles défendant les rituels dynastiques, notamment parce que les démonstrations sont mieux documentées sur le plan épigraphique. Ces arguments à caractère historique, les glyphes-clés déchiffrés, les éléments iconographiques offrent une meilleure cohérence scénique, viennent étayer les thèses, et surtout apportent une vision stimulante de par la pluralité des approches<sup>45</sup>.

Proskouriakoff a démontré que le facteur politique est présent dans quasiment toutes les représentations iconographiques. Elle a identifié dans certaines sculptures le glyphe de l'accession au trône, un glyphe particulier associé au rituel de la saignée (1960: 470), ainsi que le glyphe du "poisson dans la main" [fig. 36] comme verbe principal. Ce glyphe réfère aux rites de saignées relatifs à l'accession (Schele 1998: 36). Elle l'associe au motif du serpent comme le montrent les linteaux 13, 14, 15 et 25 de Yaxchilan [fig. 23, 24, 25 et 8]. Elle a remarqué en 1973 que l'on retrouvait ce glyphe dans un contexte de sacrifice de sang, de visions de serpents et de barres cérémonielles serpentine habitées par des créatures. Il est désormais accepté que ce glyphe présente également un rapport avec le lignage et les ancêtres (Winters 1986: 233).

À Palenque, sur les panneaux des trois temples, les textes indiquent la date de l'accession de *Chan-Bahlum II* au trône de Palenque le 10 janvier 690 et les glyphes le désignent comme héritier royal. Ces scènes narratives et les glyphes les accompagnant indiquent exactement quels événements historiques étaient importants pour ce processus de métamorphose (Schele et Freidel 1990: 239-245). Sur les panneaux du Temple de la Croix et du Temple du Soleil, nous assistons au premier jour des rites d'accession de *Chan-*

---

<sup>45</sup> Lorsque, par la force des choses, nous avons appris à mieux décoder les images, nous constatons qu'une certaine corrélation peut s'établir entre les interprétations des spécialistes et notre propre "diagnostic interprétatif".

*Bahlum II* puis nous le voyons à la fin de la célébration, dix jours plus tard (Schele et Freidel 1990: 241-242).

Nous inférons, à la lumière des interprétations susmentionnées, que le rituel de la saignée pouvait servir plusieurs fonctions. C'est dans le contexte de la scène, grâce aux approches iconographiques et épigraphiques, que l'on peut recueillir les indices permettant de comprendre la fonction du rituel. La lecture polysémique de l'imagerie illustrant le rituel de la saignée montre que le rite de fertilité agraire n'est pas forcément en contradiction avec la justification du pouvoir politique (temple de la Croix Feuillue). Le roi participant au rituel montre que son costume est chargé d'éléments symboliques associés tant aux sphères politique que religieuse, ces univers profane et sacré étant intimement liés lors des rituels en relation avec le roi: les insignes royaux, les objets de pouvoir mais également les attributs divins démontrent l'intrication des pouvoirs politique et religieux.

### **3.9 Conclusion**

Cet art montre que non seulement le roi prenait une part active aux saignées rituelles, mais des nobles (figurine de Jaina, vase cylindrique de Dumbarton Oaks), les femmes, mères et soeurs des rois (linteaux 24, 15, 17 de Yaxchilan), ainsi que des divinités (vase de Huehuetenango) participaient à ces rituels.

Le dénominateur commun aux lectures spécialisées sur le sacrifice est le sang utilisé comme offrande destinée aux ancêtres royaux. Le sang, chez les Maya, constituerait donc le médiateur entre le roi et la divinité ou l'ancêtre. La communication s'établirait par le moyen de la transe hallucinatoire suscitant une vision manifestée dans l'iconographie sous la forme d'un serpent jaillissant. Ces êtres contactés se matérialiseraient directement à partir du sang lui-même, substance perçue comme divine. Ces séances de saignées douloureuses étaient pratiquées selon des occasions rituelles bien précises, en accord avec des événements calendaires importants, et dont la fonction offre des "visages représentationnels" différents selon le contexte rituel. Autrement dit, les particularités iconographiques, même si elles révèlent la nature de l'action (ex.: saignée), ne dévoilent pas toujours la fonction rituelle (ex.: accession au trône).

Les divers modèles interprétatifs concernant le rituel de l'autosacrifice de sang, qu'ils soient d'ordres rituel ou mythique, soulèvent le rôle social et politique que le roi joue auprès de son peuple. Ces interprétations mettent en évidence les multiples statuts et

pouvoirs surnaturels dont le roi est investi: don magique de par le pouvoir fertilisant de son sang qui assure la croissance des plantes et la fécondité des sols; pouvoir chamanique puisqu'il est le médiateur entre le monde des vivants et celui des morts, l'intercesseur avec les ancêtres et les divinités; autorités politique et divine puisqu'il a droit de vie et de mort sur les humains. Le roi navigue entre le sacré et le profane (Schele 1986: 110). Les sculptures - surtout celles liées au rituel d'accession - de par leurs scènes à caractère historique mais agrémentées de symboles cosmiques, montrent la relation du roi avec le cosmos maya: il tient une place centrale dans la "charpente" cosmologique (Stuart 1998: 195).

## *CHAPITRE IV*

### *LES REPRÉSENTATIONS DE LA GUERRE DE CAPTURE*

#### *ET DU SACRIFICE HUMAIN*

Dès le IV<sup>e</sup> siècle, comme l'indique le captif couché aux pieds du roi sur la plaque de Leyde [fig. 41], le succès à la guerre et le rituel du sacrifice forment des aspects importants dans la vie des rois. Vers la fin du VII<sup>e</sup> siècle, l'activité guerrière s'accroît; comme des rois affrontent d'autres rois, quelques-uns, inévitablement, tombent au combat, sont détenus prisonniers puis sont immolés.

L'art provenant de la région de l'Usumacinta abonde en thèmes belliqueux. Il faut dire que durant tout le VIII<sup>e</sup> siècle, la guerre est pratique courante dans les Basses Terres du nord. Les rois maya commandent à leurs artistes des monuments glorifiant leurs victoires militaires.

À 26 km de Yaxchilan, un petit site du nom de Bonampak renferme dans l'une de ses structures des murales révélant des activités guerrières et des rituels sacrificiels. C'est un monument commandé par *Chaan Muun*, dernier roi connu de Bonampak. Ces fresques révèlent dans ses aspects cérémoniels et sanglants la vie aristocratique à la fin de la Période Classique. Leur thème commémore la présentation publique d'un jeune prince et sa nomination comme héritier du trône de Bonampak. Les murales sont uniques dans l'histoire de l'art maya puisqu'elles dépeignent une séquence rituelle complète: présentation de l'héritier, danse, musique, guerre, prise de captifs, comparution publique des prisonniers, torture rituelle, mort sacrificielle et autosacrifice de la famille royale.

Ce chapitre se développe en trois volets afin de respecter la cohérence rituelle du sacrifice humain. Après avoir contextualisé les fresques de Bonampak, nous analysons la guerre de capture, l'exposition publique des prisonniers, puis leur immolation à travers les oeuvres peintes et sculptées. Lorsque nécessaire, nous expliquons les conventions artistiques maya afin de faciliter l'interprétation iconographique. Nous concluons par les diverses explications proposées par les spécialistes pour comprendre la guerre de capture.

#### ***4.1 Historique des fresques de Bonampak, de la découverte à sa protection***

Les Indiens Lacandons, vivant dans la partie nord des forêts du Chiapas (proche de la rivière Lacanja, affluent de l'Usumacinta), avaient établi leur lieu de culte dans les ruines de Bonampak<sup>46</sup>. Les magnifiques murales qu'abritait l'une des structures furent pour la première fois révélées au monde moderne, en 1946, par de Giles Grevilly Healey, guidé par un Lacandon. Cet Américain, photographe et cinéaste, était venu au Chiapas pour produire un film sur les Indiens Lacandons. Healey, conscient de l'importance de cette découverte, prit de nombreux clichés photographiques de ces peintures et en exclusivité révéla leur existence au monde occidental dans les revues *Illustrated London News* et *Life* (M. Miller 1995: 50). Ces documents soulevèrent l'enthousiasme des mésoaméricanistes et de nombreuses expéditions furent envoyées à Bonampak.

Plus d'un millénaire après leur création, les fresques sont restées relativement en bon état: le fort degré hygrométrique de la région, l'isolement et l'humidité de la forêt tropicale ont facilité leur préservation (Ivanoff 1975: 78). Les infiltrations d'eau ayant recouvert les peintures de dépôts calcaires et salins ont favorisé leur protection, mais la calcification et le sel, en durcissant, formèrent une épaisse couche blanche qui rendit les fresques quasi illisibles (M. Miller 1995: 53). Comme ces surfaces étaient difficiles à interpréter, Antonio Tejada Fonseca et Agustin Villagra Caleti qui travaillèrent ensemble à Bonampak comme copistes<sup>47</sup>, de 1946 à 1948, appliquèrent du pétrole pour rendre les calcifications transparentes (M. Miller 1986: 15).

Ce sont surtout grâce aux copies et aux photos que les archéologues peuvent encore aujourd'hui interpréter ces murales. En effet, 50 ans après leur découverte, ces fresques autrefois à l'abri de la curiosité humaine, ont depuis terriblement souffert. Elles sont recouvertes entièrement de calcifications. Bien que l'UNESCO ait envoyé périodiquement des chercheurs sur le site, aucun moyen de conservation ne fut mis en place. Malgré tout, les spécialistes de la Escuela Nacional de Conservacion, Restauracion y Museografia de México, entreprirent en 1984 un travail de nettoyage et de reconstruction qui s'étala sur trois ans.

---

<sup>46</sup> Le site de *Bonampak* fut baptisé par Morley. C'est un terme maya signifiant: La Cité des Murs peints (Ivanoff 1975: 78).

<sup>47</sup> Cinq principaux copistes archéologiques furent engagés par de grands musées anthropologiques pour reproduire les fresques: Antonio Tejada, son élève Rina Lazo, Augustin Villagra, Felipe Davalos et Kees Grootenboerg.

La revue *National Geographic* de Washington entama un projet dans le dessein de retoucher par micro-ordinateur les images les plus importantes des peintures de Bonampak. Mary Ellen Miller a travaillé sur le projet du *National Geographic* avec toutes les reproductions connues des copistes, ainsi qu'avec les photographies originales de Healey. Son intention était de découvrir si l'ordinateur pouvait venir en aide aux archéologues afin de récupérer les détails dissimulés par le sel et la calcification (M. Miller 1995: 53-54). Grâce au programme Adobe Photoshop, les images furent scannées à partir des photographies détaillées des murales restaurées. Une fois l'image capturée, chaque détail fut agrandi pour obtenir des points numériques imperceptibles à l'oeil nu (pixel). De cette analyse quelques fragments picturaux restèrent énigmatiques, par contre les spécialistes purent obtenir une définition très claire des autres fragments. Avec l'agrandissement des pixels apparurent des détails que les opérateurs purent "renforcer" avant de les réduire. Ils délimitèrent également les contours des figures et parvinrent à les rendre plus lisibles. Ils utilisèrent de vieilles photographies et des photos infrarouges pour obtenir le plus de détails possible. Ces manipulations informatiques permirent de récupérer tant de détails artistiques et glyphiques jusqu'alors inconnus que des pans de l'histoire de Bonampak furent révélés. L'ordinateur permit entre autres de voir le discret masque de *Chaan Muan*, le tracé de ses genoux, les cordes des captifs, etc. [fig. 53] (M. Miller 1995: 54).

#### ***4.2 Description de l'édifice aux fresques***

La structure 1 (ou temple des fresques<sup>48</sup>) est un édifice rectangulaire abritant trois pièces alignées. Elle mesure 16,55 m de long, 4,12 m de large et 7 m de haut. Ces dimensions permirent une représentation picturale à échelle quasi humaine. Les pièces sont pourvues de larges banquettes pouvant accueillir des audiences solennelles à assistance limitée (Baudez et Becquelin 1984: 105). Les fresques couvrent sur toute leur surface les fausses voûtes et les murs des trois chambres, en plusieurs registres superposés. Elles sont datées des années 790 (Classique récent). Plus de 200 figurants prennent part aux cérémonies, tels les dignitaires, danseurs, musiciens, guerriers (Taladoire et Faugère-Kalfon 1995: 168-169). Les trois pièces narrent en continuité une série de rituels politiques agrémentés de cérémonies majestueuses, célébrations couvrant deux ans de séquence. Les peintures n'ont pas été achevées, Bonampak ayant été auparavant abandonnée.

---

<sup>48</sup> Bien que plusieurs mayanistes emploient le vocable "temple" pour parler de la structure 1, il est préférable d'utiliser le mot "palais" puisque ce bâtiment n'est pas destiné au culte d'une divinité, mais est plutôt un lieu réservé à la cour.

Les fresques ont été exécutées en trois phases (Baudez et Becquelin 1984: 105; Ivanoff 175: 80): les personnages et les objets ont d'abord été dessinés avec des traits rouge clair sur les murs préalablement stuqués. Toutes les couleurs végétales et minérales (bleu, rouge, vert, noir, jaune) furent ensuite appliquées par zones à l'intérieur des surfaces délimitées par le trait. Le contour des figures fut enfin repassé en lignes noir pâle. Les couleurs de fonds furent choisies pour suggérer l'endroit où se situe l'action: rouge pour les scènes d'intérieur, bleu pour l'extérieur, vert et rouge pour la végétation dans les scènes de bataille.

L'histoire commence le 14 décembre 790 avec la présentation devant la cour de nobles, de l'enfant royal âgé de 5 ans (chambre 1). Il est l'héritier du pouvoir, le fils de *Chaan Muan* (M. Miller 1995: 54). Trois cent trente six jours plus tard, on assiste à l'installation de l'héritier sur le trône. Des musiciens jouant des maracas, soufflant dans de longues trompettes ou frappant sur des tambours et des carapaces de tortue ainsi que des acteurs masqués aux costumes fantastiques, participent à la cérémonie. Le nom de Bouclier Jaguar II de Yaxchilan figure dans le texte principal de la chambre 1, associé avec le roi *Chaan-Muan* de Bonampak. Il prit part à la bataille et présida aux sacrifices.

Pour sceller le rituel de succession, le roi et ses guerriers entreprennent une bataille contre leurs voisins de Lacanjà, le 2 août 792 (chambre 2). Il est clair que le roi et ses guerriers ont gagné. Les guerriers victorieux ramènent leur butin humain à Bonampak. Les prisonniers de guerre sont exposés devant le roi et sa cour puis sont assignés au sacrifice.

Afin de célébrer cette victoire, les danseurs, parés de larges panneaux horizontaux colorés, tournoient sur la structure pyramidale alors que les captifs sont sacrifiés (chambre 3). En privé, les femmes royales et l'enfant héritier du trône se percent la langue pour en faire couler le sang. Ce dernier acte clôtura le rituel commencé à la chambre 1.

## ***A) LA GUERRE DE CAPTURE***

### ***4.3 L'expédition guerrière: Bonampak, chambre 2, murs ouest, sud, est***

Le propos de cette section n'est pas de décrire minutieusement la bataille puisqu'elle comporte une centaine d'adversaires qui s'affronte dans une relative confusion, et que quelques pans de murs sont cachés par la calcification, laissant en suspens les motifs de certains figurants. Nous verrons de toute manière que les artistes maya ne représentaient

pas les affrontements de façon naturaliste mais qu'ils avaient plutôt recours à une codification très précise, ce qui ne facilite pas toujours la compréhension du spectateur sur la question de savoir comment combattaient les Maya. Cependant, ces fresques - étudiées en parallèle avec les oeuvres sculpturales dont la composition est plus limpide puisqu'elles ne mettent en scène que deux protagonistes - amorcent des pistes intéressantes à propos du contexte rituel de la guerre.

Lorsque le visiteur entre dans la chambre 2 [fig. 43], il est immédiatement submergé par la plus grande scène de guerre de l'art maya: elle occupe trois murs. Les glyphes, situés au-dessus des peintures, racontent que la bataille est menée par le roi *Chaan-Muan*. Les nobles de Bonampak et leurs alliés de Yaxchilan, par alliance stratégique, combattent contre leurs voisins de Lacanjá. D'emblée, nous voyons que les combats ne sont pas coordonnés dans l'espace, ce qui provoque un effet de confusion causée par les corps qui s'enchevêtrent. De la cohue des guerriers se dégage une impression de mouvement et de vigueur.

Les fresques de Bonampak distinguent clairement, par le jeu du contraste dans les attributs et les poses, les vainqueurs des vaincus. Nous sommes aussitôt frappés par la disparité des attributs vestimentaires, ornementaux et martiaux. Il s'agit d'une présentation partielle, aucun doute ne subsiste sur l'appartenance de l'artiste au camp des vainqueurs. De fait, les combattants victorieux portent des vêtements en peau de jaguar, schématisés dans les fresques par les objets jaunes constellés de taches noires (sandales, capes, coiffures, lances). Le roi [fig. 43 n° 55 et fig. 44] porte une lourde coiffure en forme de tête de jaguar surmontée de longues plumes de quetzal<sup>49</sup>. Les vaincus, représentés dans la quasi-nudité, sont dénués de leurs armes et de leurs parures.

Pour amplifier la gloire des vainqueurs, les vaincus observent des poses défensives et même soumises, alors que les vainqueurs esquissent des gestes offensifs. Lorsque le vainqueur pointe sa lance vers le vaincu, ce n'est pas pour le tuer<sup>50</sup>, ni même pour le blesser, mais pour le désigner comme perdant et le tenir en réserve. Certains sont saisis par

<sup>49</sup> Selon Miller (1986: 100), le port de peaux de jaguar dans des contextes belliqueux serait une marque de conquête et de victoire. Selon nous, les plumes vertes de quetzal dont sont parés les vainqueurs signifieraient également la victoire puisque leurs lances, comme leurs costumes, comportent ces précieux matériaux. En effet, l'oiseau quetzal et le jaguar étaient empreints d'un puissant symbolisme au sein de la royauté maya.

<sup>50</sup> Mary Ellen Miller (1986: 98) stipule qu'un grand nombre de guerriers poignardaient leurs victimes. En observant attentivement les copies réalisées par Antonio Tejeda, nous n'avons pu déceler un tel acte. Il est vrai que les combats paraissent agressifs, mais cela n'est pas forcément le symptôme d'affrontements sanglants. Cette assertion paraît d'ailleurs bien singulière lorsque l'on sait que les vainqueurs éludaient tout acte pouvant tuer ou blesser les perdants; ils tentaient plutôt de les ramener vivants dans leur cité. Marcus (1992a : 424) précise qu'aucune scène de tuerie n'est dépeinte.

les cheveux, comme le confirme le détail du mur sud [fig. 44] qui représente *Chaan-Muan* tirant par les cheveux un guerrier à moitié nu, dont la lance vient de se briser<sup>51</sup>. Comme l'a proposé Thompson (1958: 265), c'est « un geste symbolique pour s'emparer d'un prisonnier destiné au sacrifice ». À travers tout l'art mésoaméricain, tenir un captif par les cheveux symbolise la défaite et la capture (Schele et Miller 1986: 212). C'est aussi une convention artistique qui sous-tend que les guerriers vaincus tombent, dès la capture, sous le joug du conquérant.

À titre de comparaison, les Aztèques accordent une grande valeur symbolique aux cheveux. Le prêtre saisissait la victime sacrificielle par les cheveux pour le conduire au sommet de la pyramide. Auparavant, son maître lui coupait une mèche et la conservait comme relique, preuve de sa bravoure aux combats. Selon la croyance aztèque, le cheveu abriterait la puissance vitale (Duverger 1979: 149).

Comme le montre le captif [fig. 43 n° 56] pris par le roi, le corps peut dénoter une certaine mollesse, alors que les vainqueurs offrent des postures plus statiques, les pieds reposant fermement sur le sol. Les vaincus sont souvent représentés en positions de déséquilibre, leurs corps forcés à rester à demi allongés soit en leur maintenant les jambes, soit en leur enserrant les poignets et en leur étirant les bras, ou en les menaçant d'une lance. Cette dichotomie dans la posture manifeste ce que le roi cherche à accentuer à travers cette oeuvre: la tranquille assurance de la noblesse victorieuse versus la perte de contrôle et de pouvoir des adversaires.

Comme on pouvait le prévoir, l'action principale gravite autour de la figure du roi qui occupe la partie centrale du mur sud [fig. 43 n° 55; détail fig. 44]. Il est dépeint sur le vif dans l'action de capturer un prisonnier. Mary Ellen Miller (1986: 100) propose que *Chaan-Muan* se bat avec un autre seigneur [fig. 43, n° 61 et fig. 44], par le fait que celui-ci offre une posture défensive, pointant directement sa lance vers le roi et protégeant son propre visage d'un bouclier flexible. Nous inclinons à penser que ces deux protagonistes ne s'affrontent pas mais plutôt qu'ils tiennent en respect le guerrier nouvellement capturé [fig. 43, n° 56 et fig. 44]. Thompson a déjà formulé cette idée à laquelle Najera Coronado (1992: 84-85) souscrit. D'ailleurs le roi n'ébauche aucun geste offensif contre le personnage de droite, ce dernier dirigeant son regard vers le captif. Baudez et Mathews (1978: 32) ont démontré qu'embrasser le bouclier du vainqueur est un signe de subordination. Il n'est pas impossible que ce captif soit poussé à faire un geste du même ordre.

---

<sup>51</sup> La lance qui se brise en même temps que le roi qui saisit le vaincu par les cheveux ne seraient-ils pas le symbole de la perte de liberté, de la nouvelle condition du captif?

M. Miller (1986: 103) suggère que le détachement dont fait preuve le roi en plein coeur d'une capture ou bien dénote une grande assurance aux combats, ou bien est symptomatique du conservatisme de la représentation du dirigeant: axe vertical, impassibilité du visage, position frontale. Effectivement, la bataille est bien réelle mais elle est dépeinte de manière métaphorique: les guerriers devaient porter, durant le combat, sensiblement les mêmes armes et vêtements. Il ne faut pas perdre de vue que cette scène de bataille de Bonampak constitue un portrait historique officiel, commandé par *Chaan-Muan* pour éterniser ses victoires.

#### 4.3.1 La croyance en un raid plutôt qu'en une guerre

Lorsque l'on interprète les murales de la chambre 2 en regardant de l'est au nord [fig. 43 et 52], ces scènes présentent une séquence rituelle qui se déroule selon cette diachronie: les guerriers du roi de Bonampak se battent pour capturer des prisonniers, ces captifs sont acheminés dans la ville des ravisseurs, ils comparaissent publiquement devant la cour royale, sont torturés puis mis à mort.

Au début des années 70, George Kubler a douté que cette orientation de la lecture soit la bonne. Il a proposé que les murales puissent se lire du nord à l'est, les affrontements étant l'événement subséquent à la scène de supplice des captifs. De ce fait, le but des conflits ne serait plus la capture et le sacrifice humain mais une riposte de la part des citoyens de Lacanjà pour venger leurs confrères mutilés (M. Miller 1986: 95). Nous savons aujourd'hui que cette motivation, proposée par Kubler, est fautive:

« The interpretation put forth here claims that the mutilated commoners are the cause of the battle and that redistribution rather a slaving raid, or justice rather than aggression, were the aims of war. »  
(Kubler 1969: 13).

Les premiers commentaires concernant l'expédition guerrière montrent que les archéologues et les historiens d'art ont interprété ces conflits comme le reflet fidèle de la réalité, et non pas comme une représentation imagée construite sur un modèle conventionnel très rigide. Ils interprétaient "littéralement" ces scènes; leurs analyses menaient dès lors à des biais.

Comme les murales de Bonampak présentent des guerriers victorieux, richement parés, se battant contre des adversaires pauvrement vêtus, la scène a été interprétée par Ivanoff et Thompson comme un raid organisé sur une petite communauté de pauvres

paysans sans défense, surpris par des assaillants: « Attaque-surprise, sorte de raid pour se procurer des prisonniers destinés au sacrifice, non pas une guerre. » (Ivanoff 1975: 85).

Thompson a catégorisé la nature des conflits maya en deux types: une bataille suivie d'une déclaration de guerre formelle ou un raid afin d'obtenir des victimes sacrificielles. Il préfère nommer le conflit figurant sur les fresques de Bonampak un raid parce que « the termes "battle" and perhaps even "fight" are too grandiose to describe this action. » (Thompson 1955: 51). Il est persuadé que les vaincus ont été assaillis par surprise, et par conséquent ont été mal préparés aux combats armés. M. Miller (1986: 96) affirme qu'au contraire Bonampak offre sur ses murs la preuve que des guerriers provenant de l'élite des deux camps s'affrontaient. L'espace, illustré comme un pur lieu de mémoire par des motifs végétaux, ne fait pas référence à une petite ville maya assiégée. La végétation et le ciel suggèrent un site choisi, l'affrontement se déroulant loin des infrastructures urbaines, probablement dans la forêt tropicale du Chiapas (à l'époque moins dense d'après Miller):

« The battle would not seem, then, to be an unscheduled attack, one side taking another by surprise in their home city; rather, this may be a scheduled battle, occurring in a place where it can do no damage. »  
(M. E. Miller 1986: 99).

À l'opposé de Thompson et de Ivanoff, Baudez et Mathews (1978) ne doutent pas que ce soit une guerre qui est la source du conflit. Ils se sont néanmoins interrogés sur la signification de ce déséquilibre des forces et des attributs entre les guerriers richement vêtus et munis de lances et de boucliers flexibles, et les guerriers désarmés se défendant dans la quasi-nudité. Ils en sont venus à la conclusion que ceux dépourvus d'armes et de parures étaient les vaincus et qu'ils portaient en eux tous les symboles de la captivité.

#### ***4.4 Les scènes de capture dans l'art monumental maya***

##### **4.4.1 La condition de captif en tant que future victime sacrificielle**

Cette représentation avec anticipation des vaincus comme captifs sous-tend qu'il existe une différence entre ce que l'on voit d'emblée et la signification de la scène. À première vue, nous sommes devant une scène de bataille [fig. 44]: un guerrier désarmé tombe au sol alors que le vainqueur lui empoigne les cheveux. La signification de cette

peinture est plus symbolique qu'il n'y paraît de prime abord: bien que montrant cet adversaire tout récemment vaincu, l'artiste s'est surtout appliqué à mettre en valeur les attributs du perdant qui confirment sa condition de futur captif et de prochaine victime sacrificielle. Ce guerrier exprime donc trois états successifs: le vaincu, le captif et la victime sacrificielle.

Afin de vérifier si ce code conventionnel fonctionne également dans la sculpture monumentale, nous avons établi des parallèles entre les scènes de capture des fresques de Bonampak et celles figurant sur les représentations sculptées.

Le linteau 8 du temple 1 de Yaxchilan [fig. 48] met en scène Oiseau Jaguar (situé à droite). Secondé par *Kan-Toc*, l'un de ses *cahals*<sup>52</sup>, ils capturent chacun un guerrier. Schele et Miller (1986: 212) infèrent que les vaincus perdent leurs attributs de guerre et leur parure au moment de leur défaite et sont forcés à observer des positions d'humiliation. Nous avons tendance à partager l'assertion de Baudez et Mathews (1978), voyant plutôt dans les scènes de capture une représentation conventionnelle, extrêmement codifiée - et non pas réaliste - d'une confrontation entre des guerriers et de l'issue de cette confrontation.

Le linteau 45 de Yaxchilan [fig. 49] et les linteaux 1, 2, 3 de Bonampak [fig. 45, 46, 47] montrent des scènes de captures où les gagnants s'acharnent énergiquement à se battre contre les perdants (Schele 1984: 17). L'attitude menaçante des vainqueurs par leurs lances n'est qu'une stratégie pour montrer leur suprématie. L'inégalité des attributs confirme que ce n'est pas une représentation réaliste d'une bataille mais plutôt conventionnelle puisque les personnes capturées montrent déjà des symboles distinctifs de captivité qui anticipent leur destin en tant que futures victimes sacrificielles.

#### 4.4.1.1 Le dépouillement comme perte de liberté

Les attributs des figures assujetties marquent un changement drastique de condition ou d'état. La plupart des captifs sont vêtus minimalement et apparaissent sans bijoux. La semi-nudité et la position de soumission ne sont donc pas révélateurs du rang ou d'une origine sociale de basse classe, mais désignent simplement la condition de captifs: convention artistique qui anticipe le sacrifice.

La condition du vaincu comme captif se rencontre directement en relation avec sa finalité prochaine: être sacrifié et mourir. Il est bien important de ne pas confondre le

---

<sup>52</sup> Le *cahal* est un roi de second rang. Le statut de *ahau* est le roi de plus haut rang se catégorisant comme être divin (Freidel 1992: 100).

simple soumis avec le captif. La différence fondamentale entre ces deux statuts tient à sa destination future: la mort ou la vie. La personne en position de soumission se caractérise par le maintien de sa tenue originale, apparaissant face au souverain victorieux dans une posture de soumission vraisemblablement volontaire, comme sur le linteau 16 de Yaxchilan [fig. 50]. Le dignitaire lui offre la possibilité de payer un tribut, ce scénario n'implique donc pas la mort. Comme le soumis a conservé ses bijoux, ses ornements et une partie de ses vêtements, ceci montre qu'il n'est pas destiné au sacrifice<sup>53</sup> (Baudez 1996: 67). Nous ignorons si le soumis est sacrifié s'il refuse de payer le tribut.

Selon Baudez, un homme maya libre se caractérise par le port d'une coiffure et de pendentifs d'oreilles en jade. On peut donc supposer que la première action induisant la perte de liberté consistait à le départir de ces deux signes. Deuxièmement, la personne asservie revêtait des attributs distinctifs à connotation humiliante (Baudez 1996: 67). La corde qui ligote ses mains et ses bras lors de son exposition publique, parfois les scarifications dessinées près des oreilles (linteaux 1 et 3 de Bonampak [fig. 45 et 47], stèle 12 de Piedras Negras [fig. 76], linteau 11 de Yaxchilan [fig. 77]) et les boucles d'oreilles en jade remplacées par des rubans sont autant d'insignes de captivité. Baudez et Mathews (1978: 34), tout autant que Marcus (1992b: 228), pensent que le port de rubans insérés dans le lobe des oreilles est une marque d'humiliation: le captif doit troquer ses ornements d'oreilles en jade, matériau précieux par excellence pour tous les Mésoaméricains, pour porter de vulgaires rubans de coton. Ceux portant de tels pendentifs, dans l'imagerie maya, sont destinés à être sacrifiés. Le dépouillement<sup>54</sup> symbolise la soumission et l'humiliation, une perte de liberté, un symbole de changement de statut social et d'anticipation vers la mort.

---

<sup>53</sup> Nous pensons que cet exemple du linteau 16 de Yaxchilan est bien mal choisi: la personne soumise devant le roi est quasiment dénudée, elle porte sur le nez et la joue les empreintes de la scarification, des rubans ont été insérés dans le lobe de ses oreilles et une corde enserre son cou et son bras droit. Ces quatre insignes sont les indices évidents de sa condition de victime sacrificielle.

<sup>54</sup> Un tel geste était également commis chez les Iroquois du XVIII<sup>e</sup> siècle détenant un captif de guerre: «Mais, dans le schème de la guerre de capture, le geste de dépouillement pourrait s'expliquer comme étant une première étape dans la redéfinition de l'identité du prisonnier. S'il avait été intégré au mécanisme de deuil communautaire, soit par l'adoption, soit par l'immolation rituelle, le captif devait d'abord être débarrassé des symboles de son appartenance à une autre communauté. De plus, le dépouillement était une façon efficace de mettre en évidence le vulnérabilité et l'impuissance du prisonnier, et d'établir sans équivoque la supériorité des vainqueurs.» (St-Arnaud 1998: 65).

#### 4.5 La représentation du mouvement dans les scènes sculptées de capture

Il apparaît que la variété des positions dans la peinture céramique et la murale est plus grande que dans la sculpture monumentale<sup>55</sup>. L'art sculptural dépeint le plus souvent un seul figurant vêtu somptueusement, se tenant dans une pose frontale, symétrique et statique. La nature hiératique et non narrative de cet art représente les figurants sans aucune ébauche de mouvement.

Tout au long de la Période Classique, plus particulièrement à travers la phase dynamique<sup>56</sup>, seulement trois thèmes récurrents incluant des figures en mouvement sont en usage: les scènes de jeu de balle, les scènes de bataille et de capture (sculptures datées du Classique récent et localisées le long de l'Usumacinta) et les scènes de danse. Autrement dit, seuls les ravisseurs, les captifs, les danseurs et les joueurs de balle constituent les figures dynamiques de l'art monumental (V. Miller 1981: 130).

Les actions vigoureuses, déjà rarement illustrées, sont représentées de manière codifiée. Le combat, bien que le mouvement des guerriers soit simulé, est illustré moins comme un acte violent que par convention: le vainqueur esquisse le geste significatif qui consiste à attraper la victime par les cheveux.

Contrairement aux guerriers des fresques de Bonampak qui créent par leur nombre la cohue, les sculptures mettant en scène une bataille présentent les combattants par paires, ce qui rend la lecture plus aisée. Cependant, le rendu du mouvement est moindre, dévoilant un certain statisme proportionnellement à la scène qui réclame de l'énergie et de l'action. Ces compositions s'articulent sur le contraste: elles mettent toujours en relief la victoire du roi et la déroute du perdant.

Le linteau 8 de Yaxchilan [fig. 48] présente sur le vif une scène de capture; le mouvement est suggéré par les talons des ravisseurs décollés du sol, ainsi que par leurs positions asymétriques adoptées lorsqu'ils s'inclinent pour saisir leurs captifs. Les linteaux 1, 2 et 3 de Bonampak [fig. 45, 46 et 47] montrent des dirigeants dans l'acte de saisir des captifs. Les vaincus tentent de résister à l'assaut mais l'artiste montre qu'ils sont condamnés. Ils occupent un cinquième de l'espace compositionnel, laissant toute la place à l'imposant ravisseur. Les captifs sont saisis par les cheveux, ébauchant un geste lascif pour essayer, sans conviction, de se soustraire à l'emprise du roi, soit en voulant enlever le bras

<sup>55</sup> Particulièrement les scènes où figurent les êtres surnaturels associés à l'inframonde, montrent, à l'inverse des humains, des postures impossibles à adopter, comme par exemple être suspendu dans les airs.

<sup>56</sup> Michel Graulich (1992: 43) a découpé en quatre phases l'évolution de la sculpture du Classique récent: phases formative (600-700), ornée (700-750), dynamique (750-810) et décadente (810-900).

qui s'empare des cheveux (linteaux 1 et 2), soit en cherchant à esquiver l'assaut de la lance (linteau 3). La résistance opposée à l'offensive est faible, montrant déjà le combat perdu pour eux. Les vaincus sont terrés dans l'angle droit du cadre sculptural, annonçant, par la stature imposante de leur adversaire, qu'ils ne pourront se dérober à leur sort de vaincu.

Comme ils proviennent du même site, il est aisé de comparer les linteaux avec les fresques de Bonampak. Nous constatons que les guerriers représentés en action sur les sculptures sont assez rigides, bien que les sculpteurs confèrent à la scène une grande puissance. *A contrario*, le mouvement semble plus souple dans la peinture, même si les postures des personnages paraissent peu naturalistes. On peut attribuer cette différence au médium utilisé: la peinture, offrant moins de contraintes, peut multiplier les effets par les masses, les couleurs, la ligne, alors que la pierre, difficile à travailler, restreint le sculpteur dans ses possibilités.

#### ***4.6 Association de Vénus avec la guerre et le sacrifice***

Durant la Période Classique, les puissants rois maya considéraient la position de la planète Vénus comme un guide assurant la victoire. D'après Schele (1998: 68), un grand nombre de rites sacrificiels et guerriers étaient programmés en relation avec les positions de Vénus et de Jupiter. Les textes consignants ces événements suggèrent que les Maya ne considéraient pas l'astronomie comme une science mais plutôt comme des événements rituels et historiques qui se déroulaient en fonction des conjonctions astronomiques.

Les Maya de Bonampak s'organisèrent pour que la bataille coïncide avec la Conjonction inférieure de Vénus (quand Vénus passe devant le soleil), un temps dangereux mais propice pour une bataille (Najera Coronado 1992: 81). La rencontre entre guerriers de Bonampak et leurs voisins de Lacanjà fut programmée pour le 2 août 792<sup>57</sup>. Quelques jours plus tard, le matin où Vénus réapparaît comme l'Étoile du Matin, les seigneurs de Bonampak exposent leurs captifs<sup>58</sup> (Schele et Miller 1986: 217).

---

<sup>57</sup> Ces indications concernant la conjonction avec Vénus se trouvent dans les cartouches situés au-dessus des scènes de batailles et de l'exposition des captifs, sur les murs sud et nord. La représentation des captifs dans les cartouches nous rappelle que l'objectif de la guerre était de capturer des prisonniers.

<sup>58</sup> Sur le plan astronomique, la période synodique de Vénus est de sa première apparition comme l'Étoile du Matin à l'est durant sa disparition à la Conjonction supérieure, apparition comme l'Étoile du Soir à l'ouest, disparition à la Conjonction inférieure, retournant pour se lever comme l'Étoile du Matin. Ce cycle dure en moyenne 584 jours (Carlson 1990: 202).

Lounsbury, s'appuyant sur la date de 9.18.1.15.5 13 Chicchan 13 Yax (2 août 792), calcula qu'effectivement ce jour était en Conjonction inférieure de Vénus. Il reconnut que cette date était un jour de passage de zénith solaire à la latitude de Bonampak et que cette étoile lumineuse était presque à la même longitude céleste (Carlson 1990: 206).

Des associations de guerres et de sacrifices avec la planète Vénus chez les anciens peuples mésoaméricains furent découvertes le siècle dernier par Ernest Förstemann (1886) et Eduard Seler (1898). La planète Vénus est connue dans ses multiples manifestations sous l'aspect d'un dieu guerrier agressif, propagateur de mort et de sacrifice humain (Carlson 1990: 202). Durant les années 60, certaines séries de glyphes maya contenant le glyphe identifié comme Vénus furent reconnues comme étant un verbe ou un événement glyphique associé à un raid, une bataille ou une guerre (Graham 1965 *in* Carlson 1990: 204).

Les Maya invoquaient l'assistance de Vénus en portant des masques squelettiques, comme le montre la stèle 16 de Dos Pilas [fig. 60] (Schele et Miller 1986: 214). Le texte inscrit sur cette stèle (glyphe du coquillage/étoile) annonce la victoire du seigneur de Dos Pilas contre Seibal, le 3 décembre 735 (9.15.4.6.4 8 Kan 17 Muan). Cet événement s'est déroulé sous un jour favorable pour la bataille, selon la Conjonction de Vénus (Schele et Miller 1986: 214).

## ***B) L'EXPOSITION DES CAPTIFS***

### ***4.7 L'exposition des prisonniers, Bonampak, chambre 2, mur nord***

Contrairement à la vitalité qui émane de la scène de l'expédition guerrière dûe aux mouvements effrénés des combats, la scène relative à l'exposition des prisonniers [fig. 52 et 53] offre une composition plus aérée et ordonnée mais d'une intensité dramatique plus grande. L'espace scénique se réduit à sept marches sur lesquelles sont ordonnées les figures. Le centre de la composition rectangulaire est situé précisément entre le roi et sa lance. Les figurants sont répartis selon le schéma hiérarchique: le roi et la cour royale occupent le sommet, les captifs, situés au centre, sont entourés de guerriers qui montent la garde. Une légère illusion de profondeur est donnée par les plans successifs et l'étagement des figurants. Le site le plus probable est l'escalier de l'acropole où est située la place principale de Bonampak. Le fond bleu duquel se détachent les nobles et le roi indique que

l'action se déroule à ciel ouvert, sur les marches de la pyramide. La hiérarchie politique maya est d'ailleurs à l'image de son architecture: elle est pyramidale.

Les captifs ont été acheminés vers Bonampak, la ville des ravisseurs. La célébration de leur exposition se déroule quelques jours après leur capture<sup>59</sup>. Les vaincus, capturés par les guerriers de Bonampak et de Yaxchilan, sont ligotés puis mutilés. Le roi de Bonampak *Chaan-Muan* dispose sur l'escalier les neuf captifs et une tête coupée, célébrant ainsi la défaite des ennemis. Il se tient impassible sur la marche supérieure. Il est entouré de la cour de nobles, tous coiffés de têtes d'animaux fantastiques, et de deux femmes royales habillées d'une tunique blanche dont l'une tient l'enfant héritier. Les figurants d'un plus haut rang sont vêtus d'une peau de jaguar, symbole suprême de royauté.

Le sang coulant des doigts des captifs sous la forme de gouttelettes indique qu'ils ont subi soit l'arrachement des ongles soit des entailles profondes au bout des doigts. Les prisonniers terrorisés comparaissent devant le chef. Le captif se tenant sur la plus haute marche, face à *Chaan-Muan*, n'entend pas mourir sans plaider sa cause et sûrement celle de ses compagnons livrés au même sort. Il implore la clémence du roi.

L'infériorité des captifs face à la cour royale est marquée par leurs poses assises, leur quasi-nudité et les expressions qu'ils affectent: ils semblent exprimer la douleur et la détresse. Selon Schele et Miller (1986: 210-211), l'étape la plus importante de la célébration guerrière est l'exposition publique des captifs préparés pour les rituels forcés d'offrandes de sang sous la forme de mutilations.

Le mur nord de la chambre 2 [fig. 52] dévoile plus précisément le contexte sacrificiel dans lequel les prisonniers sont contraints de participer. En fait, il permet de reconstituer en une seule scène la procédure rituelle qui se déroule en une séquence temporelle de trois étapes: le prélude sacrificiel, la prestation rituelle et l'étape postsacrificielle. Le *prélude sacrificiel* se distingue par trois actions rituelles, condition *sine qua non* au sacrifice: l'exposition publique, l'humiliation et la torture des captifs. L'*immolation* proprement dite est très rarement représentée dans l'art maya. Il est donc bien difficile de déterminer quels sont le sacrificateur et les autres acteurs rituels. Sur cette fresque, l'acte sacrificiel est souligné de manière allusive par la présence de la tête coupée reposant sur une marche, et par le personnage allongé en oblique dont on ne sait d'ailleurs

---

<sup>59</sup> Thompson a qualifié de jugement ("arraignment") la scène montrant les prisonniers sur les marches. Cette dénomination, maintes et maintes fois reprises dans la littérature, est pourtant impropre puisqu'elle sous-entend une sorte de système judiciaire, des inculpations contre des criminels, ce qui n'est pas le cas des figurants du mur nord puisqu'ils sont des captifs, des prisonniers de guerre, non pas des coupables de crimes. Le terme exposition ("display") semble donc mieux approprié (M. Miller 1986: 96).

s'il a déjà trouvé la mort, ou s'il s'est évanoui d'effroi devant l'attente de la mort ou sous la douleur de la torture. La tête annonce la mort imminente des autres captifs ainsi que la pratique sacrificielle choisie: la décapitation. Ces deux éléments humains appartiennent donc à l'étape *postsacrificielle* puisque l'acte d'immolation est déjà terminé. Nous ne savons pas ce que deviennent les corps des sacrifiés, ni quelles actions rituelles succédant au sacrifice sont opérées sur eux puisqu'elles ne sont jamais illustrées dans l'art maya.

#### 4.8 *L'interaction des prisonniers et des rois dans la sculpture*

##### 4.8.1 **La pose et la gestuelle comme système communicationnel**

L'étude de la posture maya comme éléments formels fut pour la première fois approfondie par Tatiana Proskouriakoff, en 1950, dans *A Study of Classic Maya Sculpture*. Plus tardivement, Virginia Miller, dans sa thèse de doctorat intitulée *Pose and Gesture in Classic Maya Monumental Sculpture* (1981), a constaté que l'analyse iconographique la plus courante proposée par les mayanistes est réduite à ce que le figurant tient (les objets rituels) et à ce qu'il porte (les vêtements et les ornements). Plus rarement sont observés les gestes et les postures qu'il adopte, révélateurs de la nature de l'action ou du rituel, ainsi que du rôle et du statut de l'individu. V. Miller a donc entrepris d'analyser le rôle du geste et de la pose, dans la sculpture, comme dispositifs compositionnels et narratifs.

Les postures corporelles sculptées sont restreintes et appartiennent à un vocabulaire bien défini<sup>60</sup>, alors que les gestes des mains et des bras sont variés (V. Miller 1981: 9). Cette panoplie de gestes fait partie du langage formel, et parfois symbolique. Comme le dit V. Miller (1981: 12), si le geste, comme le langage, est un système communicationnel, il est tentant d'assigner des significations spécifiques aux gestes. Il est clair que cette approche posait un problème de "signification universelle", à savoir:

« That pose and gesture are to a great extent culture-bound is evident to any traveler: a conventional gesture widely used and understood within his own milieu may take on a new meaning or lose its expressive content entirely in a foreign environment. [...] Since we do not know which parts or movements of the body were socially, ritually, or emotionally significant for the ancient Maya, the whole

<sup>60</sup> Virginia Miller a observé six variétés de postures dans la sculpture monumentale: 1° les positions assises; 2° les postures agenouillées; 3° les figures inclinées ou couchées; 4° les attitudes de danse; 5° les positions et gestes du joueur de balle; 6° la gestuelle de soumission (Davoust 1995: 190).

body should be the point of departure for any investigation of the role of pose and gesture in their behavior and in their art. » (V. Miller 1981: 13-14).

Contrairement aux autres représentations rituelles privilégiées de l'art maya dont l'action et la signification demeurent obscures au regard d'un non spécialiste, la gestuelle maya appropriée aux actes de captures et aux batailles reste aisément intelligible pour tout observateur occidental, notamment parce qu'elle fait référence à des thématiques qui lui sont plus familières. Nous étudions, dans les sections qui suivent, comment étaient représentés les captifs dans les stèles et les linteaux et quels rapports ils entretenaient avec leur ravisseur.

#### **4.8.2 Les diverses représentations de captifs**

La soumission du captif devant le vainqueur est exprimée dans la sculpture par de multiples gestes, le plus courant étant de placer une main sur l'épaule opposée (linteau 1 de La Pasadita [fig. 54], stèle 11 de Yaxchilan [fig. 77]). Une autre attitude de soumission consiste à tenir un éventail dirigé vers le sol ou un parasol brisé (linteau 16 de Yaxchilan [fig. 50], stèle 3 de Bonampak [fig. 55]). Un troisième comportement réside dans l'acte d'embrasser le bouclier flexible du vainqueur (linteau 45 de Yaxchilan [fig. 49]). Généralement, peu d'interaction se déroule entre l'acteur principal et les personnes subsidiaires (V. Miller 1981: 24). La figure dominante montre sa supériorité par son costume élaboré, l'échelle et sa position dans la composition. Les deux thèmes les plus impressionnants relatifs à la présentation des captifs sont sans conteste ceux en positions de soumission verticales<sup>61</sup> (captifs agenouillés ou assis devant le roi) et horizontales (captifs écrasés sous les pieds du roi).

##### **4.8.2.1 Le captif représenté isolé de son ravisseur**

Les captifs représentés sans leurs ravisseurs apparaissent rarement dans l'art maya. Même quand le vainqueur ne figure pas dans la scène, la situation de soumission et d'humiliation du vaincu est aisément identifiable.

---

<sup>61</sup> Les captifs sont toujours représentés à côté du roi: nous pensons que c'est un procédé graphique dont ont eu recours les artistes pour éviter que le ou les captifs ne tournent le dos aux spectateurs, situation inévitable si les captifs avaient été placés face au roi, dans les oeuvres sculpturales.

Le captif du monument 122, Tonina [fig. 56], représenté en haut relief, est l'ancien roi de Palenque. Il porte la particularité d'avoir gardé son emblème de royauté - le bandeau du dieu Bouffon - ce qui le marque comme un personnage de haut rang. Sur sa cuisse est révélé son nom et son origine: "*Kan-Xul*, Palenque *Ahau*", ainsi que la date la capture: le 30 août 711 (Schele et Miller 1986: 219).

Certains dirigeants maya observent la pratique de piétiner symboliquement le corps des victimes destinées au sacrifice: ils choisissent de faire sculpter en relief leurs captifs de très haut rang sur les marches de leurs palais ou de leurs temples. Ils ravivent symboliquement le souvenir de la victoire puisqu'ils foulent ces effigies chaque fois qu'ils empruntent les escaliers (Marcus 1992b: 229). Les captifs sculptés sur les contremarches d'escaliers, sur le giron des marches ou sur les bases de stèles, de par leur fonction et leur emplacement, renforcent la posture d'humiliation du captif. Une contremarche en grès provenant de Tonina [fig. 59] montre un captif allongé dans une posture très inconfortable. Baudez et Becquelin (1984: 144) pensent qu'il est représenté déjà mort.

Un magnifique captif gravé sur un os [fig. 58] fut retrouvé dans la tombe de *Ah-Cacaw*, roi de Tikal. Il accompagnait un roi ennemi dans sa tombe. Il est immortalisé en situation d'humiliation: sa tête est inclinée et les commissures de ses lèvres tombent comme en signe de douleur. Poignets, bras et genoux sont attachés ensemble à l'aide d'une corde. Les glyphes, mis en relation avec l'histoire du Peten, racontent que moins d'un an après l'inauguration du Temple 33 de Tikal, *Ah-Cacaw* attaqua la ville de Calakmul, prenant pour captif un seigneur nommé *Ox-Ha-Te Ixil Ahau* (Schele et Freidel 1990: 213).

#### 4.8.2.2 Le captif servant de piédestal

Lorsque le captif possède un statut particulièrement important, il sera représenté confiné à la base d'une stèle sur laquelle se tient le dirigeant, servant ainsi de piédestal humain. Cette posture inconfortable accentue le statut du ravisseur et rend sa domination indéniable. Le dirigeant est représenté de manière récurrente exagérément grand par rapport au captif couché, rendant évidente la dichotomie entre le vainqueur et le statut de simple captif voué à la mort<sup>62</sup>.

<sup>62</sup> Le captif servant de piédestal humain à son ravisseur est la forme la plus répandue. Nous avons choisi quelques exemples, numérotés de 62 à 72 en annexe.

Alors que le roi surmonte fièrement le guerrier qu'il a capturé, celui-ci est en posture de prostration, son corps étant souvent montré replié sur lui-même. L'image qui nous vient à l'esprit est que le ravisseur "s'érige" littéralement sur le captif impuissant. Tel le démontre la stèle 16 de Dos Pilas [fig. 60], le dirigeant vainqueur déploie ses plus beaux atours de guerrier<sup>63</sup> (bouclier, lance, têtes-trophées, coiffe et masque de *Tlaloc*, crâne humain associé à la guerre décorant la barre pectorale) et ses insignes royaux (barre pectorale, bottes en peau de jaguar et motif du jaguar sur son plexus solaire, le jaguar étant le symbole du pouvoir royal). Le guerrier, fièrement droit sur son piédestal, est présenté la tête de profil, le torse de face et les pieds tournés à 180°. Le captif, par contre, est enfermé à la base de la stèle dans une position intolérable. Plié en deux, ses jambes sont croisées et son buste est projeté vers le sol, donnant l'illusion qu'il ploie sous le poids du roi qui le surmonte. Sa main gauche, comme indice supplémentaire de sa captivité, est repliée sur sa poitrine. Le port de boucles d'oreilles circulaires, du collier de grosses perles en jade et des plumes de quetzal dans les cheveux est révélateur de son haut rang. L'inscription de la stèle indique que le captif est Patte de Jaguar, le roi de Seibal, et que le vainqueur est le roi de Dos Pilas. Les glyphes parlent d'une campagne militaire entre Dos Pilas et Seibal. Six jours plus tard, Patte de Jaguar, emmené à Dos Pilas, dut procéder au rituel de l'offrande de sang et fut probablement torturé par ses ravisseurs (Schele et Miller 1986: 215).

La stèle 2 de Aguateca [fig. 61] commémore exactement la même conquête du roi de Dos Pilas où est disposé sous ses pieds, comme en trophée, le roi de Seibal en condition de captif. La domination du roi est indéniable et, métaphoriquement, on peut avancer que son pouvoir repose sur le sacrifice de captifs. Ces représentations seraient l'expression de ce pouvoir.

#### 4.8.2.3 Les captifs agenouillés ou assis devant le roi

Le panneau de Kimbell<sup>64</sup> [fig. 74] présente un seigneur assis sur le trône de son palais<sup>65</sup> - siège d'autorité par excellence - recevant d'un *cahal* (identifié dans l'inscription comme étant un capitaine de guerre) l'offrande de trois captifs. Le seigneur doit présider au sort des prisonniers. La scène de trône est intéressante par les difficultés artistiques auxquelles a dû faire face le sculpteur. Ce sont les figurants qui fondent l'espace et suggèrent plusieurs plans, l'étagement créant ainsi une hiérarchie. Les trois captifs sont

<sup>63</sup> Le costume d'un guerrier vainqueur, dans la sculpture, peut varier selon le site.

<sup>64</sup> Ce panneau a conservé ses pigments originaux rouge, jaune et bleu-vert.

<sup>65</sup> Selon Davoust (1995: 186) les jambes croisées, dans l'iconographie, correspondent à la position des souverains maya assis sur un trône.

assis ou agenouillés au sol; en second plan le capitaine de guerre, dont le genou droit repose sur une marche, sert d'intermédiaire entre seigneur et captifs; le seigneur, assis sur son trône, surplombe ses "invités" et son interlocuteur (Crocker-Deletaille 1985: 282-283).

La stèle 12 de Piedras Negras [fig. 76] présente plusieurs niveaux de hiérarchie suggérés par les positions, les vêtements ainsi que par les plans successifs et l'étagement des figures. La stèle ne nous permet pas de savoir si le roi est assis sur un trône surélevé ou si tous les figurants sont disposés sur des marches d'escalier. Toujours est-il que l'on peut distinguer, parmi les protagonistes qui interagissent entre eux, trois ou quatre statuts hiérarchiques, traduits dans l'imagerie par quatre registres: le roi, les deux capitaines de guerre, le soumis ou le captif, et les huit autres personnes subsidiaires.

En 795, Piedras Negras proclama la victoire contre Pomona (une petite cité dans la région de l'Usumacinta). Les deux capitaines de guerre présentent au roi de Piedras Negras des captifs entassés les uns contre les autres et ligotés ensemble avec des cordes; ils portent en écriture glyphique leur nom sculpté soit sur leur cuisse, soit dans la région des épaules ou du dos. Cependant le captif qui interagit avec le roi est soit d'un rang plus élevé que les autres captifs en raison de ses attributs (boucle d'oreille circulaire, collier, bandeau), soit, comme le pensent Schele et Miller (1986: 219) il est en train de se faire dépouiller de ses vêtements et de ses bijoux par les deux capitaines. Certains captifs portent les marques de scarifications, schématisées sous des formes de petites perles, sur les joues, les lobes d'oreilles ou le menton. Sur sa poitrine, le roi porte la représentation d'un homme rétréci, possiblement un bijou sculpté. La coiffure du roi en forme d'une tête d'iguane est surmontée de longues plumes de quetzal.

Comme les captifs du panneau de Kimbell [fig. 74], ceux de la stèle 11 de Yaxchilan [fig. 77] sont ligotés et attachés tous ensemble. Le masque que porte Oiseau Jaguar est représenté conventionnellement ("style rayon X"), montrant à la fois le visage et le masque. Celui-ci représente la déité *Chac-Xib-Chac* dont le rôle est de sacrifier les autres, les menaçant avec une hache (Schele et Miller 1986: 215).

Le linteau 1 de La Pasadita<sup>66</sup> [fig. 54] souligne une interaction entre le captif agenouillé<sup>67</sup> et son ravisseur. Contrairement aux autres sculptures, celle-ci offre une

---

<sup>66</sup> Nous avons pris la liberté de colorier les divers éléments des figures afin de montrer l'inégalité des attributs entre le roi et son captif.

<sup>67</sup> Virginia Miller s'interroge sur la posture agenouillée: si s'agenouiller était une position de soumission pour les Maya, dans quelles circonstances spécifiques s'agenouillaient-ils? L'agenouillement n'est pas une position réservée seulement aux captifs. Nous avons vu dans le chapitre sur l'offrande de sang que cette position, lorsqu'elle était adoptée par un figurant de haut rang, était réservée au rituel de la saignée (linteau 24, Yaxchilan). D'autre part, lors d'une présentation des prisonniers, tous les figurants n'ont pas forcément le

composition simple qui facilite la lecture. La figure du roi de la stèle A de Piedras Negras [fig. 75] inonde littéralement toute la stèle, laissant une place insignifiante à son captif. Sa coiffe représente, selon Schavelzon (1978: 156) les mâchoires béantes du Monstre terrestre. Le panache des plumes tombe en cascade.

Les captifs des monuments 100, 41 et 108 de Tonina [fig. 78, 79 et 80] offrent la particularité d'être façonnés en ronde bosse. En fait, ils accompagnaient par paires la statue du souverain. Ce dernier se tenait debout sur un piédestal qui représente le Monstre de la Terre [fig. 81], et était flanqué de deux prisonniers agenouillés à ses pieds. Ils portent un pagne pour tout vêtement et sont parés d'un collier de jade; leurs poignets sont ligotés derrière le dos (Baudez et Becquelin 1984: 142).

#### 4.8.2.4 Les glyphes relatifs à la guerre et au sacrifice

Tatiana Proskouriakoff, en 1963, a démontré que la guerre a tenu une place importante dans les inscriptions glyphiques de Yaxchilan. Notamment le glyphe "capture" [fig. 36 a] identifié par Proskouriakoff (1963: 150-153) est traduit habituellement par les spécialistes comme la "saisie d'un captif" (Schele 1984: 19).

Le texte accompagnant de telles scènes fournit généralement la date de la capture, le nom du captif, le nom du dirigeant-ravisser, son titre de guerrier et la nature de l'événement c'est-à-dire la capture d'une victime sacrificielle. Les glyphes narrants les détails de l'action du ravisseur sont non seulement généralement plus longs mais aussi plus grands et sculptés en haut relief, alors que ceux relatifs au captif sont moins nombreux, plus petits et sculptés en bas relief (Marcus 1992b: 228).

Le scribe raconte véritablement l'histoire guerrière du roi tel que ce dernier a voulu la conter. Sur le linteau 8 de Yaxchilan [fig. 48] les deux guerriers capturés par Oiseau Jaguar et son *cahal Kan-Toc* ont leurs noms inscrits sur leurs cuisses. Le texte glyphique situé à gauche du linteau commence avec la date de 7 Imix 14 Tzec (9 mai 755) suivi par le verbe "était capturé" puis du nom de "Crâne Orné de Bijoux". Le texte se poursuit à droite avec les glyphes signifiant "son prisonnier", le nom de "Oiseau Jaguar" et le glyphe emblème<sup>68</sup> de Yaxchilan. L'écriture située au-dessus des prisonniers commence avec le

---

statut de captifs: le linteau 2 de Piedras Negras montre que des visiteurs assistaient au rite sacrificiel comme témoins oculaires, non pas comme victimes.

<sup>68</sup> Le glyphe emblème est le dernier glyphe du groupe nominal qui désigne soit le personnage historique, soit le nom du site (Davoust 1995: 544).

titre "ravisseur" suivi du nom du captif situé à gauche puis de trois hiéroglyphes qui identifient le *cahal* se tenant à la gauche de la scène (Marcus 1992a: 230; Schele et Freidel 1990: 297). En paraphrasant ce texte nous lisons approximativement ceci: le 9 mai 755, Crâne Orné de Bijoux fut capturé, fait prisonnier par Oiseau Jaguar, Seigneur de Yaxchilan (Marcus 1992a: 418). Plutôt que de dire: Oiseau Jaguar captura Crâne Orné de Bijoux, Schele (1998: 26) a remarqué que les Maya préfèrent utiliser la forme passive pour rapporter une action. Comme c'était l'événement guerrier qui lui a conféré le plus grand prestige lors de son règne, pour réitérer sa force et son pouvoir, il a associé son nom à celui de son captif. Il était alors connu sous le nom d'"Oiseau Jaguar, ravisseur de Crâne Orné de Bijoux" (Schele et Miller 1986: 210 et 212).

Le texte du panneau de Fort Worth [fig. 74] raconte qu'un rituel d'autosacrifice de sang est accompli trois jours après les affrontements guerriers et la capture d'un seigneur nommé *Ah Chac Max*, tous effectués sous l'égide du seigneur assis sur le trône (Schele et Miller 1986: 215 et 226; Schele 1984: 21). Le seigneur à demi agenouillé et habillé en guerrier porte le titre de *Ah K'in*. Le siège du trône est gravé des nom et titres du roi régnant à Yaxchilan, Bouclier Jaguar II. D'autres monuments ont révélé les circonstances historiques de cette scène: deux ans et demi après la capture et la saignée rituelle de ces prisonniers, le seigneur intronisé siégea comme *cahal* sous les auspices de Bouclier Jaguar II qui devint roi après la mort d'Oiseau Jaguar, vers 771. Ce roi qui régna sur un vaste territoire avait le pouvoir de prendre à son actif des "dirigeants subsidiaires".

Les monuments sculptés détiennent sur leurs parois de pierre les dates de captures et de morts, et indiquent que les captifs ont pris part aux rituels de saignées plusieurs fois avant leur mise à mort. Parfois les glyphes racontent que certains rois capturés par d'autres rois étaient gardés en vie pendant des années. Les inscriptions rappellent que les captifs doivent participer aux saignées et aux jeux de balle rituels; lorsque leurs noms disparaissent des inscriptions glyphiques après les rituels sacrificiels, nous pouvons supposer que les captifs ont trouvé la mort (Schele et Miller 1986: 210 et 216).

## 4.9 Le traitement infligé aux captifs

### 4.9.1 L'humiliation

Il est évident, lorsqu'on observe les sculptures de captifs accompagnés de leurs ravisseurs, que l'humiliation - publique si l'on se réfère au mur nord de la chambre 2 [fig. 53] - jouait un rôle important dans les rites sacrificiels (Schele 1984: 43).

L'humiliation est marquée par la loi du contraste. Les corps obéissent à des conventions dictées par les rois et accomplies rigoureusement par les artistes. Sur les monuments en pierre, la physionomie idéalisée des rois maya et leur posture droite sont à l'image de leur condition sociale. La "présence sculpturale" du roi est l'opposé du portrait puisqu'il est montré sans imperfections. Pour souligner le contraste, l'homme marqué sous le signe de la servitude est fréquemment dépeint dans un style plus naturaliste, dépourvu souvent de sérénité et possédant des caractéristiques imparfaites. Dépouillée de toutes ces particularités qui la désignent comme roi ou du moins comme noble, la victime perd alors toute dignité et se trouve dans une situation d'humiliation (Marcus 1992b: 228).

Schele et Miller (1986: 67) ont décrit, d'après les monuments sculptés, le costume d'apparat porté par le roi lors d'occasions spéciales comme les guerres et les rituels. Le roi utilise des matériaux exotiques provenant de régions lointaines, incluant une lourde coiffe ornée, un masque, une cape aux dessins complexes, une large ceinture, un pagne orné, une jupe en peau de jaguar, des sandales, des jambières et des bracelets ornés, et des bijoux de jade et de coquillage. Tous ces insignes démontrent l'opulence. Le lourd costume paré d'ornements, de symboles et d'attributs standardisés appropriés à ses fonctions paraît accentuer à l'excès l'apparence trapue du roi, alors que la nudité des captifs exprime leur vulnérabilité. Ils sont présentés presque nus - une situation particulièrement humiliante pour l'élite auparavant habituée à porter une myriade d'objets tissés et de vêtements fastueux ornés de plumes. Le captif n° 106 [fig. 52 et 53], par exemple, est minimalement vêtu; comme on entrevoit ses organes génitaux, Najera Coronado (1992: 91) pense que l'humiliation est complète<sup>69</sup>. Pour montrer l'humiliation d'un noble qui a été fait prisonnier, l'artiste maya sculpte l'individu avec des trous dans les lobes d'oreilles afin de signifier qu'il a déjà porté des boucles d'oreilles en jade qui lui sont maintenant ôtées (stèle

<sup>69</sup> Contrairement à d'autres cultures qui valorisent la représentation de la nudité de l'homme comme une marque d'héroïsme (notamment la Grèce), celle des guerriers maya est plutôt le signe distinctif du guerrier perdant. L'artiste maya n'est pas non plus intéressé à la représentation de la beauté du corps humain, à la musculature athlétique attribuée au guerrier. Le canon maya valoriserait plutôt l'homme paré d'un lourd costume chargé de symboles de la royauté et de la guerre.

12 de Piedras Negras [fig. 76]). Comme nous l'avons dit plus haut, ces boucles en matière précieuse sont souvent remplacées par des lambeaux d'étoffe.

À la place des postures formelles observées par l'élite victorieuse, les captifs sont montrés dans des postures incommodes, le corps parfois contorsionné [fig. 60 à 72] (Marcus 1974; Marcus 1992b: 228). L'humiliation se caractérise également, à notre sens, par l'abandon émotionnel des captifs devant la crainte de la mort ainsi que par la perte de courage qui envahit tout guerrier venant de perdre une bataille et dont le sort est intimement lié à celui de son ravisseur. De ce fait, les prisonniers passent du stade de vaillants guerriers à celui de simples mortels aux prises avec la douleur et la mort. Ce contraste renforce encore le prestige du roi. Le roi met les captifs en situation de vulnérabilité ce qui annihile leur courage et leur confère une situation d'humiliation. À la place de visages sereins que les nobles exposent, les captifs sont montrés avec des grimaces (Bonampak, mur nord [fig. 53], linteau 12 de Piedras Negras [fig. 76] et le panneau de Fort Worth [fig. 74]), particulièrement les captifs enfermés dans la partie inférieure des stèles d'Ucanal, de Naranjo et d'Ixkun [fig. 62 et 72], écrasés aux pieds du roi.

#### 4.9.2 La torture

Publiquement, avant d'être mis à mort, les captifs étaient contraints de participer aux saignées rituelles administrées sous la forme de mutilations. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, nous savons que la famille royale pratiquait l'autosacrifice. Mais lorsque cette offrande de sang se déroule de manière non consensuelle sur autrui, il s'agit alors d'une torture rituelle. Cette différenciation s'observe sur les oeuvres artistiques: les personnages obtempérant à l'autosacrifice offrent un visage impassible, faisant preuve de stoïcisme, alors que ceux qui subissent l'entaille rituelle présentent une expression faciale et une attitude qui dénoncent la douleur.

On voit sur la murale nord de la chambre 2 [fig. 53] que les doigts des captifs saignent abondamment. Ils ont subi soit l'arrachement des ongles, soit une large coupure digitale, le but étant de faire saigner le plus possible et de provoquer une intense douleur sans causer la mort. On voit d'ailleurs, à l'extrême gauche, un aide du roi penché vers la

main d'un captif qu'il vient d'entailler<sup>70</sup>. Les scarifications peuvent être également vues comme une forme de torture:

« The Aztecs have received a very bad press for their penchant for human sacrifice, but they certainly never inflicted upon their victims the torture and mutilation that were characteristic of Maya sacrifice. » (Michael Coe 1986: 4 *in* Schele et Miller).

#### ***4.10 L'expression: la représentation du psychologique***

De toutes les murales de Bonampak, la scène nord [fig. 53] est sans conteste la plus émouvante car elle est construite sur une tragédie. La composition converge vers les captifs dénudés, mettant en lumière l'un des rares moments de crise d'angoisse décelée chez les figurants maya. Leurs expressions alarmées face à la douleur occasionnée par la torture et face à la crainte de la mort prêtent à l'oeuvre une dimension plus humaine.

Trait si éminemment maya, l'art monumental ne véhicule jamais d'émotions. La sculpture, sur laquelle les personnages occupent la plupart du temps des poses statiques et conventionnelles, ne nous avait pas préparés à un tel dynamisme émotionnel! C'est avec le langage du pinceau que la représentation de l'expression dégage le mieux l'effet d'humanisation. En outre, le réalisme des formes s'approche, plus que dans les oeuvres sculptées, de notre tradition artistique.

Si l'expression, en histoire de l'art, est la représentation du psychologique, comment traduire des sentiments sur des supports artistiques?<sup>71</sup> Les artistes, qu'importe leur culture, utilisent un vocabulaire iconographique, des schémas graphiques pour exprimer la psychologie<sup>72</sup> d'un individu afin que les sentiments se manifestent par certains traits visuels. Les Maya ont usé de gestes simples: positions des mains, postures corporelles, yeux écarquillés, bouche entrouverte, pour exprimer des sentiments essentiels: la peur, la douleur, la souffrance, l'angoisse de la mort.

<sup>70</sup> À notre connaissance, c'est la seule image présentant une scène de torture proprement dite.

<sup>71</sup> L'art occidental, dès la Grèce antique, s'est plu à sculpter et à peindre les plus grandes passions humaines. Seulement l'évolution artistique maya s'inscrit en marge de l'art occidental puisqu'aucun contact ne fut établi avant le XVI<sup>e</sup> siècle. Les artistes maya ont donc puisé dans leur propre rhétorique d'expressions corporelles et faciales.

<sup>72</sup> « Psychologie en tant que description de la vie intérieure. » Définition de la psychologie selon Jacqueline de Romilly (1991: 11): "*Patience, mon coeur!*" *L'essor de la psychologie dans la littérature grecque classique*. Collection les Belles Lettres, Agora, Paris.

Les émotions extériorisées des prisonniers correspondent aux grandes situations humaines, voilà pourquoi la détresse des victimes nous est perceptible. Ces émotions sont d'autant plus mises en relief que le roi et les nobles de la cour restent insensibles devant la souffrance des victimes. C'est avec l'héroïsme du désespoir que le captif implorant le roi esquisse un geste de protestation ou une demande de clémence. La réaction des autres captifs à s'insurger devant le sort qui les condamne semble bien timide. Cependant, bien qu'immobilisés devant la volonté du souverain, ils offrent le spectacle d'une activité intérieure la plus intense. L'artiste nous fait pressentir combien leur sort est lié à l'autorité du roi.

### ***C) LE SACRIFICE HUMAIN***

#### ***4.11 La représentation du sacrifice***

L'imagerie maya illustre deux types de sacrifices humains: le sacrifice historique et le sacrifice mythologique. Le sacrifice historique rappelle des événements sacrificiels, en rapport avec l'élite dirigeante, qui se sont réellement passés. Le sacrifice mythologique présente une thématique sacrificielle en relation avec les jumeaux héroïques du *Popol Vuh*, les Seigneurs de la Mort et toutes les activités sacrificielles se déroulant dans *Xibalba*, l'"au-delà" maya. Cette imagerie, uniquement dépeinte sur les céramiques issues de contextes funéraires et provenant de tombes royales, mettent en scènes des personnages mythologiques et des êtres fantastiques. Leurs actions sont particulièrement mouvementées et cette idéologie du sacrifice mythologique est complexe à saisir. Bien que ce soit le sacrifice réel qui est la préoccupation de ce mémoire, nous aborderons quelques aspects du sacrifice mythologique lorsqu'ils seront en mesure d'éclairer certaines ambiguïtés à propos du sacrifice historique.

##### **4.11.1 Le sacrifice humain dans les fresques de Bonampak**

Le traitement des victimes sacrificielles est pauvrement documenté dans l'art maya. Nous savons que le rituel du sacrifice se déroulait en deux phases: la torture rituelle de la victime suivie de son immolation. Une scène explicite de torture figure sur les murales de

Bonampak mais les scènes de morts représentées sur le vif sont rares, elles sont présentes surtout sur les peintures céramiques.

Les fresques de Bonampak, en tant que documents sur le sacrifice, sont d'un intérêt majeur. Néanmoins, les motifs visuels relatifs à cette activité sont ambigus. C'est la raison pour laquelle les mayanistes ne s'accordent pas sur la technique d'immolation.

Sur le mur nord de la chambre 2 de Bonampak, la mort est annoncée directement comme un événement à venir par le motif de la tête décapitée reposant sur un lit de feuilles [fig. 52 n° 120]. La décapitation serait donc la méthode d'immolation. Le corps élégamment allongé sur les marches offre l'apparence d'un divin sommeil [fig. 52, n° 106]. Le contexte d'effroi dans lequel se déroule l'action mène à une fatalité plus morbide: l'ambivalence de la pose a incité les mayanistes à partager les hypothèses de l'évanouissement ou d'une récente immolation. Ce corps gisant représenté en diagonale et dont le pied touche la tête décapitée, attire le regard autant que la figure majestueuse du roi. En donnant du relief à la scène, il semble annoncer la mort imminente des autres captifs.

Cette tête jonchant une marche a amené Schele (1984: 38) à avancer que la mort donnée aux captifs de Bonampak était la décapitation. À la lumière de ce motif de la figure allongée et considérant que ce captif avait été tué, elle s'est ensuite ravisée en soumettant que c'est l'arrachement du coeur qui prévalait:

« For the Maya, however, there was only the inevitability of sacrifice, as is emphasized by the beautifully delineated figure lying diagonally below the doomed supplicant. Heart sacrifice was the ultimate cause of this captive's death, but the cut marks across the body inform us that the cat-and-mouse torture preceded it. In contrast, the quick, deliberate heart excision practised by the Aztecs can be regarded a merciful act. » (Schele et Miller 1986: 217).

Les incisions laissées sur la poitrine de ce captif conduisent également M. Miller à penser à une cardiectomie. Notons cependant que ces marques sont tracées sur le côté droit de la poitrine de la victime! Cela n'a pas empêché les spécialistes d'avancer la thèse de l'extraction du coeur:

« HF 106 is probably dead. His eyes are closed and his body is wounded. A clear incision is visible on the right side of his chest, and his heart may have been removed. » (M. Miller 1986: 120).

Si la méthode d'immolation est bien la cardiectomie, peut-on attribuer cette méprise aux artistes de situer le coeur à droite sur les supports picturaux? Nous pensons que cette possibilité est peu plausible. Si le captif allongé avait subi la cardiectomie, les artistes auraient représenté le sang, abondant dans cette région du corps - et les victimes torturées sont la preuve que les artistes n'éprouvaient aucune pudeur à illustrer le sang -, ils auraient dessiné la cicatrice à gauche et probablement béante. D'autre part, si la décapitation est la pratique sacrificielle privilégiée chez les Maya, alors la figure allongée en diagonale est simplement évanouie puisque la tête n'est pas détachée du corps.

#### 4.11.2 La danse sacrificielle

La chambre 3 [fig. 82] illustre la cérémonie qui clôture la série de rituels qui débute à la présentation du nouvel héritier. C'est le sacrifice des prisonniers exposés peu avant devant la cour royale mais aussi la consécration de ce que nous appelons "la simultanéité du don du sang": nous assistons à des prestations rituelles d'autosacrifices et de sacrifices humains orchestrés synchroniquement. Cette symbiose devait sûrement conférer à l'événement une signification symbolique précise.

La voûte située à l'est [fig. 83] montre les femmes royales et l'enfant héritier du trône pratiquant des saignées linguales (dans leurs appartements privés ou en public) tandis qu'un captif va vraisemblablement se faire sacrifier [fig. 82 n° 19]. M. Miller (1995: 55) affirme que les prisonniers sont décapités dès leur entrée. Après une observation attentive des peintures de la chambre 3 [fig. 82], les motifs représentant les victimes décapitées nous échappent toujours; du moins sur les copies d'Antonio Tejada elles n'y figurent pas.

Le roi et les nobles, parés de coiffures grandioses, dansent sur les marches de la pyramide à degrés. Ils pratiquent l'automutilation génitale sous une forme extravagante. Au centre du mur sud, « deux assistants maintiennent une victime au-dessus de laquelle se tient le sacrificateur. » (Baudez et Becquelin 1984: 107). Le roi *Chaan Muan* [fig. 82 n° 21], dominant la scène, tient une hache. Et pourtant ce motif de la victime sacrificielle [fig. 82 n° 19], là encore, est équivoque: puisque la cérémonie fait appel à des danseurs, Kubler (1975: 80) a pensé que la figure suspendue dans les airs, maintenue par deux personnes, pourrait être un acrobate. Cette possibilité est peu probable, mais cette position est peu représentative d'une posture sacrificielle:

« Given the presence of axes, the patron of Pax, and the preliminary death and torture in room 2, I believe that 19 is about to be sacrificed. Axes, rather than knives, suggest the method will be decapitation rather than heart excision. A head has already been seen in Room 2, though that may be a trophy dragged home from the battle. The axe of Chaan-Muan suggests that a decapitation has already be performed. The arched back of the victim suggests the posture of heart sacrifice, but that may be because the victim is suspended in air. » (M. Miller 1986: 138)<sup>73</sup>.

L'épisode des danseurs n'est pas moins insolite: leur pénis est transpercé par deux larges panneaux horizontaux ornés de plumes multicolores, appelés par Thompson (1955: 62) "ailes de danseurs". Le transpercement provoque un écoulement sanguin; c'est de cette manière qu'ils participent aux saignées. Un tel rituel est d'ailleurs mieux illustré sur un vase polychrome [fig. 85]: du bas-ventre des participants coule leur sang (Schele et Miller 1986: 204). Dans le cas des copies de Tejeda redessinées [fig. 82], les deux "ailes" se joignent derrière le corps du danseur alors que sur la photo de la fresque originale, bien que d'une médiocre qualité (cf. Najera Coronado 1992: 94), on peut distinguer que les extrémités des panneaux se croisent devant, à la hauteur du pénis. Tejeda soit n'a pas saisi la nature fantastique du rituel, ou bien, à cause de la mauvaise qualité de conservation des parois peintes, il lui a semblé plus logique que les panneaux soient attachés dans le dos des danseurs.

L'association danse-sacrifice est représentée de manière très fréquente dans les peintures de vases ainsi qu'à l'épisode mythique du *Popol Vuh* concernant la danse sacrificielle des héros jumeaux<sup>74</sup>. Les murales de la chambre 3 de Bonampak [fig. 82] prouvent que cette association est aussi bien vivante dans les cérémonies majestueuses dynastiques: un captif entouré de danseurs va être sacrifié (V. Miller 1981: 143). La danse peut être représentée comme l'une des séquences d'activités associées avec le sacrifice par décapitation. Sur un vase [fig. 84] on montre même une figure se décapitant elle-même tout en dansant. Les danseurs ont été identifiés sur la base de la position de leurs jambes, les pieds tournés à 180° selon l'usage conventionnel de l'art maya, mais avec un des talons soulevé du sol (V. Miller 1981: 130).

<sup>73</sup> Miller ajoute que la question sur l'interaction des figures n° 18, 19 et 20 restera sans réponse parce que les voûtes de la chambre 3 ont été consolidées avec du ciment, et que la figure n° 19 en a été recouverte.

<sup>74</sup> En ce qui concerne la danse sacrificielle reliée aux jumeaux héroïques, se référer à Francis Robicsek et Donald Hales (1988): "A Ceramic Codex Fragment: The sacrifice of Xbalanque". In *Maya Iconography*, pp. 260-276.

La danse était également présente chez les Aztèques. Un récit ethnohistorique rapporte qu'elle constituait une préparation au sacrifice: « La veille du jour où leurs prisonniers devaient mourir, ceux qui avaient fait des captifs commençaient à danser à partir de midi. » (*Florentine Codex*, Part III, p. 46 in Duverger 1979: 149). Le Codex de Florence nous apprend que le maître guerrier dansait avec son captif. On exigeait de ce dernier des efforts physiques avant son immolation: il devait danser jusqu'au coucher du soleil puis le maître le tenait éveillé durant la nuit. Ces rites exténuants servaient à le maintenir dans un état d'épuisement à seule fin de le conduire plus aisément au pied du temple et de l'acculer à sa propre mort sans qu'il ait la force de se rebeller (Duverger 1979: 148).

#### 4.11.3 Les pratiques sacrificielles privilégiées

À partir de la problématique de la représentation du sacrifice humain, nous voulons déterminer, à travers les oeuvres picturales et sculpturales, quelle pratique sacrificielle était privilégiée dans la civilisation maya de l'époque Classique.

« Given the very high number of sculpted panels, lintels, and stelae yielded by the Classic Maya cities, it seems rather surprising that no actual scene of human sacrifice is represented. If human sacrifice was "continuous and pervasive during the Classic period" (Schele), or "widespread" among the Classic Maya (Robicsek and Hales), why is it that it does not appear in art? War scenes, yes; blood-letting and autosacrifice, yes; such are themes treated by Maya artists in Bonampak and Yaxchilan. War captives are represented in many places such as Piedras Negras and Tonina. It may be that those prisoners were eventually killed in ritual sacrifice; the evidence, however, is scant. » (Soustelle 1984: 2).

Telle est la question centrale que se posait Jacques Soustelle dans son introduction réservée au sacrifice humain en Mésoamérique, au début des années 80. Cette aura d'obscurité est toujours d'actualité. Puisque les représentations de scènes de sacrifices réels sont quasiment inexistantes dans l'art maya Classique, l'énigme de ces pratiques rituelles soulève plusieurs interrogations. Pourquoi avoir représenté de manière discrète une pratique si spectaculaire<sup>75</sup>? Quelles méthodes d'immolation les Maya Classiques

<sup>75</sup> Les Maya de la Période Postclassique ayant subi l'influence des coutumes mexicaines exprimaient explicitement dans leur art la pratique du sacrifice.

privilégiaient-ils? Puisque nous sont parvenues de nombreuses images de sacrifices humains produites par les civilisations subséquentes aux Maya, ces rituels sacrificiels se seraient-ils intensifiés avec l'avènement des Toltèques dans la région du Yucatan, puis avec les Aztèques du Mexique central?

#### 4.11.3.1 La cardiectomie

La cardiectomie est une pratique beaucoup mieux documentée dans les arts maya-toltèques et aztèques:

« Si esta escena esta bien interpretada corroboraria la tesis de que los mayas, durante el periodo Clasico, realizaron con frecuencia el sacrificio de la decapitation, y que la extraccion del corazon se introdujo paulatinamente por influencia de las culturas del centro de México. » (Najera Coronado 1992: 100).

Le célèbre disque H en or ciselé (daté des Maya-Toltèques) [fig. 86] remonté à la surface du Cénote Sacré de Chichen Itza<sup>76</sup> (Yucatan) évoque, dans une expressivité éloquente, l'ultime instant du sacrifice: la victime est cambrée sur une pierre sacrificielle où quatre acolytes lui tiennent les membres. Le sacrificateur a ouvert sa poitrine à l'aide d'une lame d'obsidienne et vient de lui prélever le coeur qu'il s'appête à donner en offrande au soleil.

Les deux scènes historiques, datant de l'époque Classique, où a été identifiée une cardiectomie sont les stèles 11 et 14 de Piedras Negras [fig. 87 A et B]. Ces oeuvres restent discrètes par la nature stylisée du sacrifice par arrachement du coeur: les victimes, cambrées sur l'autel sacrificiel, ont déjà subi la cardiectomie. De leur poitrine ouverte émerge ce que Robicsek et Hales (1984: 62) ont interprété comme étant une fleur terminée par des plumes de quetzal qui symboliseraient un flot de sang jaillissant.

On connaît également quelques scènes, à connotation mythique, sur les peintures de vases. Ce sont principalement des sacrifices d'enfants. Mais le sacrifice réel par arrachement du coeur, pratique qui semble prépondérante et abondamment illustrée chez

---

<sup>76</sup> Le Cénote de Chichen Itza est un vaste puits naturel, profond d'une dizaine de mètres, dont les parois s'enfoncent à pic dans une eau trouble. Diego de Landa, au XVI<sup>e</sup> siècle, avait écrit que les Maya avaient coutume de pousser vivants des êtres humains et d'y jeter des objets précieux. Effectivement, Thompson, de 1904 à 1911, sonda le puits et remonta à la surface des ossements humains et près de 30 000 objets en matières précieuses comme le jade, le turquoise, l'or, le cuivre, etc.

les Maya-Toltèques et les Aztèques, semble peu usité chez les Maya de la Période Classique; du moins l'art monumental n'en propose que de rares exemples.

#### 4.11.3.2 La décapitation

Alors que la cardiectomie est illustrée de manière stylisée et discrète, il est étonnant de constater combien certaines représentations de décapitations sur les peintures ornant la panse des vases sont très éloquents. Le vase A de Princeton [fig. 88] montre que le coup de hache n'est pas asséné avec force pour obtenir une décapitation rapide. L'imagerie nous montre souvent la hache arrêtée au milieu de la nuque, comme si la décapitation devait être lente et douloureuse (Schele 1984).

Les sacrifices illustrés sur la sculpture monumentale sont exceptionnels, et seule est connue la décapitation<sup>77</sup> sur les pilastres b et f de la maison D de Palenque [fig. 89]. Sur le pilastre b, un homme brandit une hache; sur le pilastre f un sacrificateur tient sa victime par les cheveux et abat la hache sur sa nuque.

Par contre, des têtes-trophées ou des crânes disséminés dans le costume des rois ou sur le bandeau de leur coiffure sont la forme la plus courante de représentations de décapitations. Il est difficile, à travers l'imagerie, d'identifier si ce sont des sortes de têtes humaines réduites, des bijoux symboliques, etc. [fig. 5, 15, 16, 23, 41, 44-49, 53, 73, 90].

#### 4.12 Explication de la guerre de capture

Les raisons qui engendrèrent la guerre de capture ont été explorées par les mayanistes. Il est d'un commun accord que le but immédiat de la guerre maya était de capturer, non pas de tuer les guerriers. C'est du moins ce que l'analyse proposée ci-dessus,

---

<sup>77</sup> Un rituel lié à la décapitation qui ne sera pas étudié ici mais qui marque une relation avec la guerre et le sacrifice, est la prise de captifs associée au jeu de balle rituel (cf. Miller et Houston (1987): "The Classic Maya Ballgame and Its Architectural Setting: A Study in Relations between Text and Image". *Res*: 47-66. Sur le site de Yaxchilan, Miller et Houston ont identifié de nombreuses scènes, dans le contexte du jeu de balle et du sacrifice, de captifs ficelés sous l'aspect d'une balle. Ils sont jetés des marches d'une pyramide avant d'être décapités (Freidel 1992: 107). Ce sacrifice rituel en relation avec le jeu de balle réitère le sacrifice mythologique subi par le père des jumeaux héroïques du *Popol Vuh* - le mythe de genèse maya - qui fut sacrifié par décapitation après avoir joué avec les Seigneurs de *Xibalba*. Dans la croyance maya, la décapitation évoque la mort et la renaissance puisque la mort du père donna naissance aux jumeaux héroïques ancestraux.

inspirée de la littérature mayaniste, tend à prouver. Les guerriers rivaux de haut statut étaient particulièrement recherchés. Une fois vaincus, ils étaient emmenés de force dans la ville de leurs ravisseurs pour subir une série de rituels menant à leur ultime sort: le sacrifice. Quelques textes glyphiques, dont ceux figurant sur la stèle 16 de Dos Pilas [fig. 60] et le panneau de Fort Worth [fig. 74], relatent que plusieurs jours après leur capture, les prisonniers étaient astreints d'offrir leur sang.

La représentation d'un captif ne signifie pas, comme de nombreux chercheurs se plaisent à le croire encore, que les Maya guerroyaient dans l'intention de capturer une occasionnelle victime promise au sacrifice. L'unique captif symbolise tous les autres captifs attrapés à la guerre, peut-être même, comme le pense Marcus (1992a: 412), représente la défaite de la ville conquise:

« It now appears that most Maya warfare probably consisted of relatively small-scale raiding, the main aim of which was to obtain live victims for sacrifice. Although there is evidence of defensive fortifications at several Maya sites, most sites were very open and vulnerable - as though the inhabitants were not concerned about a major attack on their city by a large invading army. Rather, most attacks seem to have been small raids made just outside the raiders' own territory and in the boundaries between polities. » (Schele et Mathews 1991: 245-246).

Sachant que la guerre chez les Maya était une guerre de capture, quels rôles symboliques jouaient ces captifs auprès du roi?

#### 4.12.1 L'accession au trône

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, les stèles 11 [fig. 42] et 14 de Piedras Negras illustrent la relation entre l'accession au trône et le sacrifice d'un captif: le nouveau roi est monté sur l'échafaud et la victime sacrificielle, dont le coeur vient d'être prélevé, git aux pieds de l'échafaud<sup>78</sup>. Schele et Miller (1986: 216) proposent deux interprétations à ce rituel: soit le nouveau roi enjambe le sacrifié et marque son ascension jusqu'à la niche en laissant des empreintes de pas ensanglantées sur le drapé recouvrant

---

<sup>78</sup> Quelques peintures de céramique montrent de manière explicite la relation entre l'accession au trône et le sacrifice de captifs.

l'échelle<sup>79</sup>. Assis dans la niche, il reçoit la reconnaissance publique pour son nouveau rôle au sein de la communauté. Ou alors, la prise d'un captif était antérieure à ce rituel, son immolation ne fait que sceller le rituel d'intronisation.

Les rituels d'accession au pouvoir nécessitaient l'offrande d'au moins un captif. Un tel acte servait à tester les aptitudes du nouveau roi. Il n'est donc pas étonnant qu'un roi proclamait sa victoire guerrière quelques semaines avant son intronisation officielle (Schele et Miller 1986: 220).

#### 4.12.2 Le statut de *Ku'l ahau*

Une autre motivation se réfère au statut royal. Le titre de *ku'l ahau* qui est le statut le plus élevé dans la hiérarchie royale, ne se transmet pas seulement par la généalogie mais se mérite en plus par les actions - principalement des victoires à la guerre et des sacrifices humains. Freidel (1992: 99) pense que les postulants se consacrent à ces activités martiales afin d'acquérir ce statut:

« A key feature in the dynamics of the Late Classic Maya institution of kingship, and of elitism in the civilization generally, is warfare between polities. The dynamic transmission of the high kingship was dependent upon successful capture of suitable sacrificial victims for dedication rituals. The proliferation of kingdoms ruled by individuals of the status *ku'l ahau* can thus be identified with an increase in communities capable of success in warfare against established neighbors. The designation of kings of secondary rank, *cahal*, was likewise closely tied to success in war and alliance with high kings. » (Freidel 1992: 100).

Les nobles et les dirigeants de second rang, les *cahal*, établissaient des relations avec les dirigeants de premier rang, les *ahau*, et leurs subordonnés des centres secondaires. Des preuves de conflits militaires suggèrent que bien que certaines relations entre *ahau* et *cahal* étaient pacifiques, d'autres résultent d'assujettissements par l'entremise de la guerre (Schele et Freidel 1990: 105). Freidel ajoute que la compétition devait être très féroce. Puisque les nombreux *cahal* aspiraient à accéder au titre de *ku'l ahau* - très convoité parmi les royautés maya - ils devaient prouver leurs aptitudes à combattre en ramenant des captifs.

---

<sup>79</sup> Les empreintes de pas sont symboliques, non pas réelles comme l'indiquent Schele et Miller. Ce motif signifie partout en Mésoamérique le chemin parcouru par l'intéressé.

### 4.12.3 Le tribut artistique

Les captifs de la stèle 12 de Piedras Negras [fig. 76] arborent une expression pathétique, contrairement aux adversaires victorieux qui semblent détachés de l'action et même dénués d'émotion. Quelques-uns parmi les captifs sculptés sont dépeints avec une attention et une beauté particulières. Schele et Miller (1986: 219-220) attribuent ce traitement de faveur aux artistes maya qui servirent de main-d'oeuvre à une cité rivale. De par le style artistique propre de Pomona et par la vie qui anime les captifs, elles ont émis l'hypothèse que cette stèle serait le tribut des vaincus: Pomona est la cité conquise par Piedras Negras, et la création de cette stèle par les artistes de Pomona serait comme une forme de tribut demandée par les vainqueurs. Elles ont remarqué que certains sites présentaient des changements dans leur style artistique à la suite d'événements guerriers. Elles pensent que certains artistes furent contraints de quitter leur ville et furent "engagés" par des rois antagonistes pour créer des monuments artistiques qui glorifieraient leurs ravisseurs et relateraient officiellement, par la même occasion, leur propre défaite. Le vainqueur s'approprie le style d'art du vaincu; ce troc sous la forme de cette contribution forcée permet aux captifs-artistes de conserver leur vie.

### 4.12.4 L'annexion territoriale

L'une des premières explications attribuées à la pratique de la guerre était l'annexion territoriale. Aujourd'hui les spécialistes s'accordent pour dire que cette motivation était réelle mais moindre, chez les Maya, que la guerre de capture<sup>80</sup>. Schele (1984: 44) pressent que la guerre n'était que rarement territoriale. Elle base cette assertion sur le peu de renseignements retrouvés dans les glyphes sur l'identification de la cité des captifs. Par contre, leurs noms étaient importants: certains rois rappelaient la liste, sur les stèles et les linteaux, de leurs captifs pris aux combats. Si le prisonnier de guerre était particulièrement important, le roi se faisait appeler "ravisser de [nom du captif]".

---

<sup>80</sup> « I think that this hypothesis concerning Maya political ideology still has merit and is commensurate with epigraphic and iconographic data on the Classic Maya. However, the institutional corollary presented in that paper (Freidel 1986a) was that the thrust of Classic Maya warfare was territorial boundary maintenance aimed at the internal cohesion of kingdoms. In that context, the documented adventures in wars of conquest were identified as the exceptions, not the rule. This position is no longer viable in the face of recent interpretive developments in the textual and artistic representation of Maya war. [...] warfare aimed primarily at taking noble captives may have been a general practice. » (Freidel 1992: 101).

### **4.13 Conclusion**

Nous avons observé, tout au long de ce chapitre, que c'est par l'affirmation surabondante et triomphale des rois que l'on saisit la nature de leur héroïsme. Consigner ses prouesses guerrières est caractéristique de la région de l'Usumacinta: les reliefs et les murales couronnent les gloires du roi et le dépeignent sous un jour idéalisé.

La dichotomie entre rois et captifs s'opère par comparaisons et l'on peut aisément multiplier les arguments figuratifs soulignant l'amplification de ces contrastes. Sur le plan matériel, les vainqueurs affichent avec ostentation leurs attributs royaux et guerriers (vaste coiffure aux figurations fantastiques, riche costume d'apparat, têtes trophées ornant le costume, lance et bouclier flexible) alors que les captifs portent les attributs de leur nouvelle condition de future victime sacrificielle (lambeaux d'étoffe insérés dans les lobes d'oreilles, corde, dépouillement vestimentaire, ornemental et martial). La disparité des tailles et la position hiératique du roi contrastent avec les postures inconfortables imposées aux captifs. Alors que le roi est représenté empreint de dignité, l'humiliation des captifs est décelable par le "relâchement" émotionnel détectable par leurs expressions faciales (douleur causée par la torture et dysphorie devant la mort).

Les analyses iconographiques et épigraphiques nous éclairent sur les relations qu'entretenaient les ravisseurs avec leurs captifs: ils exerçaient un rapport de violence psychologique (rapt, humiliation, pertes d'identité et de titre royal) et de violence physique (torture, mort). Toute cette stratégie tend à vouloir affirmer la suprématie du roi et à souligner la dévalorisation du prisonnier.

Selon Schele (1984: 45), les esclaves et les orphelins pouvaient être sacrifiés (d'après les images, il semble que les femmes soient exclues de l'activité sacrificielle, elles ne prennent une part active qu'à l'autosacrifice de sang), mais les rois cherchaient surtout des victimes de hauts rangs. Pourquoi préférer un vaillant guerrier ou un roi ennemi parmi les candidats promis à l'immolation? La valeur des captifs se détermine par les exigences du roi, celui dont la mort peut contribuer à son propre mérite. Les commémorations d'activités guerrières montrent que la capture de victimes sacrificielles était son but fondamental, le sacrifice de captifs étant une composante essentielle dans plusieurs rituels de la vie dynastique (Schele et Miller 1986: 220).

Pour mériter son titre de roi il fallait, entre autres, capturer des prisonniers de guerre. Une fois devenu roi celui-ci devenait lui-même le butin le plus convoité de la part des cités adverses. Pour maintenir son autorité, le roi ne devait pas seulement combattre ses ennemis, il devait également essayer de les capturer et de les humilier (Schele et Miller 1986: 220).

## *CONCLUSION*

L'objectif de ce mémoire était de tenter de comprendre l'idéologie du sacrifice humain et des rituels intermédiaires à l'étape du sacrifice - la guerre de capture, l'exposition des captifs, l'offrande de sang- par le truchement de l'imagerie maya de la Période du Classique récent. Loin d'avoir la prétention de donner une vision limpide de cette idéologie, ce manuscrit se voulait tant une visite guidée à travers l'iconographie sacrificielle qu'un essai de synthèse sur les interprétations qui en ont découlé.

Retracer l'idéologie du sacrifice humain comporte certaines limites qui, au terme de cette étude, méritent d'être mentionnées. La première difficulté à laquelle nous avons été confrontée concerne la documentation: une vaste littérature très spécialisée sur les rituels maya est disponible mais elle est parcellaire. Nous avons donc réalisé un effort de synthèse tout en essayant de faire saillir les articulations essentielles propres à notre thématique. Le deuxième obstacle est que certaines interprétations épigraphiques dépassent notre compétence. Comme quelques interprétations basées sur l'écriture glyphique résistaient à notre compréhension, nous avons procédé à des choix en ne rapportant dans notre étude que les explications que nous saisissons et qui nous paraissent essentielles. Il a donc fallu décanter certaines interprétations afin de les exposer le plus clairement possible. On peut d'ailleurs formuler le regret que certaines inférences relèvent de la spéculation et demeurent pauvrement documentées. La plupart du temps, les épigraphistes-iconographes ne rapportent que le résultat de leurs inférences, omettent d'en exposer les étapes intermédiaires et ne prouvent pas toujours ce qu'ils avancent.

Par contre, nous pensons avoir saisi un faisceau d'interprétations éloquentes dont nous avons été en mesure d'en évaluer la pertinence, notamment lorsqu'elles se basaient sur l'image. Ce dialogue entre la source artistique (langage symbolique) et l'interprète de cette image (l'iconographe) a parfois mené le mayaniste à proposer des inférences audacieuses qui ne sont pas toujours étayées par des arguments solides. Nous avons soit rectifié les fausses interprétations lorsque nous étions en mesure de le faire, soit pris le parti de ne pas les exploiter dans notre travail. Comme le sacrifice humain est un théâtre propice à stimuler l'imagination, il résulte que nous avons dû faire montre de prudence devant certaines explications fantasques rencontrées dans la littérature.

### 5.1 *L'art de propagande*

Comme l'ont démontré Schele et Miller (1986: 101 et 211), l'autosacrifice pratiqué par la famille royale selon des occasions historiques et la mise à mort, par les rois, de captifs célèbres, favoriseraient la reconnaissance sociale de l'élite royale et la consolidation du pouvoir. Nous pouvons donc affirmer que l'art qui illustre ces rituels est d'abord un art de propagande: il vante les mérites du roi en consignait ses exploits guerriers et en le montrant effectuant des actions rituelles importantes. Pour évoquer son destin exceptionnel, les événements dans lesquels le roi est dépeint sont "magnifiés". Ainsi, la suprématie des dignitaires se ressent en permanence dans l'iconographie maya:

« We should expect that these scenes to involve some manipulation of fact, since these astute men clearly used art as propaganda. In the same manner, some images we accept as historical truths, are reconstructions that may not accurately depict that historical event. » (Schele et Miller 1986: 213).

De plus, la noblesse détenait le monopole de l'écriture: cela signifie qu'elle avait le contrôle sur l'histoire, déterminant à sa guise le contenu des monuments en commandant aux scribes et aux sculpteurs ce qu'elle désirait écrire et dans quel événement dynastique honorifique elle voulait être représentée. En d'autres mots, le roi choisissait ce qu'il voulait taire ou montrer<sup>81</sup> (Marcus 1992a: 230):

« There is ample evidence to suggest that writing was a tool that could be manipulated to serve the ruler's goal. Some rulers apparently backdated their births, destroyed the monuments of previous rulers, and rewrote history; they probably also exaggerated their conquests and glossed over defeats and occasional usurpations of power. » (Marcus 1992b: 240).

Les images et les inscriptions des monuments maya ne peuvent donc être appréhendées comme des faits réels issus de l'histoire culturelle maya: les textes ont été réécrits, les rois sont représentés lors d'événements historiques minutieusement sélectionnés. L'image serait le meilleur médium pour exprimer sa légitimité politique et rituelle; la production artistique sert les besoins de l'élite royale:

---

<sup>81</sup> La royauté maya a consigné son histoire personnelle sur les stèles et les linteaux. Le texte et l'image étaient utilisés pour: 1° renforcer le cosmos et l'ordre du monde, 2° lier la classe supérieure aux ancêtres royaux et aux êtres surnaturels, 3° légitimer le droit de gouverner grâce aux actions associées à la royauté: capture des ennemis, sacrifice des captifs et saignées rituelles (Marcus 1992a: 240).

« However, it must be acknowledged that Maya records, for the most part, are fables about how best to create and sustain shared beliefs and psychological cohesion within a community. [...] pictorial symbols necessarily achieved a balance between the expression of cultural ideas and political-ritual demands. » (Tate 1992: 116).

## ***5.2 Les sacrifices maya versus les sacrifices nahuatl***

Plusieurs mayanistes affirment que les rituels du sacrifice et de l'offrande de sang servaient à « assurer la continuité de la vie qui était la reproduction symbolique de la création divine. » (Paz 1991: 80). Comme nous l'avons déjà signalé, nous croyons que l'idée selon laquelle les hommes avaient l'obligation de soutenir les dieux par les offrandes de vies et de sang humains fut insufflée à l'étiologie du mythe nahuatl relatif à la création du cinquième soleil. Nous désapprouvons cette croyance, véhiculée avec persistance, qui veut que le sacrifice et l'autosacrifice étaient des obligations d'ordre religieux en relation avec ce mythe de cosmogonie, mexicain dans sa spécificité. Nous sommes portée à croire que l'une des fonctions de ces rituels maya de la Période Classique était de nature politique, même si l'origine de ces pratiques relève du domaine idéologique.

Si nous élargissons notre réflexion à la Mésoamérique, nous constatons que cette tradition rituelle découle d'un même fondement idéologique lié au symbolisme du sang mais que le contexte et les fonctions qui servent le sacrifice sont dissemblables. Par exemple, dans les idéologies maya et aztèque, le sang joue un rôle symbolique primordial. Seulement chez les Aztèques, le lien s'établit entre les dieux et les hommes grâce au maintien de la vie par la mort. Chez les Maya, l'offrande du sang permet aux dirigeants issus de dynasties royales d'intercéder auprès de leurs ancêtres royaux.

L'idéologie du sacrifice aztèque nous est livrée par le truchement d'un mythe d'origine. La mythologie nahuatl conte qu'à Teotihuacan *Nanauatzin* et *Tecucitecatl* se sont immolés pour devenir les astres solaire et lunaire. Les dieux offrirent leur sang pour permettre au Soleil de se mouvoir et donner vie à la terre. Le Soleil, assoiffé de sang humain, réclama des offrandes dédicatoires, ce que les hommes lui procurèrent par le biais de sacrifices (Paradis 1984: 95). Nous comprenons ici que les actions mythiques des ancêtres/dieux se perpétuent dans le rituel remis en scène par les anciens Mexicains. Comme leurs créateurs, les Aztèques pourvoient le Soleil, grand consommateur d'énergie, en vies humaines (Duverger 1979: 50). Le sang engendre la vie:

« Mais qui sont les victimes, ou plutôt pour conserver le langage des Aztèques, les élus? C'est ici que l'idéologie religieuse devient un instrument du pouvoir politique. C'est par la conquête militaire de nouveaux territoires que l'on obtiendra les futurs sacrifiés. Et c'est le cercle vicieux: il faut du sang pour maintenir la vie, on l'obtient par la guerre; la guerre, donc la mort, est l'unique garant de la vie; vie-mort, mort-vie. La formation et l'intégration de l'empire aztèque sont fondées sur cette dualité, cette complémentarité poussée à l'extrême et dont le sacrifice humain est le catalyseur. » (Paradis 1984: 95)

Les guerriers se battent pour affirmer leur bravoure mais de leurs captifs toute la communauté recevra les bienfaits du sacrifice: le Soleil rassasié continuera sa course dans le ciel, l'Énergie vitale étant momentanément restaurée (Duverger 1979: 102).

L'idéologie maya diffère de celles des Aztèques. Le sacrifice et l'offrande de sang servent les mêmes fonctions politiques: dans le contexte social, afin de gagner le respect public et valoriser le pouvoir royal, il fallait faire couler son propre sang et capturer des prisonniers pour les offrir en sacrifice (Schele 1984: 45).

Au terme de cette investigation, il serait toutefois prudent d'émettre quelques précautions critiques en dissipant une équivoque: l'hypothèse centrale de ce mémoire - suggérée par les recherches de Schele - voulant que les traditions sacrificielles servaient à consolider le pouvoir politique du roi, ne rend pas entièrement compte de la complexité des rituels et d'une idéologie encore mal comprise. Nous supposons que la sphère politique n'est que l'une des raisons qui poussèrent les Maya Classiques à l'exercice de telles pratiques.

Si nous avons choisi d'expliquer le sacrifice sous cet angle particulier, c'est que ce type d'inférence est le plus solidement étayé par les données iconographiques et épigraphiques. Celles-ci corroborent la thèse selon laquelle l'idéologie du sacrifice infléchit vers des motivations politiques: les prestations rituelles s'accomplissent en fonction des cycles dynastiques de la vie des rois et les glyphes font uniquement référence à l'histoire royale.

Parmi les multiples interprétations qui ont été apposées à l'autosacrifice de sang, il appert que les rois et parfois les reines pratiquaient ce rituel afin de célébrer les "fins de période" du calendrier du Compte Long ainsi que les anniversaires et les naissances. Il constituait également l'une des étapes requises pour accéder au trône et permettait d'intercéder auprès des ancêtres divins. Comme l'illustrent les représentations de batailles,

de captures et de sacrifices, cette séquence d'événements dynastiques était hautement ritualisée. L'imagerie de Bonampak et de Yaxchilan indique que la guerre et le sacrifice étaient des activités centrales au bon déroulement des cérémonies de nomination d'un héritier et d'accession de dirigeants.

## SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

ACKERMAN, Diane

1990 *A Natural History of the Senses*. Random House, New York.

ANAWALT, Patricia

1986 "Les sacrifices humains chez les Aztèques". *La Recherche*, vol. 17, n° 175, pp. 322-329.

ARSENAULT, Daniel

1987 *Le phénomène de la mort et les activités de l'âme dans l'après-vie chez les Moche (ou Mochica), une culture de la côte nord du Pérou (Ier s. au VIIIème s. ap. J-C.)*. Mémoire de maîtrise, département d'anthropologie, Université de Montréal.

1994 *Symbolisme, rapports sociaux et pouvoir dans les contextes sacrificiels de la société mochica (Pérou précolombien). Une étude archéologique et iconographique*. Thèse de doctorat, département d'anthropologie, Université de Montréal.

BAUDEZ, Claude-François et BECQUELIN, Pierre

1984 *Le Monde Précolombien: Les Mayas*. "L'Univers des Formes", Gallimard, Paris.

BAUDEZ, Claude-François et PICASSO, Sydney.

1987 *Les Cités Perdues des Mayas*. Collections Découvertes Gallimard Archéologie, Paris.

BAUDEZ, Claude-François

1991 "Regards sur les anciens Mayas". *Mayas: la passion des ancêtres, le désir de durer*. Collections Mémoires, "Autrement", Paris, n° 56, pp. 58-71.

1994 *Maya Sculpture of Copan: The Iconography*. University of Oklahoma Press: Norman and London.

BAZIN, Germain

1986 *L'histoire de l'histoire de l'art, de Vasari à nos jours*. Albin Michel, Paris.

BENSON, Elizabeth P.

1973 "Gestures and Offerings." *Primera Mesa Redonda de Palenque, Part I*. Merle Greene Robertson, editor, pp. 109-120. Robert Louis Stevenson School, Peeble Beach.

BOCCARA, Michel

1990 *Entre métamorphose et sacrifice : la religion populaire des Mayas*. Paris, Connaissance des hommes, l'Harmattan.

BOURGET, Steve

1994 *Bestiaire sacré et flore magique: écologie rituelle de l'iconographie de la culture Mochica, cote nord du Pérou*. Thèse de doctorat, département d'anthropologie, Université de Montréal.

CARLSON, John B.

1990 *Venus-Regulated Warfare and Ritual Sacrifice in Mesoamerica. Astronomies and Cultures*. University Press of Colorado.

CHASE, Diane Z.

1986 "Lifeline to the Gods: Ritual Bloodletting at Santa Rita Crozal". *Sixth Palenque Round Table*. Merle Greene Robertson, editor, University of Oklahoma Press.

CHASE, Diane Z. et CHASE, Arlen F.

1992 "An Archaeological Assessment of Mesoamerican Elites". *Mesoamerican Elites, An Archaeological Assessment*. Edited by Diane and Arlen Chase, University of Oklahoma Press: Norman and London, pp. 303-317.

CLANCY, Flora S.

1985 "Maya Sculpture". *Maya: Treasures of an Ancient Civilization*. The Albuquerque Museum, Harry N. Abrams Publishers, New York, pp. 58-70.

COGGINS, Clemency C.

1985 "Maya Iconography". *Maya: Treasures of an Ancient Civilization*. The Albuquerque Museum, New York, pp. 47-57.

COE, Michael D.

1988 "Ideology of the Maya Tomb". *Maya Iconography*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, pp. 222-235.

CROCKER-DELETAILE, Lin

1985 *Art Précolombien: Mexique, Guatemala*. Payot, Paris.

DAVOUST, Michel

1995 *L'Écriture Maya et son Déchiffrement*. CNRS Éditions, Paris.

DEL VILLARD, Monica

1996 "La indumentaria en los cautivos mayas del Clasico, entrevista con Claude Baudez". *Arqueologia Mexicana*, vol. III, n° 17, pp. 66-71.

DUVERGER, Christian

1978 *L'Esprit du jeu chez les Aztèques*. Collections Civilisations et sociétés, Mouton, École des hautes études en sciences sociales.

1979 *La fleur létale. Économie du sacrifice aztèque*. Collections Recherches Anthropologiques, Éditions du Seuil, Paris.

FREIDEL, David A.

1992 "Children of the First Father's Skull: Terminal Classic Warfare in the Northern Maya Lowlands and the Transformation of Kingship and Elite Hierarchies". *Mesoamerican Elites, An Archaeological Assessment*. Edited by Diane and Arlen Chase, University of Oklahoma Press: Norman and London, pp. 99-117.

FREIDEL, David et al.

1986 "The Bearer, the Burden, and the Burnt". *Sixth Palenque Round Table*. Merle Greene Robertson, editor, University of Oklahoma Press.

FURST, Peter T.

1975 "Fertility, Vision Quest and Autosacrifice: Some Thoughts on Ritual Blood-Letting Among the Maya." *Segunda Mesa Redonda de Palenque, Part III*. Merle Greene Robertson, editor, pp. 181-193. The Robert Louis Stevenson School, Peeble Beach.

GARCIA MOLL, Roberto

1996 "Yaxchilàn, Chiapas". *Arqueologia Mexicana*, vol. IV, n° 22, pp. 36-45.

GRAHAM, Ian et VON EUW, Eric

1975 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions: volume 2, part 1, Naranjo*. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

1977 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions: volume 3, part 1, Yaxchilan*. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

1978 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions: volume 2, part 2, Naranjo, Chunhuitz, xunantunich*. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

1979 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions: volume 3, part 2, Yaxchilan*. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

1980 *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions: volume 2, part 3, Ixkun, Ucanal, Ixtutz, Naranjo*. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

GRAULICH, Michel

1982 "Les mises à mort doubles dans les rites sacrificiels des Anciens Mexicains". *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 68, pp. 49-58.

1992 *L'Art Précolombien: La Mésoamérique*. Flammarion: la grammaire des styles, Paris.

HAVILAND, William A. et DE LAGUNA HAVILAND, Anita

1995 "Glimpses of the supernatural: altered states of consciousness and the graffiti of Tikal, Guatemala". *Latin American Antiquity*, 6 (4), pp. 295-309.

HOCQUENHEM, Anne-Marie

1980 "L'iconographie Mochica et les représentations de supplices". *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 67, pp. 249-257.

IVANOFF, Pierre

1975 *Maya*. Paris, Fernand Nathan.

JORALEMON, David

1974 "Ritual Blood Sacrifice among the Ancient Maya: Part I." *Primera Mesa Redonda de Palenque, Part II*. Merle Greene Robertson, editor, pp. 59-66. The Robert Louis Stevenson School, Pebble Beach.

KELLEY, David H.

1975 "Maya Astronomical Tables and Inscriptions". *Archaeoastronomy in Pre-Colombian America*. Austin, University of Texas Press, pp. 57-73.

KUBLER, George A.

1984 *The Art and Architecture of Ancient America, The Mexican, Maya and Andean Peoples* (Third edition). The Pelican History of Art, Penguin Books.

LOUNSBURY, Floyd

1982 "Astronomical Knowledge and Its Uses at Bonampak, Mexico". *Archaeoastronomy in the New World*. Édité par A. F. Aveni, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 143-168.

MARCUS, Joyce

1992a *Mesoamerican Writing Systems. Propaganda, Myth, and History in Four Ancient Civilizations*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

1992b "Royal Families, Royal Texts: Examples from the Zapotec and Maya". *Mesoamerican Elites, An Archaeological Assessment*. Edited by Diane and Arlen Chase, University of Oklahoma Press: Norman and London, pp. 221-241.

MATHEWS, Peter

- 1978 "Notes on the Dynastic Sequence of Bonampak, Part 1". *Third Palenque Round Table*. Edited by Merle Green Robertson, University of Texas Press, Austin, vol. V, part 2, pp. 60-73.
- 1996 "Epigrafía de la región del Usumacinta". *Arqueología Mexicana*, vol. IV, n° 22, pp. 14-21.

MATHEWS, Peter et BAUDEZ, Claude-François

- 1978 "Capture and Sacrifice at Palenque". *Tercera Mesa Redonda de Palenque, Vol. IV*. Merle Greene Robertson, editor, pp. 31-40. Robert Louis Stevenson School, Peeble Beach.

MILLER, Mary Ellen

- 1986 *The Murals of Bonampak*. Princeton University Press.
- 1992 "The Image of People and Nature in Classic Maya Art and Architecture". *The Ancient Americas: Art from Sacred Landscapes*. The Art Institute of Chicago, Townsend Editor.
- 1995 "Nuevas claves de un enigma ancestral: Bonampak". *Arqueología Mexicana*, vol. III, n° 16, pp. 48-55.

MILLER, Mary Ellen et TAUBE, Karl

- 1993 *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya. An illustrated dictionary of mesoamerican religion*. Thames and Hudson, London.

MILLER, Virginia E.

- 1981 *Pose and Gesture in Classic Maya Monumental Sculpture*. Ph. D., University of Texas, Austin.
- 1983 "A reexamination of Maya Gestures of Submission". *Journal of Latin American Lore* 9, n° 1, pp. 17-38.

NAJERA CORONADO, Martha Iliá

- 1987 *El don de la sangre para el equilibrio cósmico entre los mayas*. UNAM, México.
- 1991 *Bonampak*. Gobierno del Estado del Chiapas, México.

NATIONAL GEOGRAPHIC SOCIETY

- 1993 *Lost Kingdoms of the Maya: Unlock the Secrets of an Ancient Civilization*. National Geographic Video.

NICHOLSON, H. B.

1975 "Middle American Ethnohistory: An Overview". *Handbook of Middle American Indians*, vol. 15. Guide to Ethnohistorical Sources, part 4, pp. 487-505

PANG, Hildegard Delgado

1992 *Pre-Columbian Art: Investigations and Insights*. University of Oklahoma Press, Norman.

PANOFSKY, Erwin

1955 *Studies in Iconology*. Harper and Row, New York.

PARADIS, Louise Iseult

1978 "Le sacrifice humain". *Recherches Amérindiennes au Québec*, vol. VIII, n° 2, pp. 153-166.

1984 "La mort et l'archéologie: l'exemple des Aztèques". *Anthropologie et Sociétés*, vol. 8, pp. 85-106.

PAZ, Octavio

1991 "Réflexion d'un intrus". *Mayas: la passion des ancêtres, le désir de durer*. Collections Mémoires, "Autrement", Paris, n° 56, pp. 72-84.

PINA CHAN, Roman et AVELEYRA Luis

1993 *L'art précolombien: Olmèque, Maya, Aztèque*. Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne.

PINCEMIN DELIBEROS, Sophia et ROSAS KIFURI, Mauricio

1994 "Ultimos trabajos sobre los murales de Bonampak, Chiapas". *Arqueologia Mexicana*, vol. II, n° 9, pp. 69-75.

PORTER-WEAVER, Muriel

1993 *The Aztecs, Maya, and their Predecessors: Archaeology of Mesoamerica* (Third edition). Academic Press, California.

PROSKOURIAKOFF, Tatiana

1950 *A study of Classic Maya Sculpture*. Carnegie Institution, Washington, Publication 593. Washington D.C.

1955 "Sculptural Art of Bonampak". *Bonampak, Chiapas, México*. Carnegie Institution of Washington, Publication 602, Washington D. C., pp. 29-34.

1960 "Historical Implications of a Pattern of Dates at Piedras Negras, Guatemala". *American Antiquity*, vol. 25, n° 4, pp. 454-475.

QUILTER, Jeffrey

1997 "The Narrative Approach to Moche Iconography". *Latin American Antiquity*, vol. 8, n° 2, pp. 113-133.

REENTS-BUDET, Dorie

1994 *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*. Photographs by Justin Kerr. Duke University Press.

ROBICSEK, Francis

1978 *The Smoking Gods: Tobacco in Maya Art, History and Religion*. University of Oklahoma Press: Norman.

ROBICSEK, Francis et HALES, Donald M.

1984 "Maya Heart Sacrifice: Cultural Perspective and Surgical Technique". *Ritual Human Sacrifice in Mesoamerica*. E.H. Boone editor. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, pp. 49-90.

1988 "A Ceramic Codex Fragment: The sacrifice of Xbalanque". *Maya Iconography*, pp. 260-276. Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

SCHELE, Linda

1984 "Human Sacrifice Among the Classic Maya". *Ritual Human Sacrifice in Mesoamerica*. Dumbarton Oaks Research, Washington D.C., pp. 6-48.

1991 "An epigraphic history of the western Maya region". *Classic Maya Political History: Hieroglyphic and Archaeological Evidence*. Edited by Patrick Culbert, Cambridge University Press, pp. 72-101.

1998 *Notebook for the XXIIInd Maya Hieroglyphic Forum at Texas*. The University of Texas, Austin.

SCHELE, Linda et MILLER, Mary Ellen

1986 *The Blood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art*. Kimbell Art Museum, Fort Worth.

SCHELE, Linda et FREIDEL, David

1990 *A Forest of Kings: The Untold Story of the Ancient Maya*. William Morrow and Company, New York.

SCHELE, Linda et MATHEWS, Peter

1991 "Royal visits and other intersite relationships among the Classic Maya". *Classic Maya Political History: Hieroglyphic and Archaeological Evidence*. Edited by Patrick Culbert, Cambridge University Press, pp. 226-295.

- 1998 *The Code of Kings: The Language of Seven Sacred Maya Temples and Tombs*. Scribner, New York.
- SHARER, Robert J., MORLEY, Sylvanus G. et BRAINERD, George W.  
1983 *The Ancient Maya*, (Fourth edition). Stanford University Press, Stanford, California.
- SIEGEL, R. K.  
1977 "Hallucinations". *Scientific American* 236 (10): 132-140.
- SCHAVELZON, Daniel  
1978 "Temples, Caves, or Monsters? Notes on Zoomorphic Facades in Pre-Hispanic Architecture". *Third Palenque Round Table*. Edited by Merle Green Robertson, University of Texas Press, Austin, vol. V, part 2, pp. 150-160.
- SOUSTELLE, Jacques  
1966 *L'Art du Mexique Ancien*. Arthaud, Paris.
- ST-ARNAUD, Daniel  
1998 *Pierre Millet en Iroquoisie au XVII<sup>e</sup> siècle. Le sachem portait la soutane*. Les Éditions du Septentrion, Sillery.
- STIERLIN, Henri  
1997 *Maya: Palais et pyramides de la forêt vierge*. Taschen-Architecture Mondiale, Cologne.
- STUART, David  
1988 "Blood Symbolism in Maya Iconography". *Maya Iconography*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, pp. 175-222.  
1998 "Testimonios sobre la guerra durante el Clásico maya". *Arqueología Mexicana*, vol. VI, n° 32, pp. 6-13.
- TALADOIRE, Éric et FAUGÈRE-KALFON, Brigitte  
1995 *Archéologie et art précolombiens: La Mésoamérique*. Manuels de l'École du Louvre, Paris.
- TATE, Carolyn Elaine  
1989 "Scribes, Artists and Workshops at Yaxchilan". *Seventh Palenque Round Table*. Merle Greene Robertson, editor, pp. 66-68. The Robert Louis Stevenson Schools, Peeble Beach.  
1992 *Yaxchilan, The Design of a Maya Ceremonial City*. University of Texas Press, Austin.

TAUBE, Karl

1995 *Mythes aztèques et mayas*. Éditions Seuil, Collection Points, Paris.

TEDLOCK, Dennis

1996 *Popol Vuh, The Mayan Book of the Dawn of Life* (revised edition). Touchtone, New York.

THOMPSON, J. Eric S.

1955 "The Subject Matter of the Murals". *Bonampak, Chiapas, México*. Carnegie Institution of Washington, Publication 602, Washington D. C., pp. 47-59.

1973 "Maya Rulers of the Classic Period and the Divine Rights of Kings". *The Iconography of Middle American Sculpture*. The Metropolitan Museum of Art, New York, pp. 52-71.

1984 [1958] *Grandeur et décadence de la civilisation maya*. University of Oklahoma Press, Norman.

TIESLER BLOS, Vera

1997 "El aspecto físico de los Mayas". *Arqueologia Mexicana*, vol. V, n° 28, pp. 14-19.

TREJO, Sylvia

1993 "Historia de reyes". *Arqueologia Mexicana*, vol. I, n° 2, pp. 50-57.

VIAU, Roland

1997 *Enfants du néant et mangeurs d'âmes : guerre, culture et société en Iroquoisie ancienne*. Boréal.

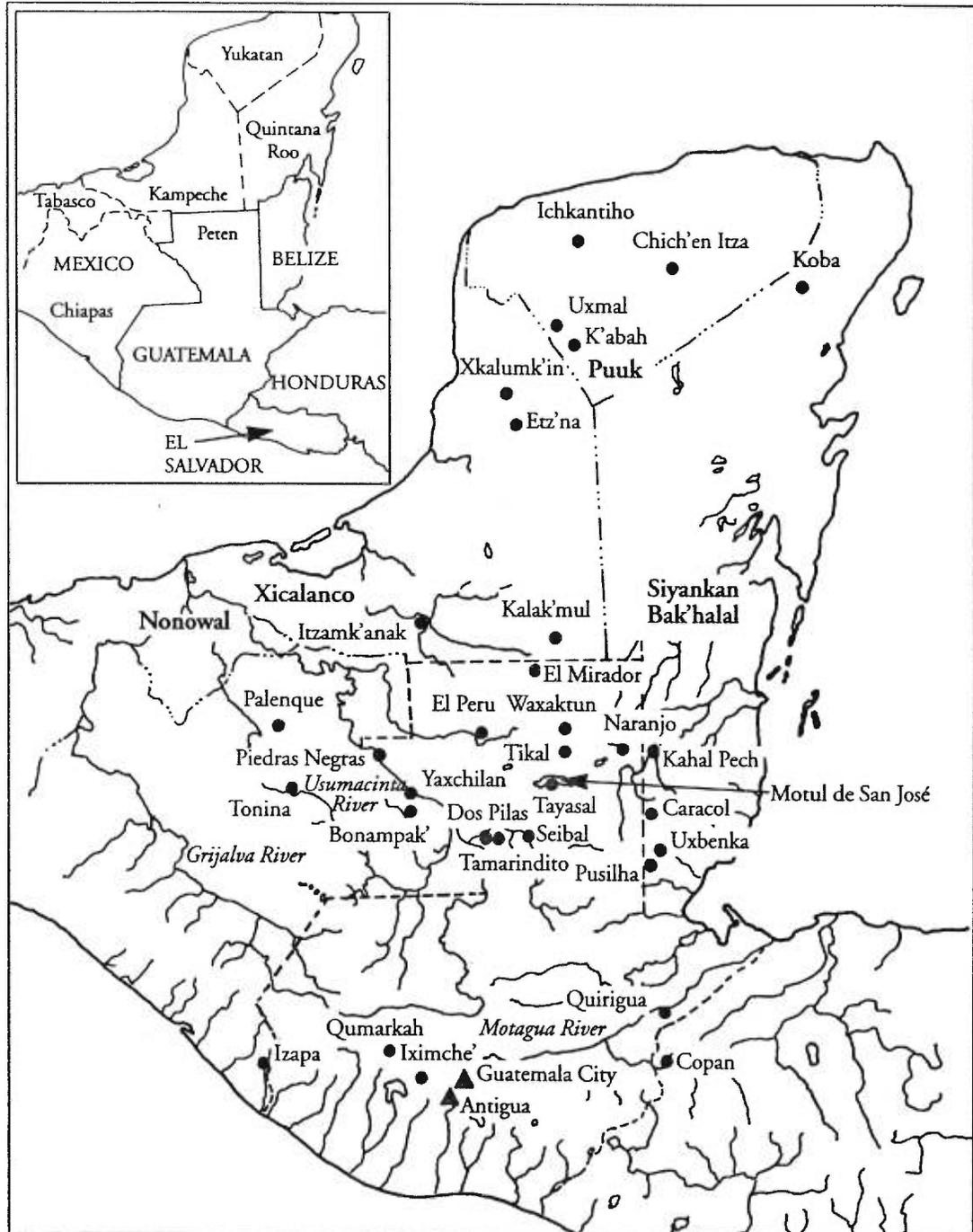


Fig. 1: Carte des principaux sites de la région maya

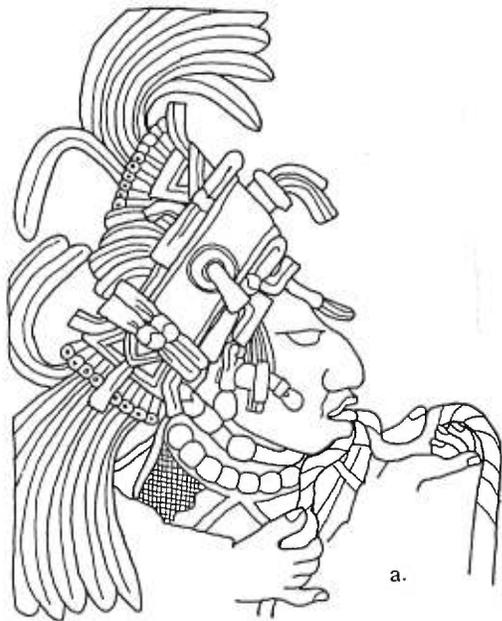
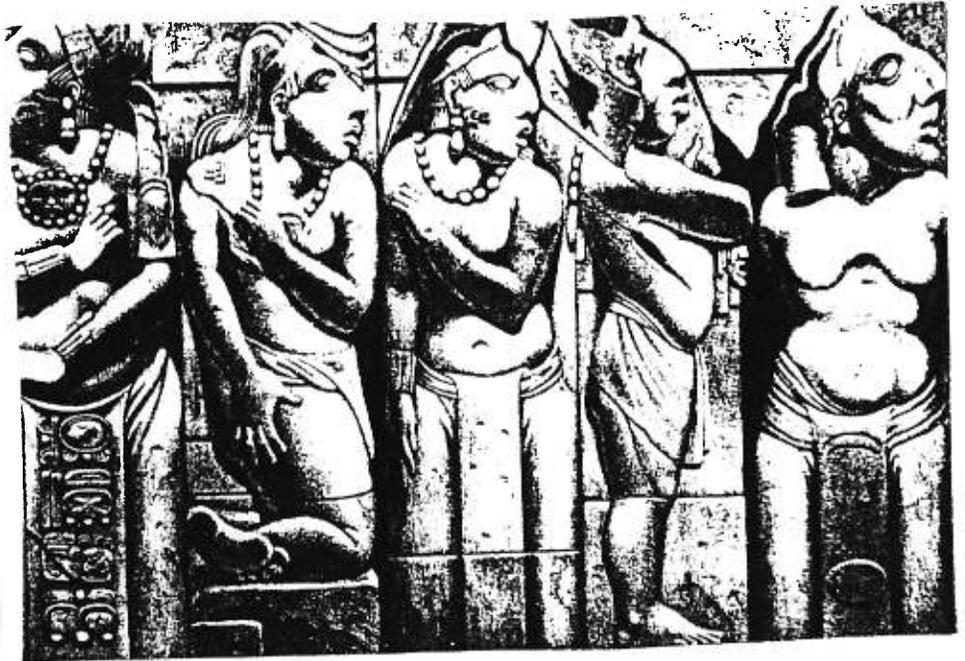


Fig. 2: Pilastre C, Temple des Inscriptions, Palenque  
 Fig. 3: Maison A, palais de Palenque, dessin de Waldeck, 1866  
 Fig. 4: Linteau 17, Yaxchilan; a. dessin moderne; b. dessin du XIX<sup>e</sup> siècle





Les deux pages précédentes:

Fig. 5: Rituel d'auto-sacrifice de la reine Xoc  
Linteau 24, Yaxchilan, Chiapas, Mexique  
Classique récent (ca. 725)  
Calcaire. 110, 5 x 80, 6 x 10, 1 cm  
Londres, Museum of Mankind, British Museum  
(Baudez et Becquelin 1984: 101)

Fig. 6: Vision hallucinatoire de la reine Xoc  
Linteau 25, Yaxchilan, Chiapas, Mexique  
Classique récent (ca 725)  
Calcaire. 130, 1 x 86, 3 x 10, 1 cm  
Londres, Museum of Mankind, British Museum  
(Baudez et Becquelin 1984: 99)



**u BAH ti CH'AM-il**  
*u bah ti ch'am-il*  
 elle va moissonner



Drawing by Ian Graham

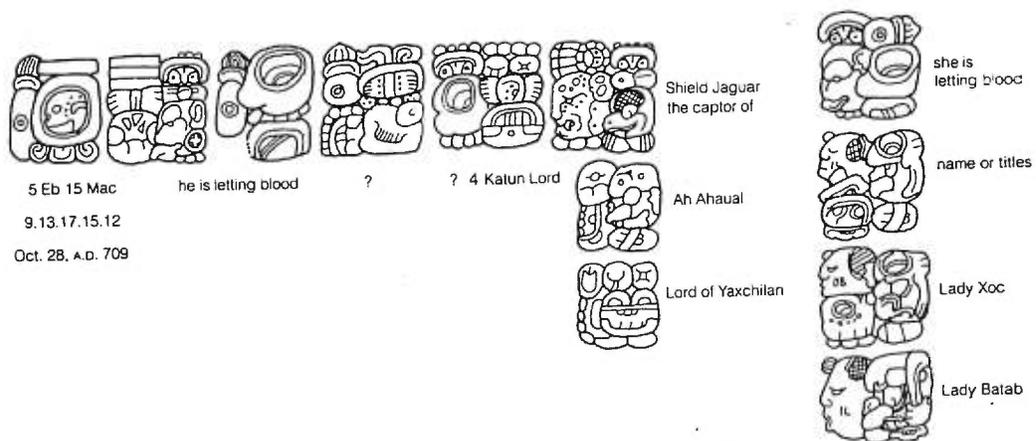
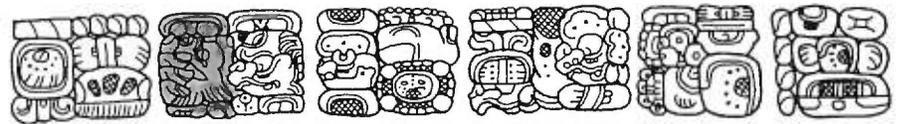
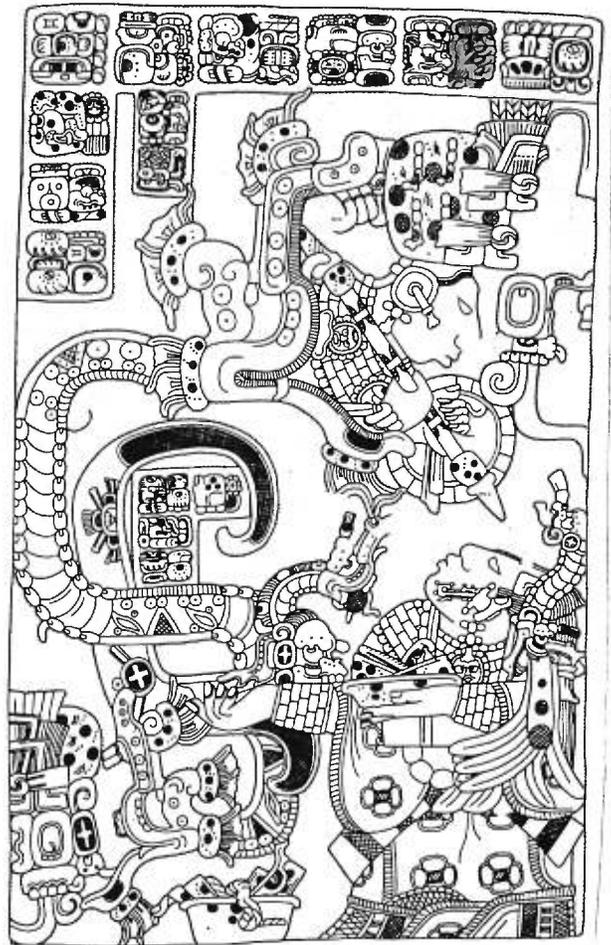
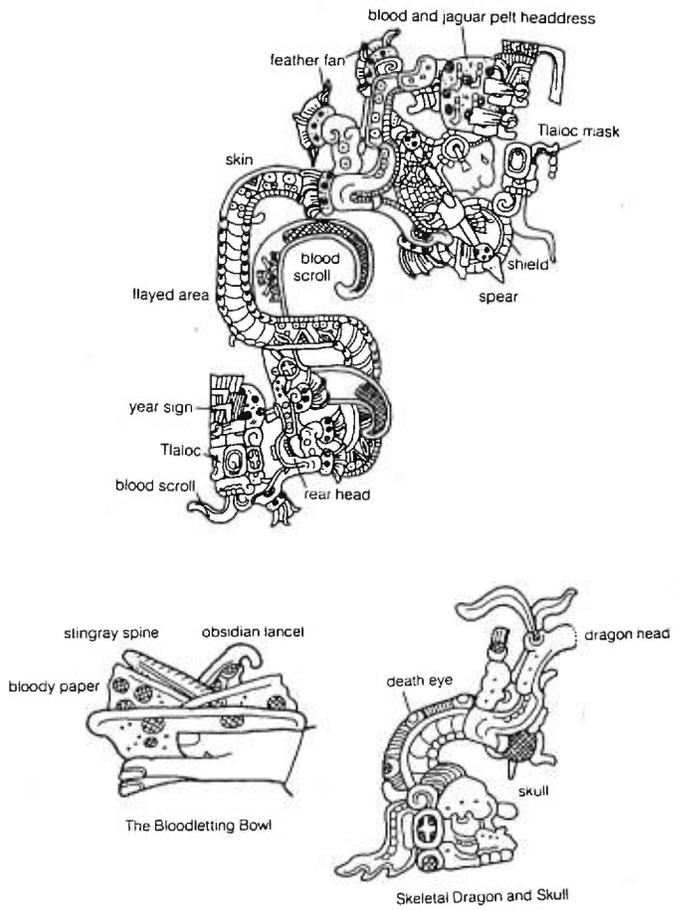


Fig. 7: Linteau 24, Yaxchilan (dessin)



5 Imix 4 Mac      he let blood      his flint-shield      he of fire      chac      ??  
 9.12.9.8.1  
 (Oct. 23, A.D. 681)

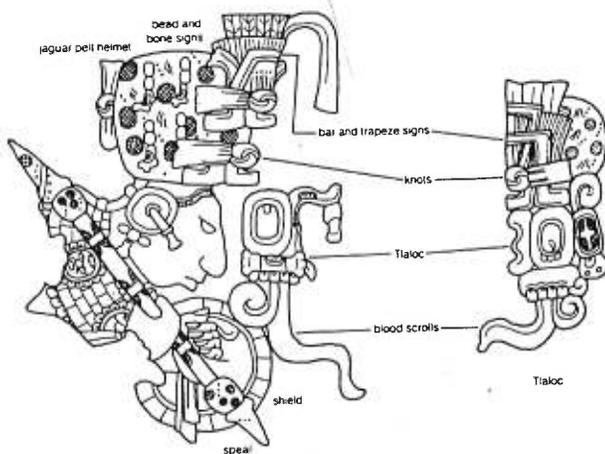


Fig. 8: Lintea 25, Yaxchilan (dessin)

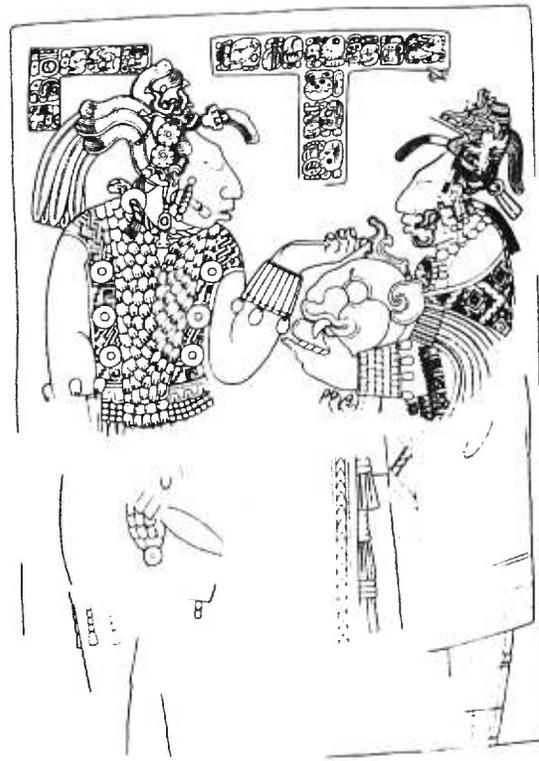
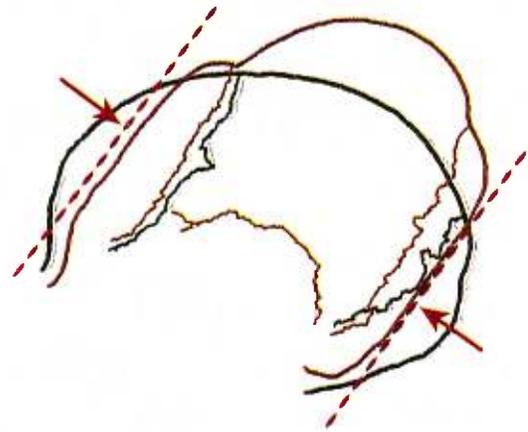


Fig. 9: Linteau 26, Yaxchilan  
Fig. 10: Linteau 26, Yaxchilan (dessin)



ILUSTRACIÓN: RAÍCES, BASADA EN VERA TIESLER



- Cráneo normal
- Cráneo deformado
- - - Planos de compresión

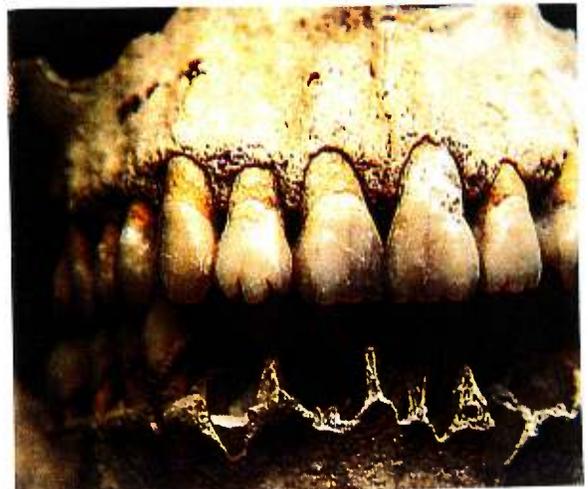
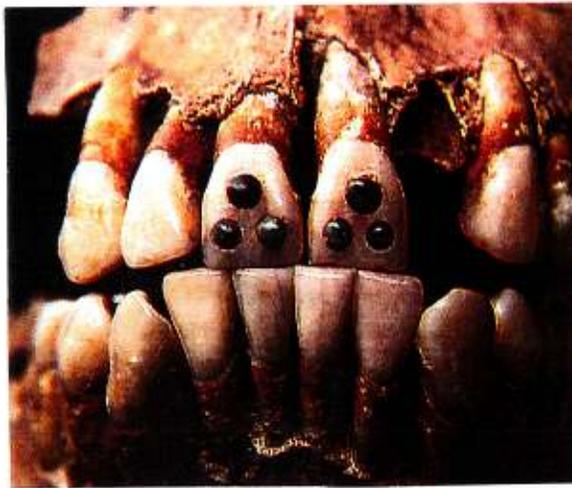


Fig. 11: Crâne d'enfant, aplatissement fronto-occipital  
 Fig. 12: Dents avec incrustations de jadéite  
 Fig. 13: Dents limées avec incrustations de jadéite

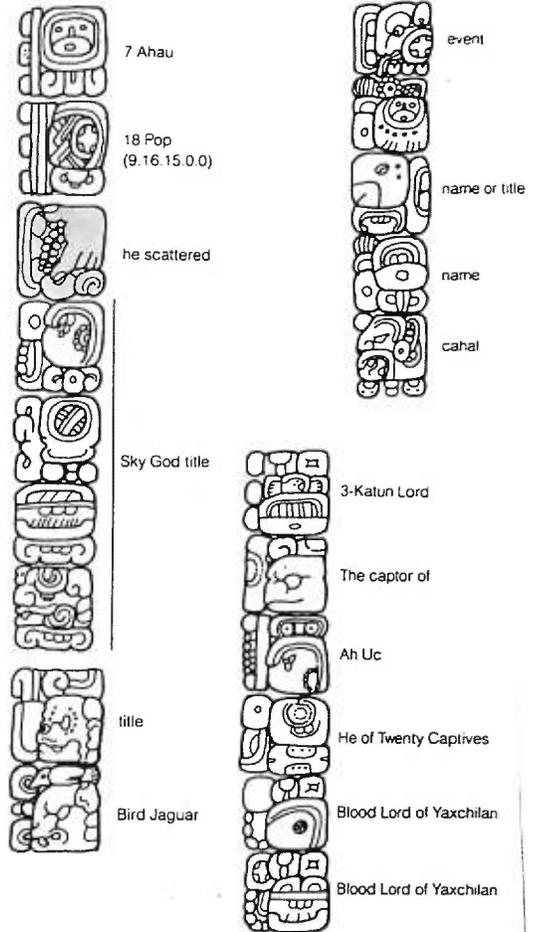
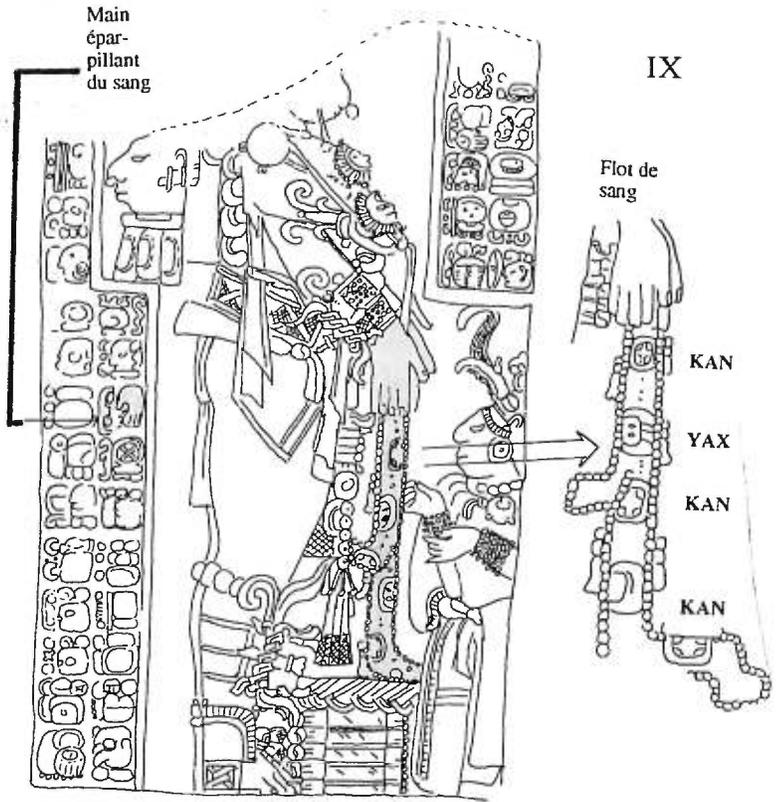


Fig. 14: Stèle 6, Yaxchilan  
 Fig. 15: Stèle 1, Yaxchilan  
 Fig. 16: Linteau 2, La Pasadita

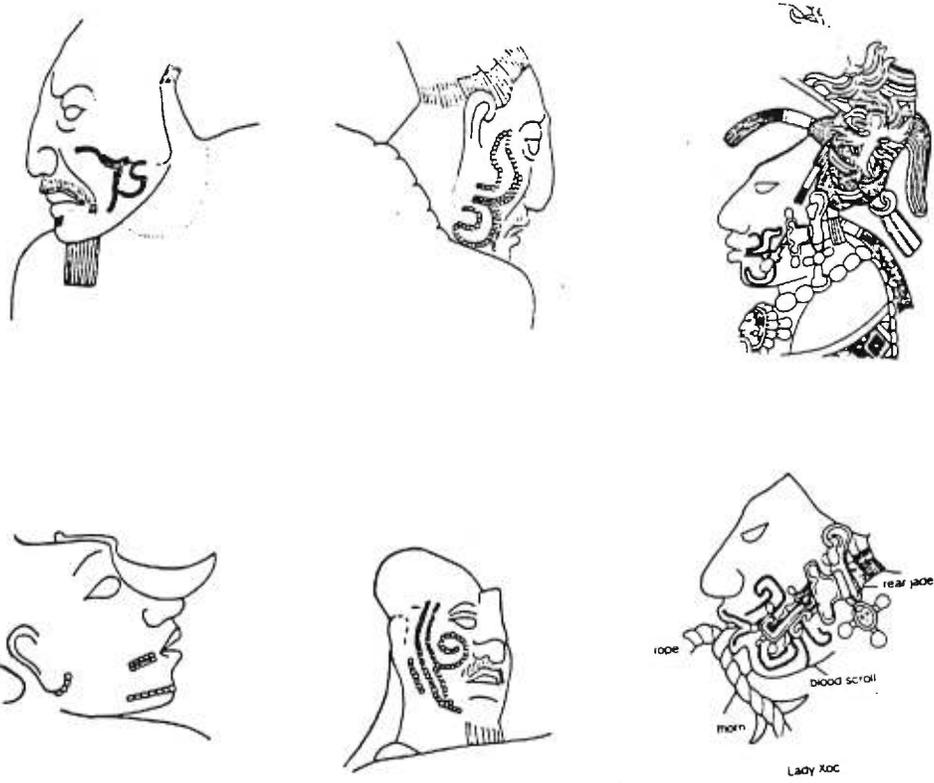
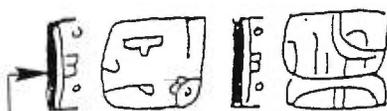
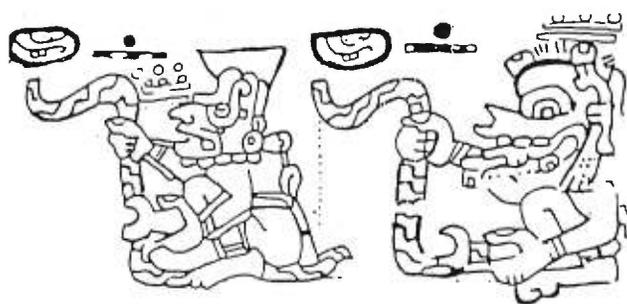
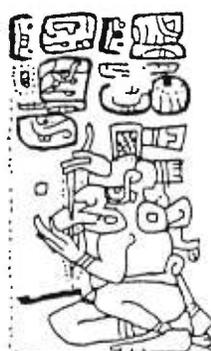


Fig. 17: Exemples de scarifications  
Fig. 18: Lintean 17, Yaxchilan



u CHAH UY AK-il  
*u chah uy ak-il*  
 il se perfore la langue



4 divinités différentes  
 se transpercent le lobe de l'oreille  
 Dessin de Villacorta (1930)  
 Villacorta

Glyphe du sang



HUN KIK-il  
*hun kik-il*  
 1<sup>er</sup> sang

Fig. 20: Peinture du codex de Madrid, p. 82b  
 Fig. 21: Peinture du codex de Madrid, p. 95a  
 Fig. 22: Peinture du codex de Madrid, p. 96b

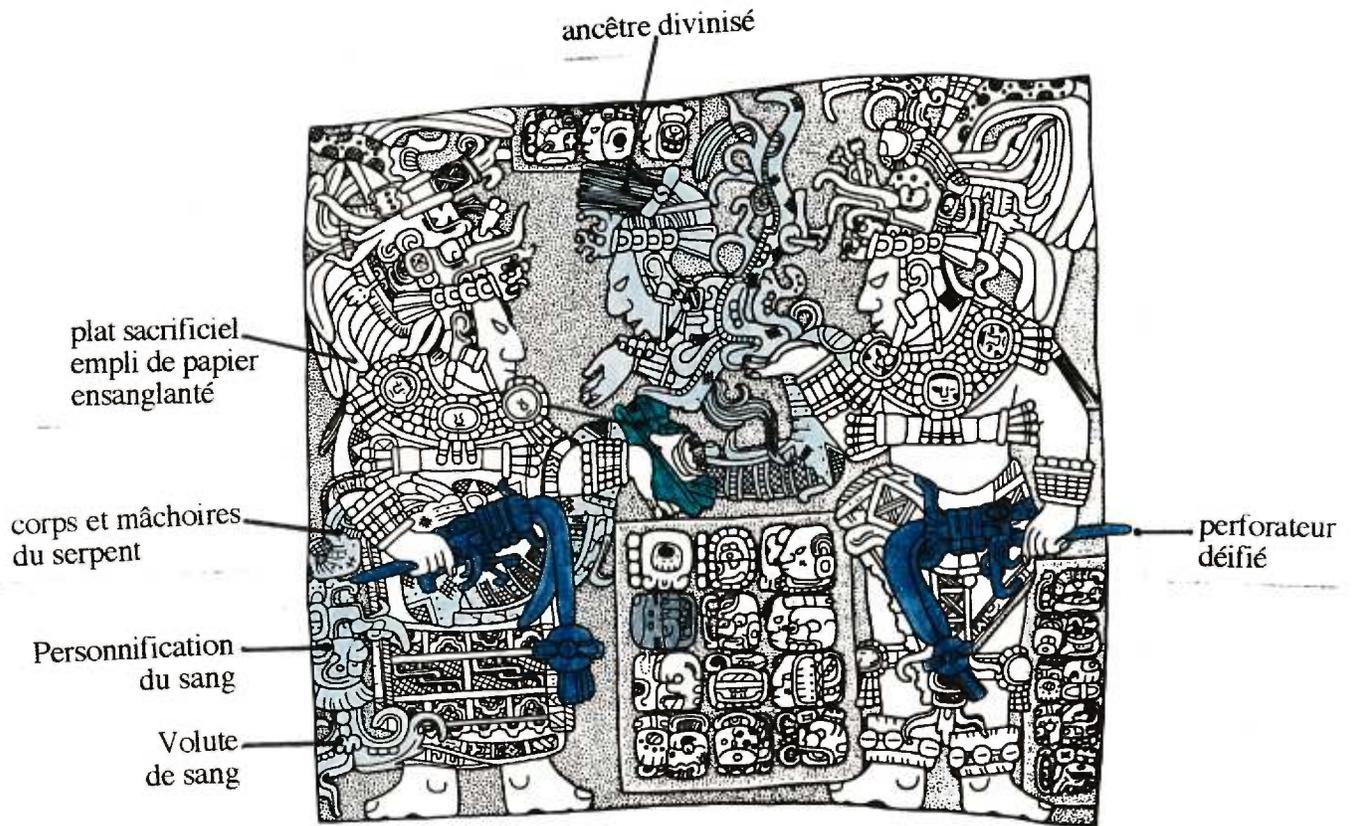
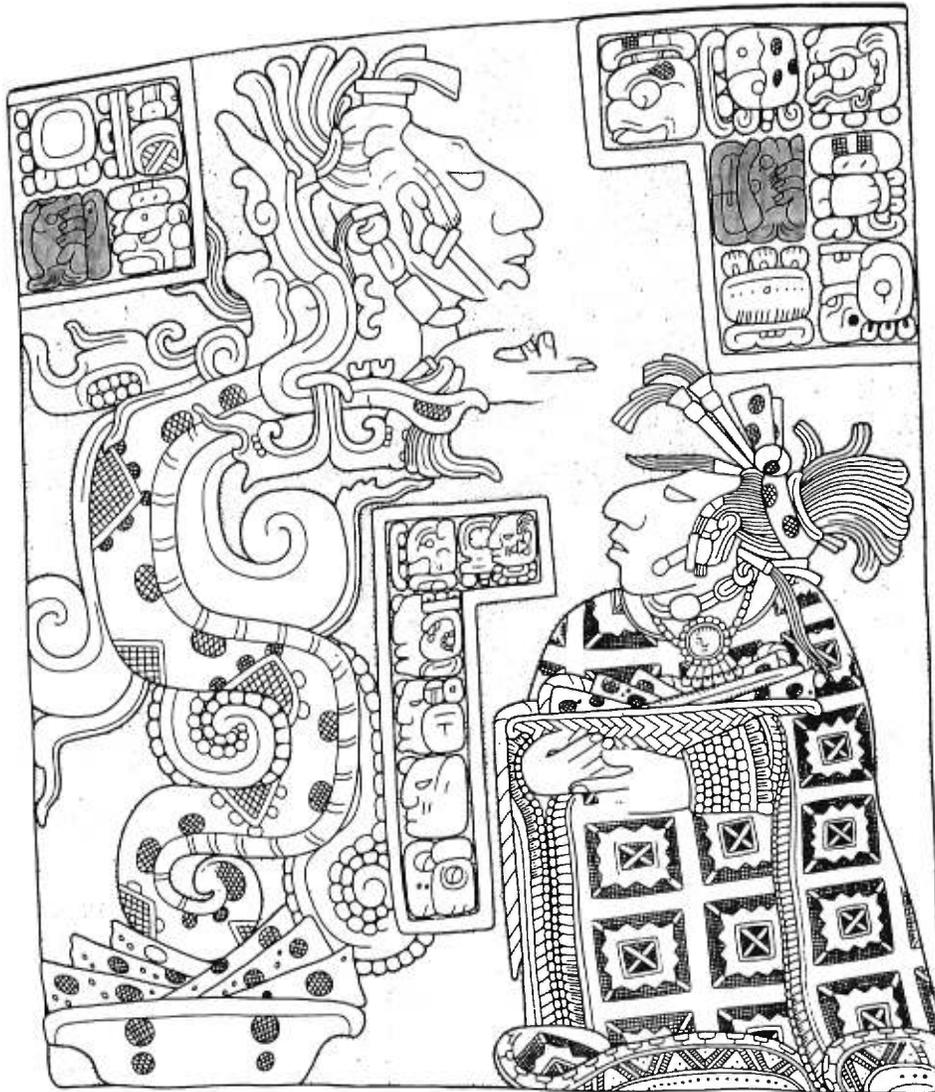


Fig. 23: Linteau 13, Yaxchilan  
Fig. 24: Linteau 14, Yaxchilan



Drawing by Ian Graham

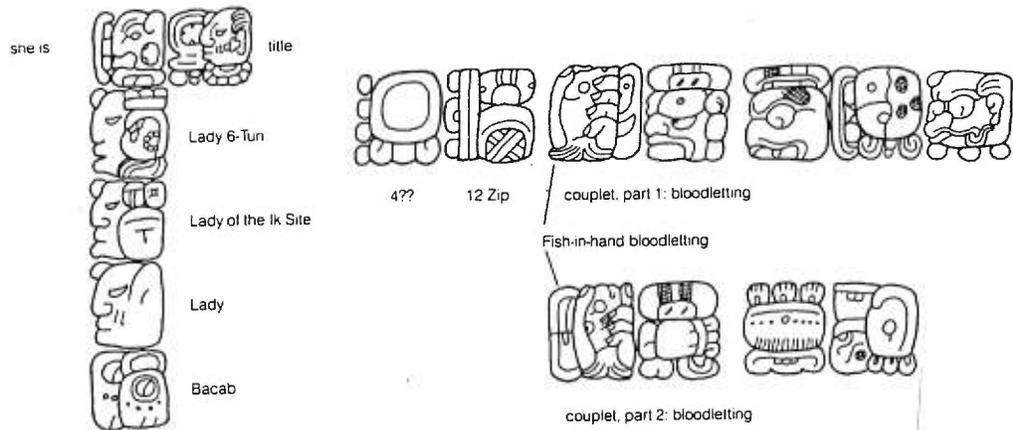


Fig. 25: Lintean 15, Yaxchilan

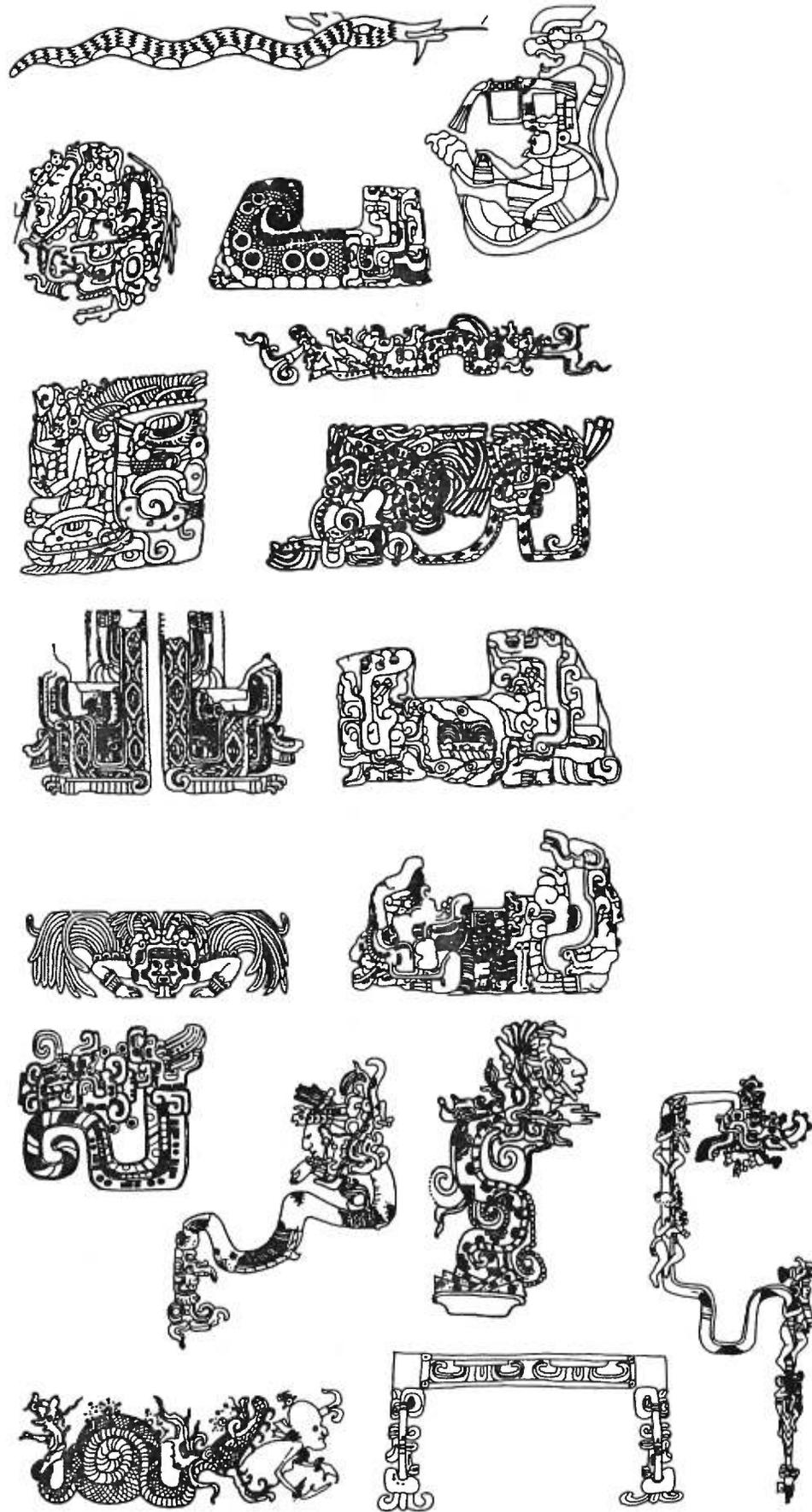


Fig. 26: Les variétés stylistiques de serpents, des Olmèques aux Maya

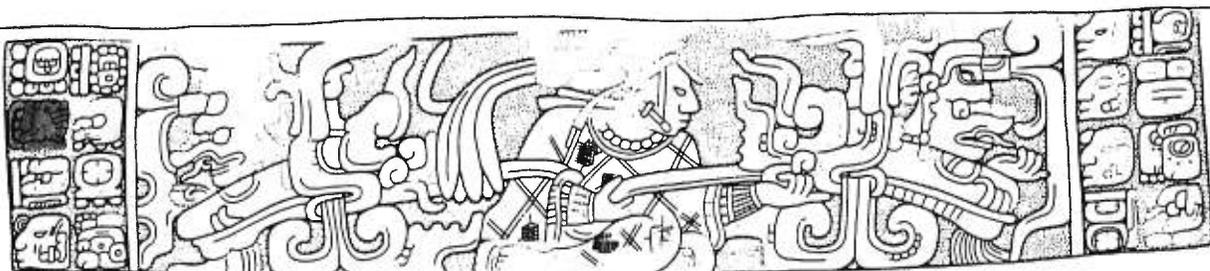


Fig. 27: Linteau 55, Yaxchilan  
Fig. 28: Linteaux 38, 39 et 40, Yaxchilan



Fig. 30: Vase cylindrique, Dumbarton Oaks

Fig. 31: Vase cylindrique, Dumbarton Oaks, déroulé photographique



Fig. 32: Figurine de Jaina

Fig. 33: Vase polychrome, Huehuetenango, déroulé photographique

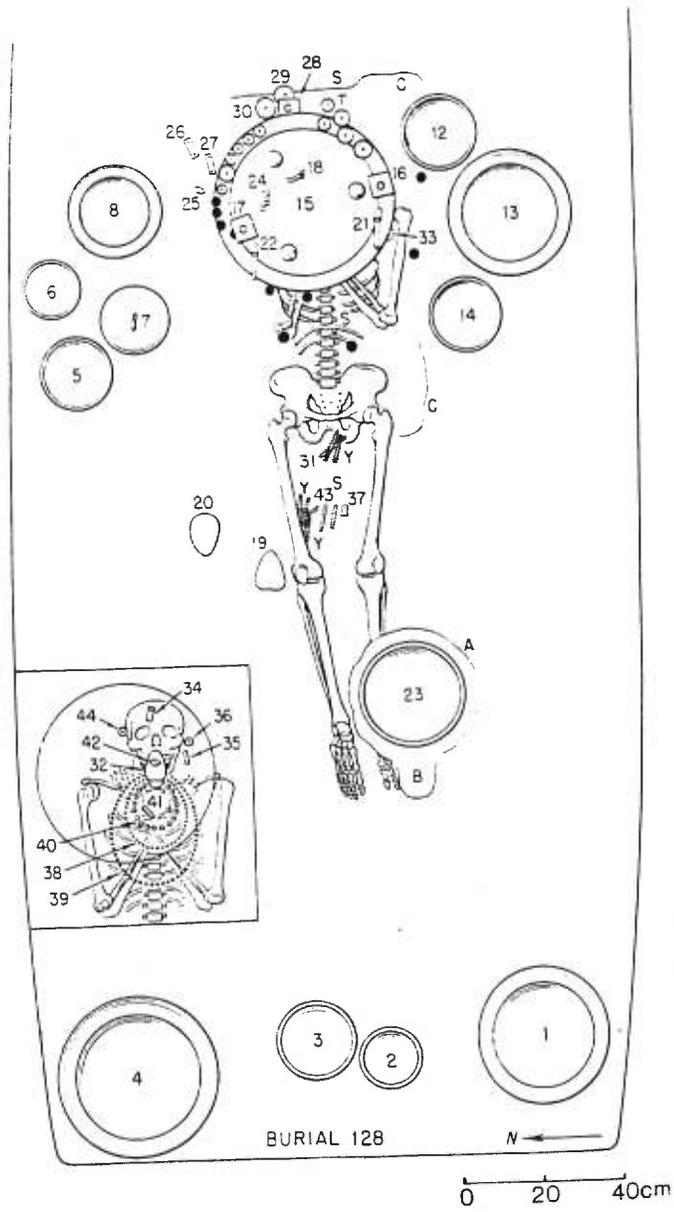


Fig. 34: Tombe 128, Altar de Sacrificios, Guatemala

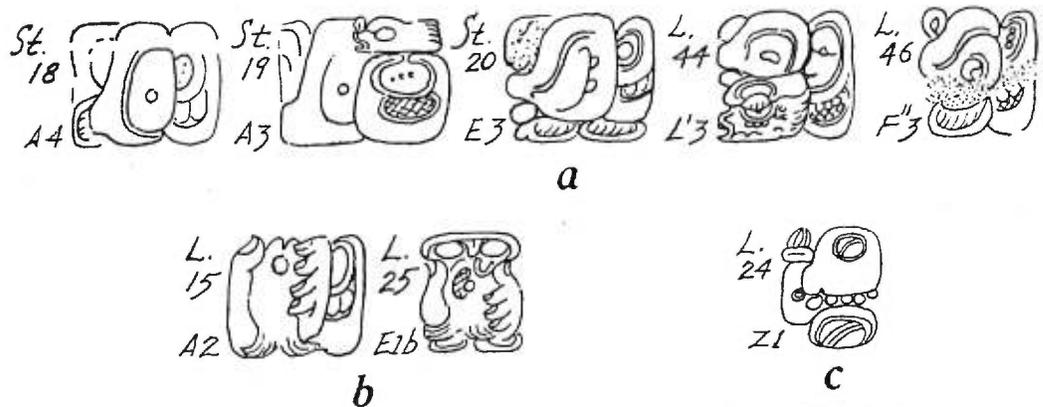
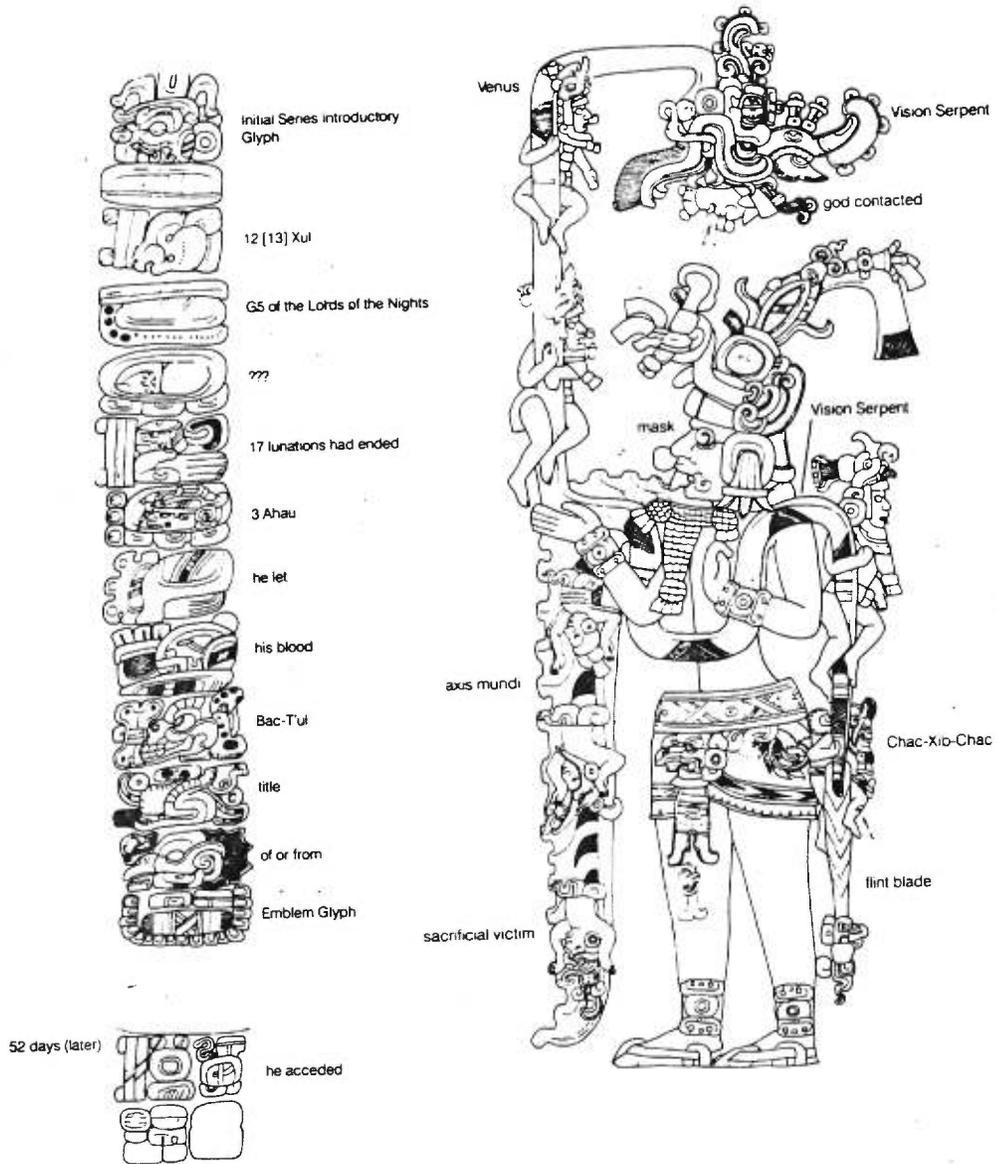


Fig. 8. Action glyphs from Yaxchilán. a, "capture" glyph; b, hand-and-fish glyph, associated with the serpent motif; c, glyph associated with the blood-letting rite.

Fig. 35: Stèle Hauberg

Fig. 36: Glyphes de capture, glyphes du "poisson dans la main", glyphe associé au rite de saignée identifiés par Proskouriakoff

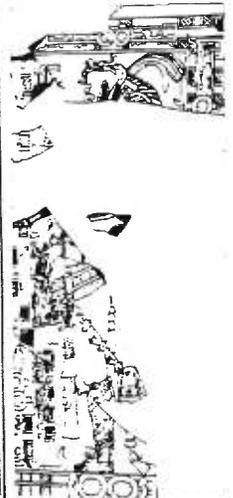
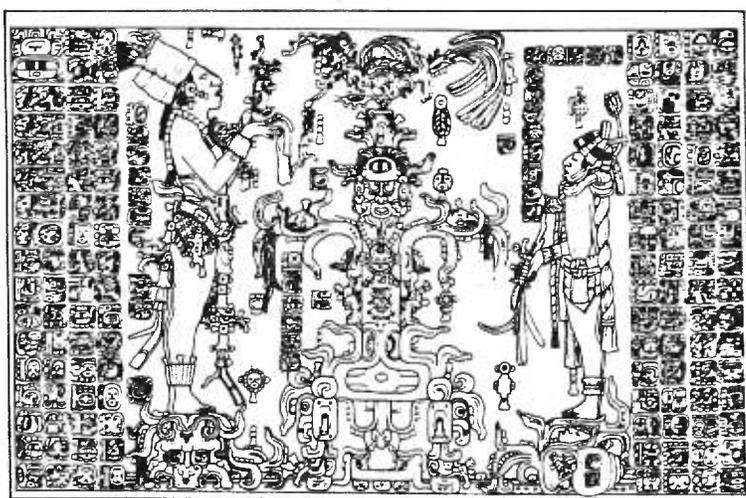
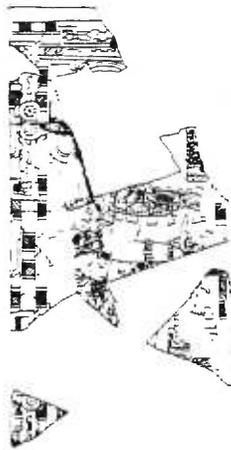
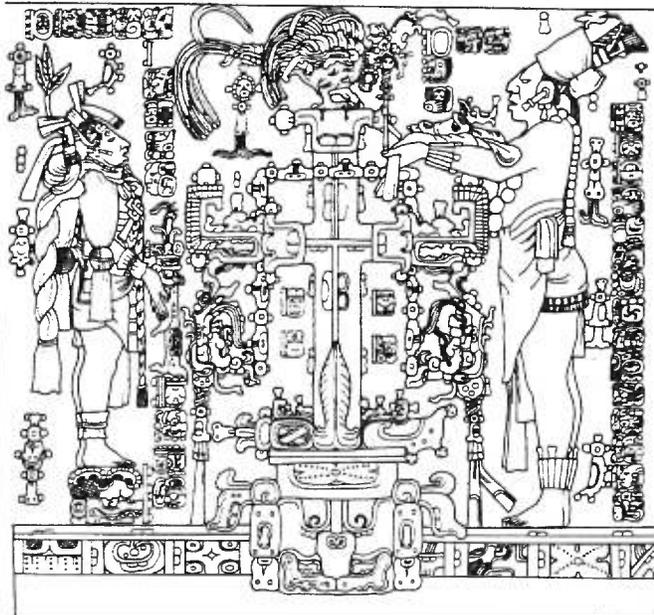
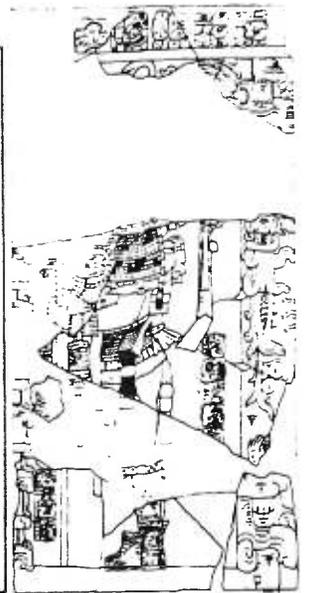
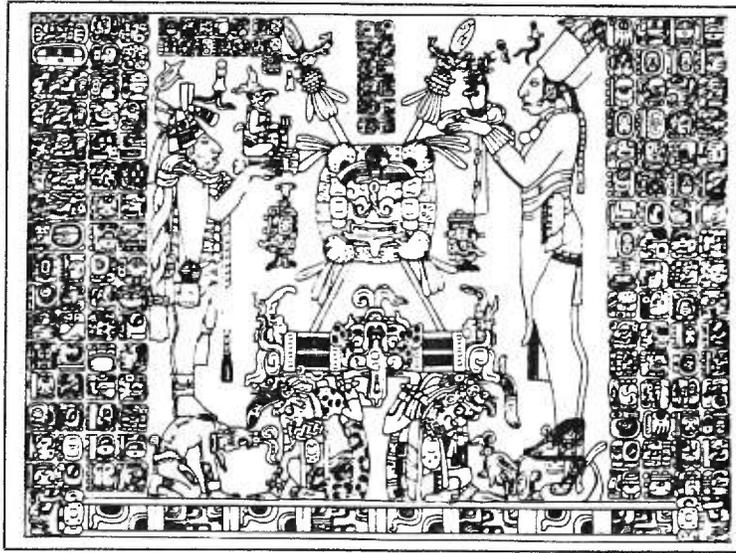


Fig. 37: Temple du Soleil, Palenque  
Fig. 38: Temple de la Croix, Palenque  
Fig. 39: Temple de la Croix Feuillue, Palenque

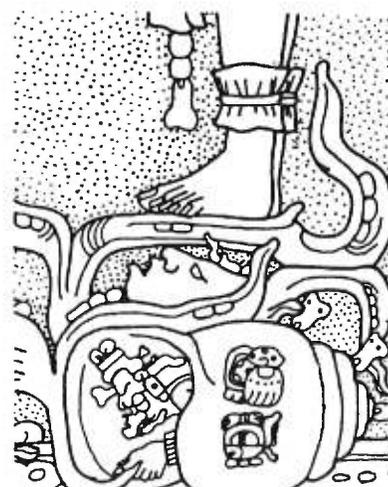
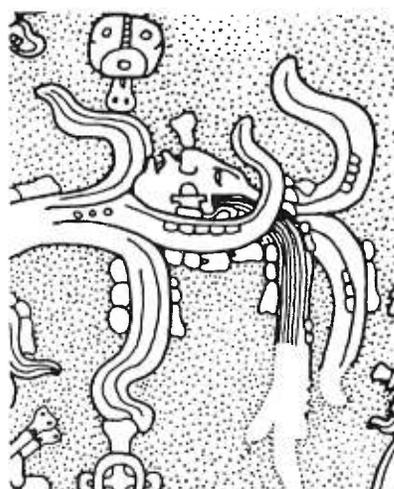
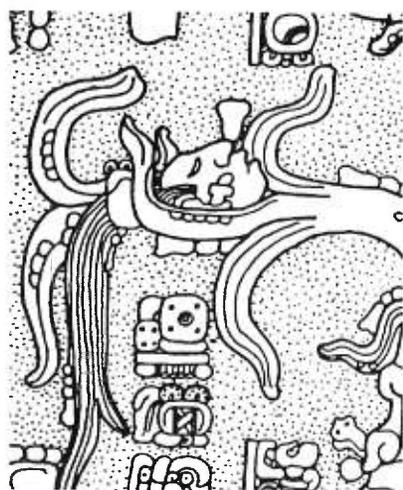
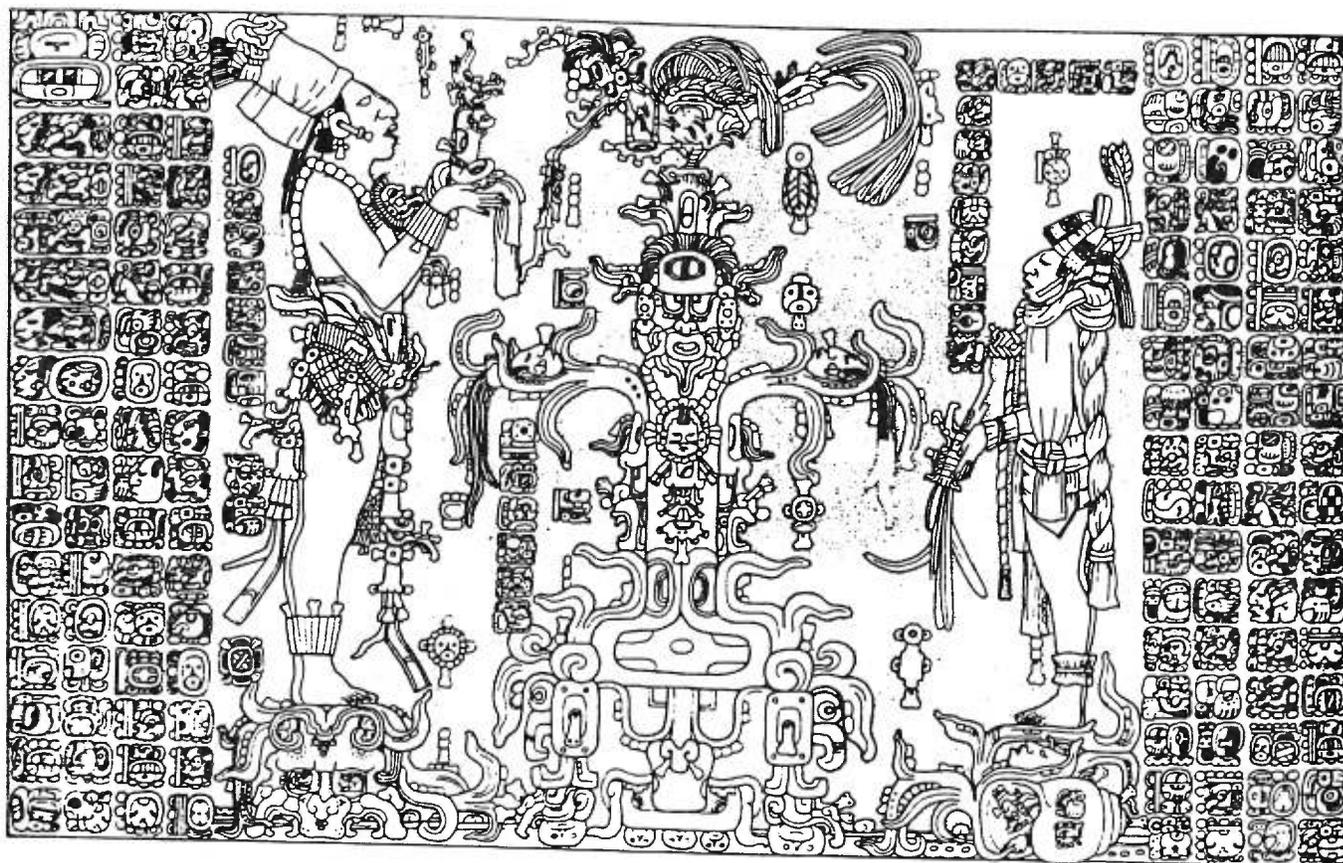
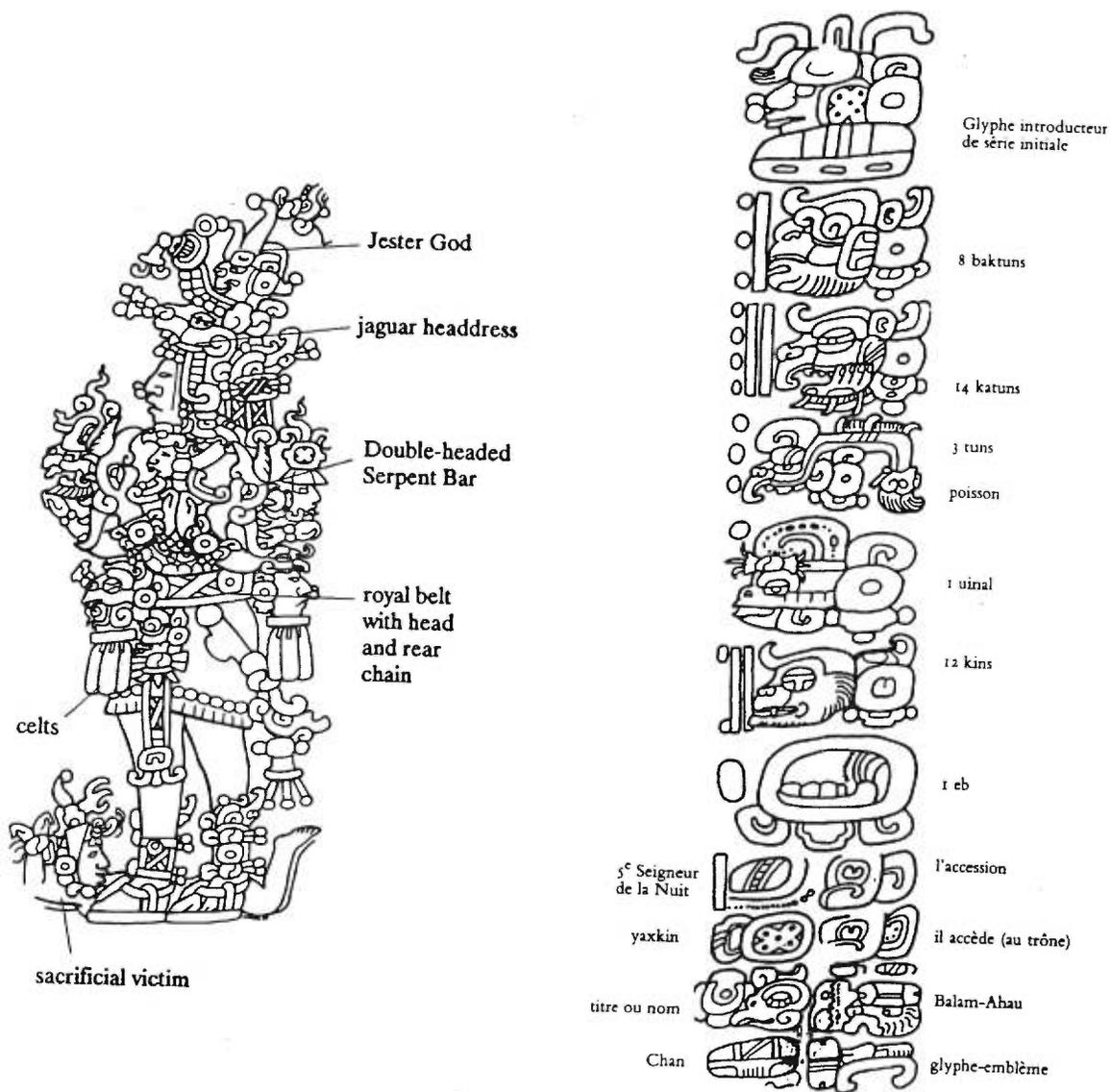


Fig. 40: Temple de la Croix Feuillue, Palenque  
Détail des trois têtes humaines



Interprétation graphique de la plaque de Leyde (verso).

Fig. 41: Plaque de Leyde

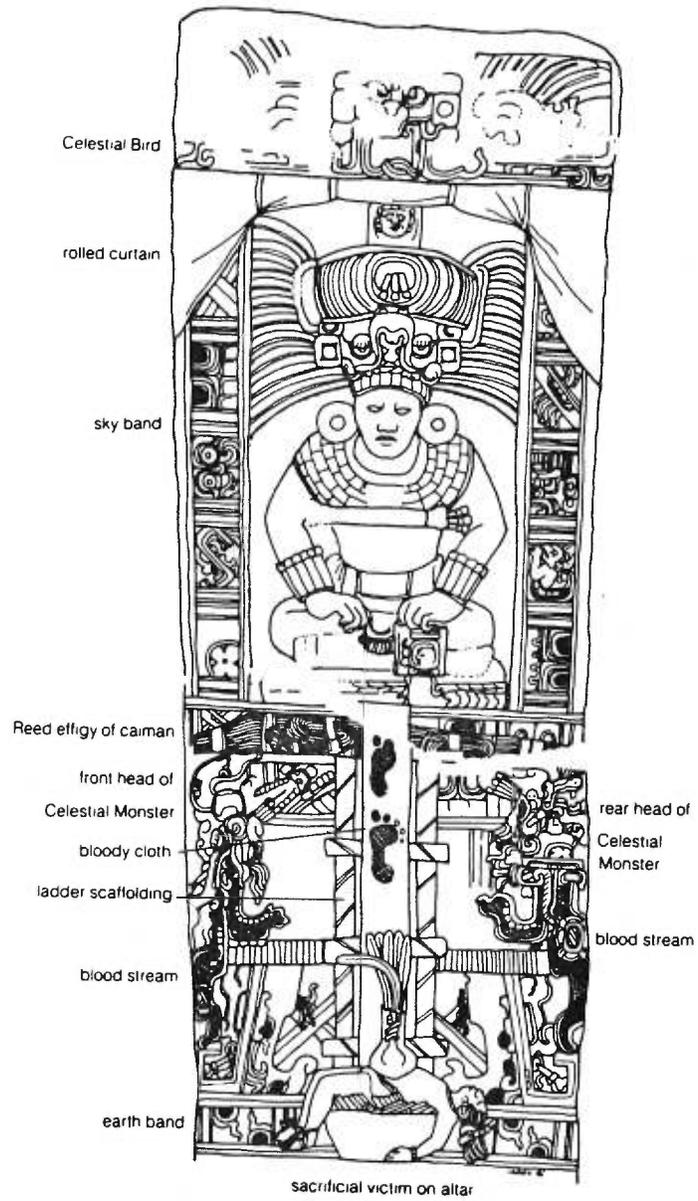


Fig. 42: Stèle 11, Piedras Negras

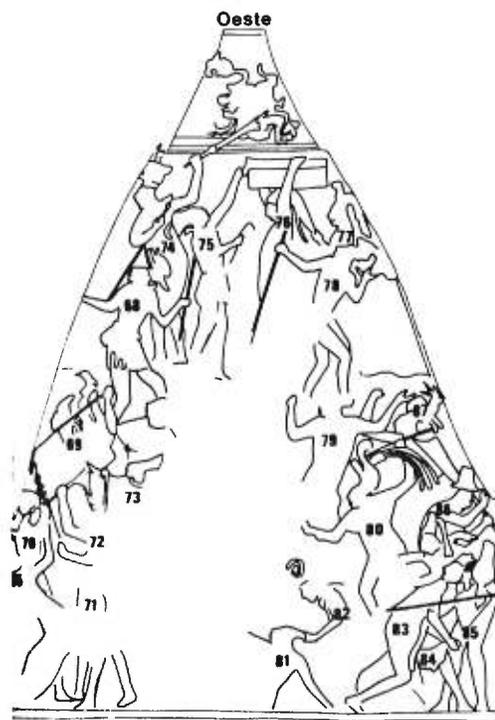
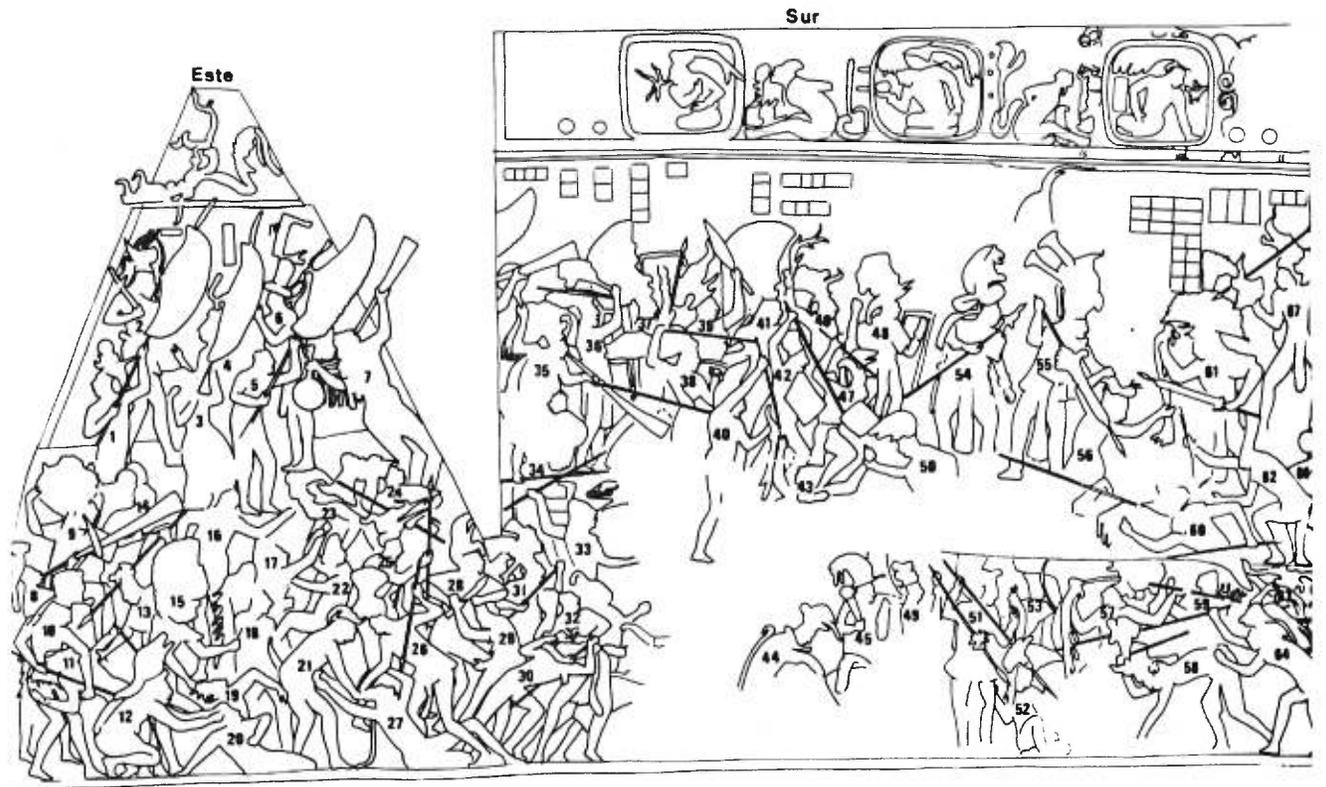


Fig. 43: Chambre 2, murs est, sud et ouest, Bonampak



Fig. 1: Bonampak, chambre 2, mur sud (détail)  
Scène de capture. Fin du VIII<sup>e</sup> siècle

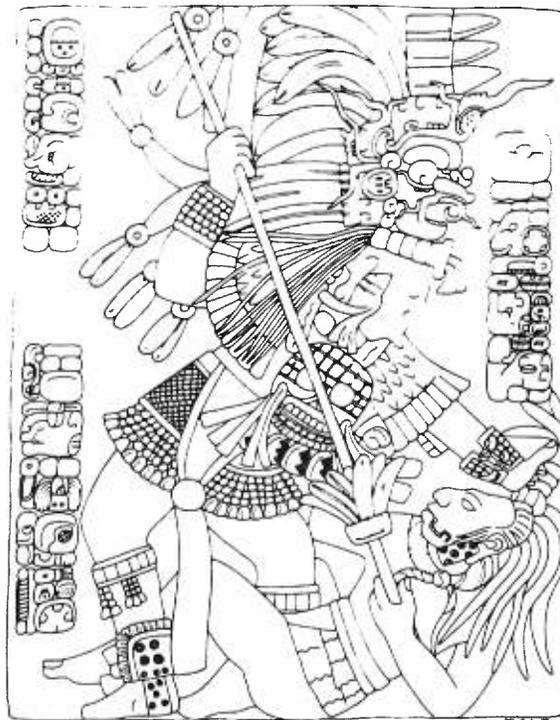
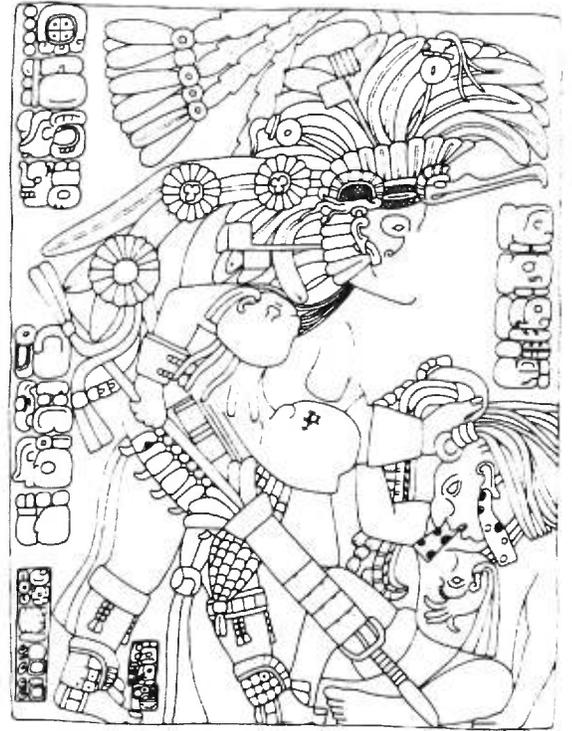
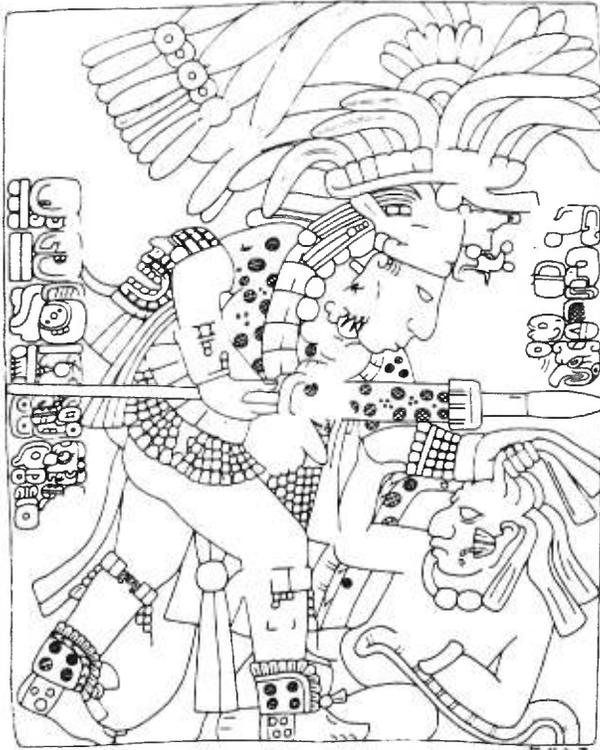


Fig. 45: Linteau 1, Bonampak  
Fig. 46: Linteau 2, Bonampak  
Fig. 47: Linteau 3, Bonampak

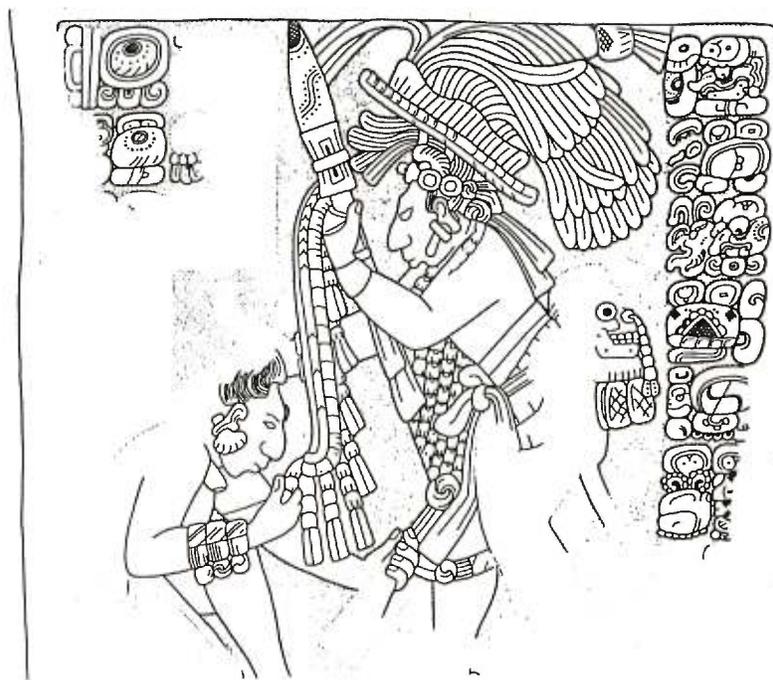
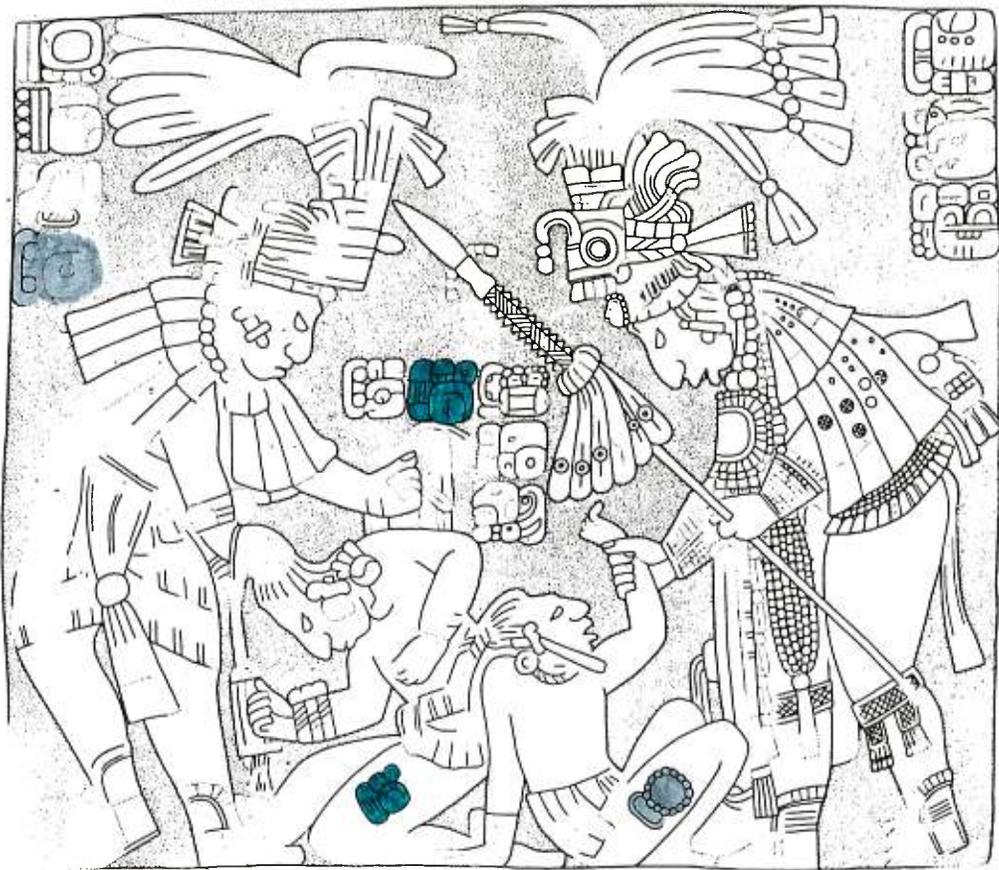


Fig. 48: Lintea 8, Yaxchilan  
Fig. 49: Lintea 45, Yaxchilan



Fig. 50: Linteau 16, Yaxchilan (sculpture)  
Fig. 51: Linteau 16, Yaxchilan (dessin)

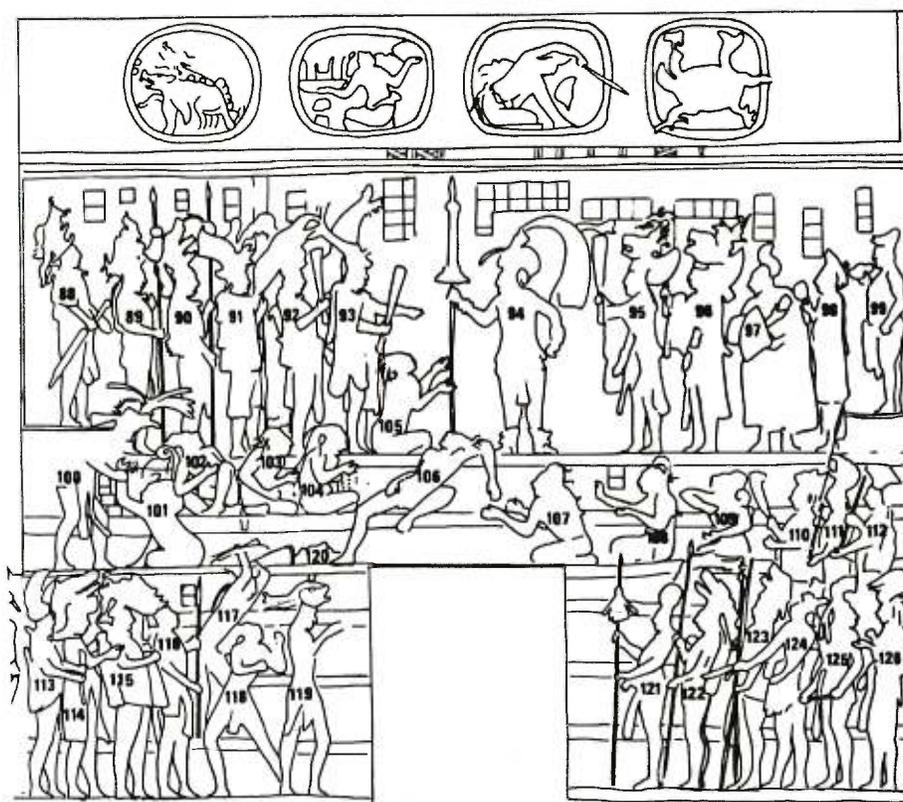


Fig. 52: Chambre 2, mur nord, Bonampak (dessin)  
 Fig. 53: Chambre 2, mur nord, Bonampak (fresque)



Légende:

- Bouclier flexible
- Lance
- Boucles d'oreilles
- Vêtements
- Coiffure
- Corde

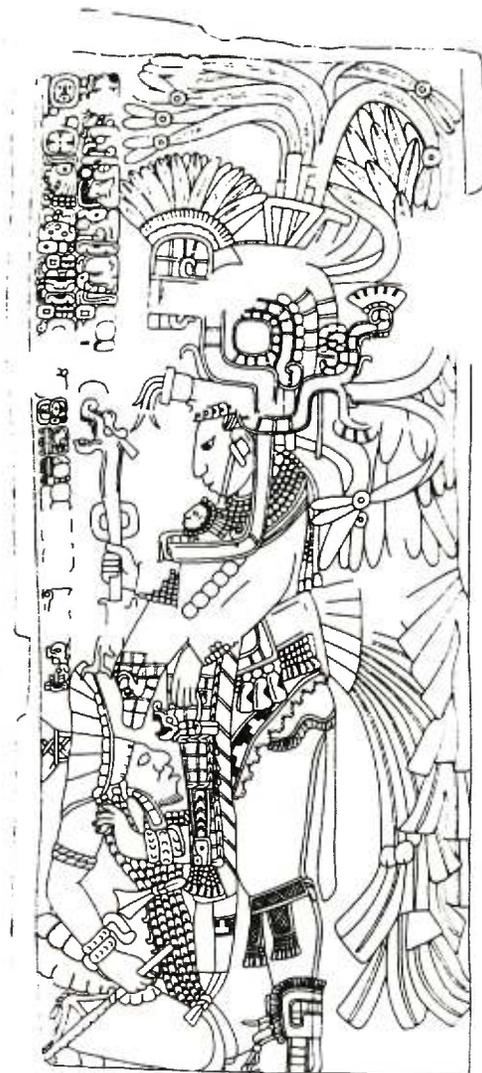
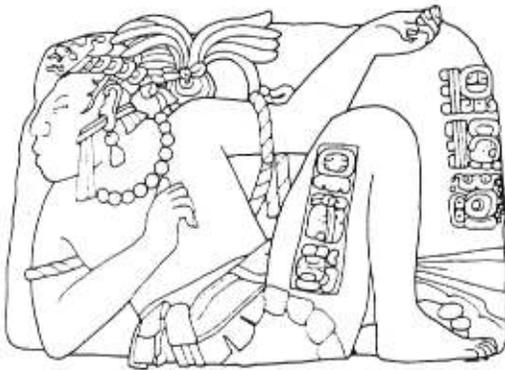


Fig. 54: Linteau 1, La Pasadita  
 Fig. 55: Stèle 3, Bonampak



Ox-Ha-Te  
Ixil Ahau



the ahau of  
Split-Earth  
Calakmul Ahau



9.13.3.13.15  
11 Men 8 Muan  
— war verb (also at Naranjo  
and on Lintel 3)  
name of captive  
it is the land of  
Split-Earth



Fig. 56: Monument 122, Tonina (sculpture)  
 Fig. 57: Monument 122, Tonina (dessin)  
 Fig. 58: Os gravé, Tikal (dessin)  
 Fig. 59: Monument 27, contremarche d'escalier, Tonina



Fig. 60: Stèle 16, Dos Pilas  
 Fig. 61: Stèle 2, Aguateca  
 Fig. 62: Stèle 4, Ucanal

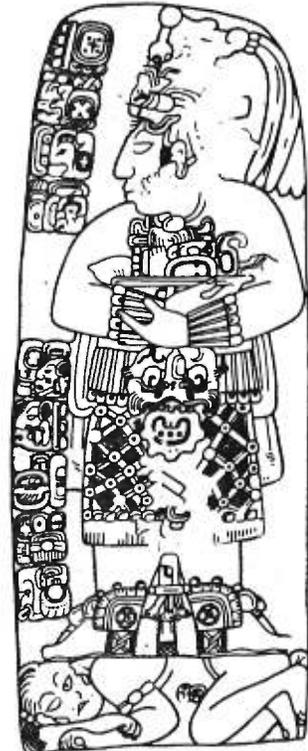
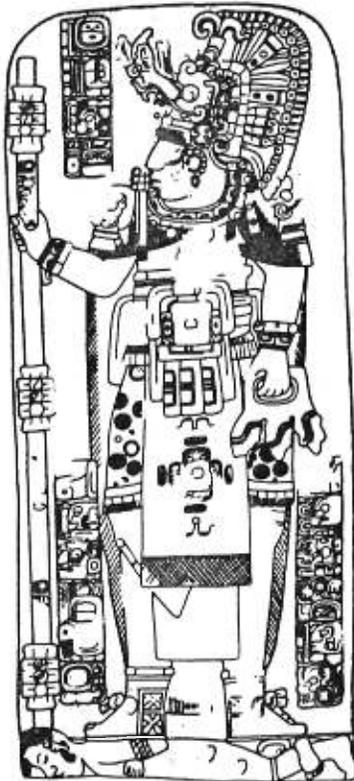
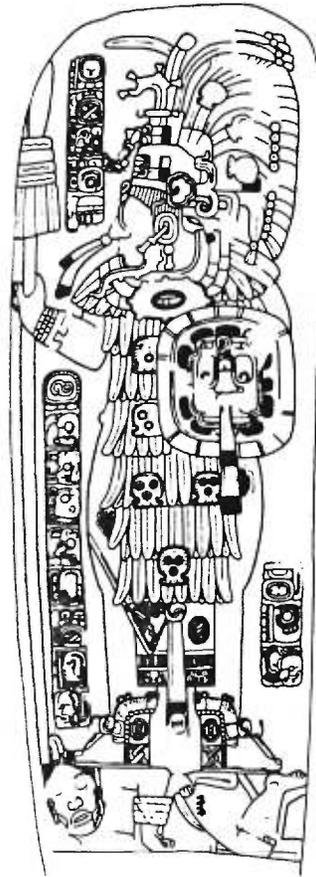
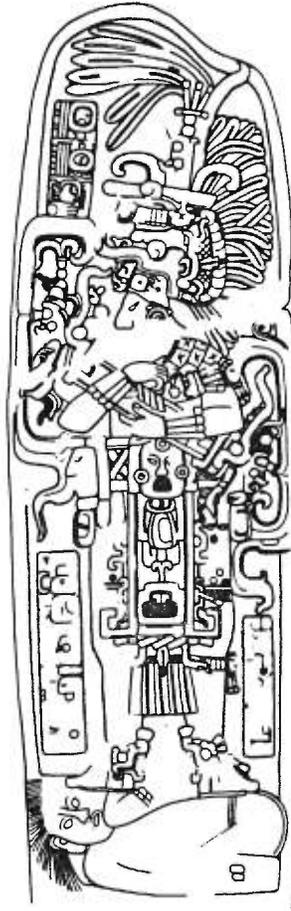
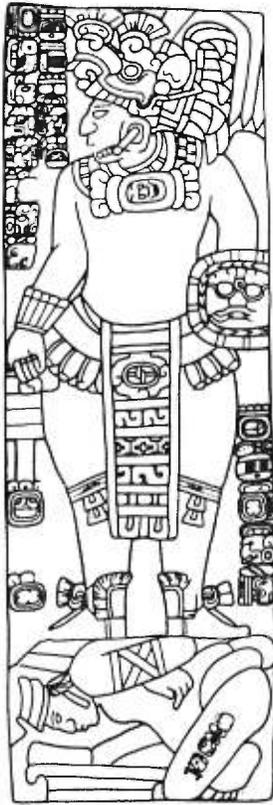


Fig. 63: Stèle 19, Naranjo  
 Fig. 64: Stèle 14, Naranjo  
 Fig. 65: Stèle 21, Naranjo

Fig. 66: Stèle 30, Naranjo  
 Fig. 67: Stèle 12, Naranjo  
 Fig. 68: Stèle 24, Naranjo

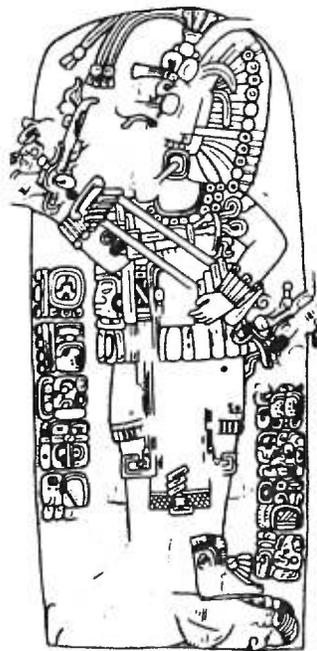
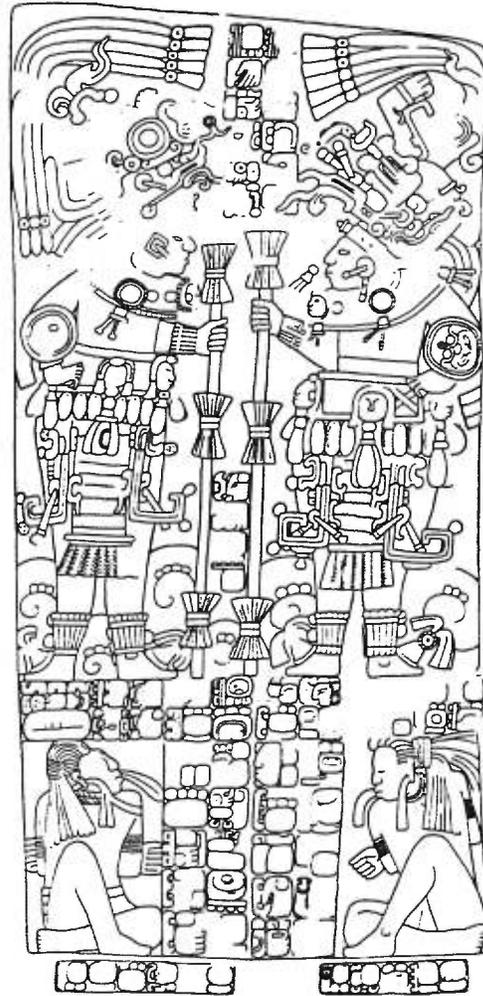
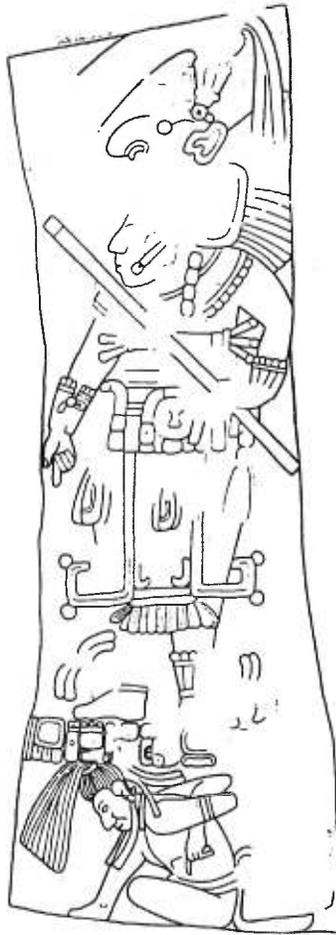
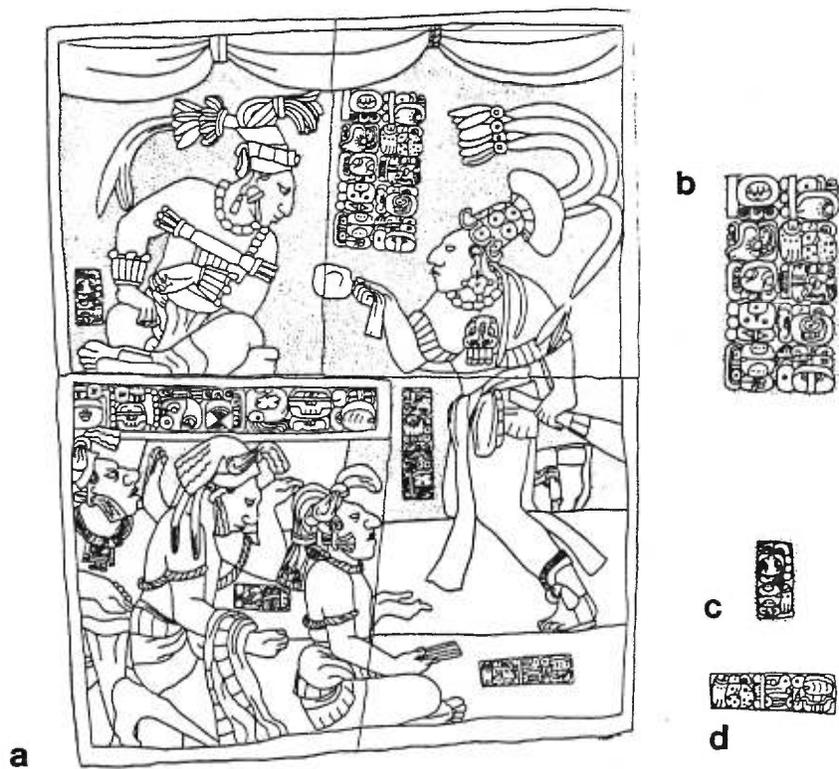


Fig. 69: Stèle 5, Ixkun  
Fig. 70: Stèle 1, Ixkun  
Fig. 71: Stèle 20, Naranjo  
Fig. 72: Stèle 8, Naranjo



(a) The Fort Worth wall panel; (b) the main text; (c) name phrase of the protagonist; (d) name phrase of the principal captive.



Fig. 73: Linteau 12, Yaxchilan  
 Fig. 74: Panneau de Fort Worth  
 Fig. 75: Stèle A, Piedras Negras



Fig. 76: Stèle 12, Piedras Negras  
Fig. 77: Stèle 11, Yaxchilan



Fig. 78: Monument 100, Tonina  
Fig. 79: Monument 41, Tonina  
Fig. 80: Monument 108, Tonina



Fig. 81: Monstre de la Terre, piédestal, Tonina

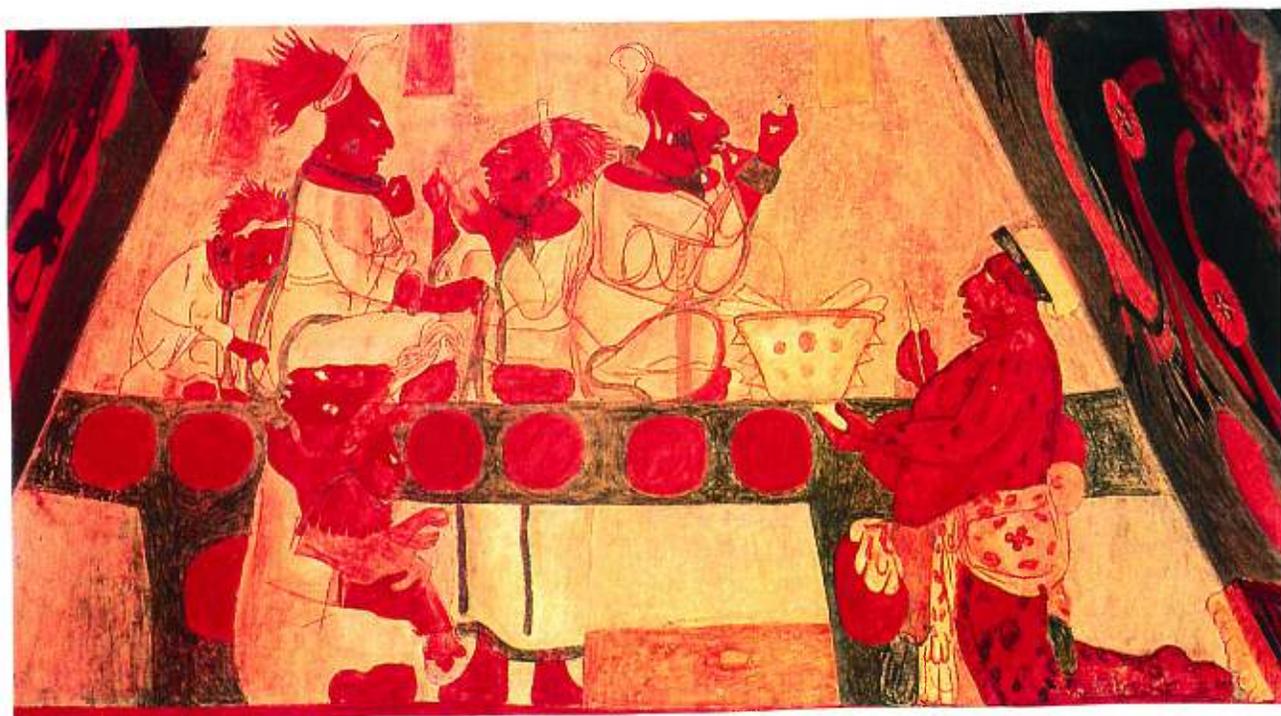
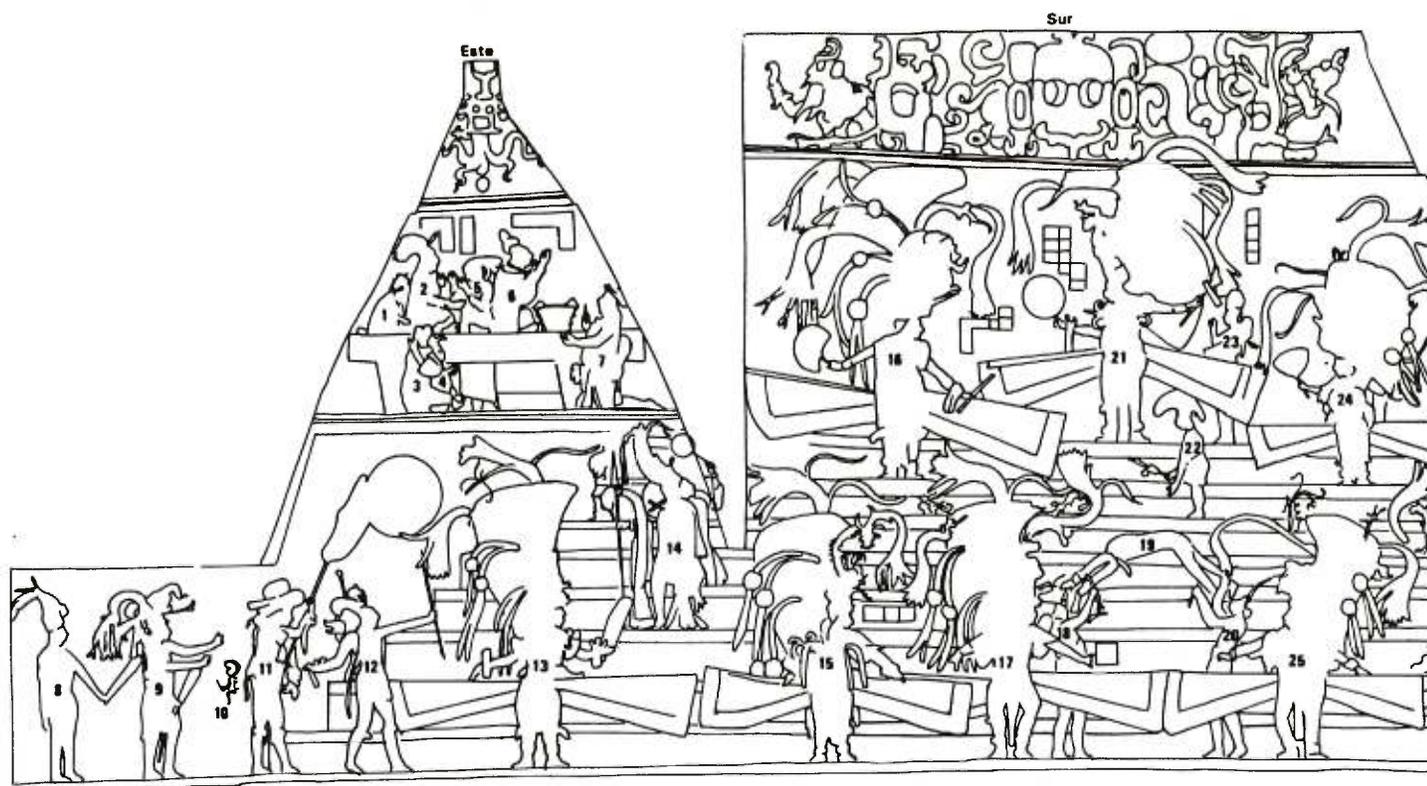


Fig. 82: Chambre 3, murs est et sud, Bonampak (dessin)  
 Fig. 83: Chambre 3, voûte est, Bonampak (peinture)

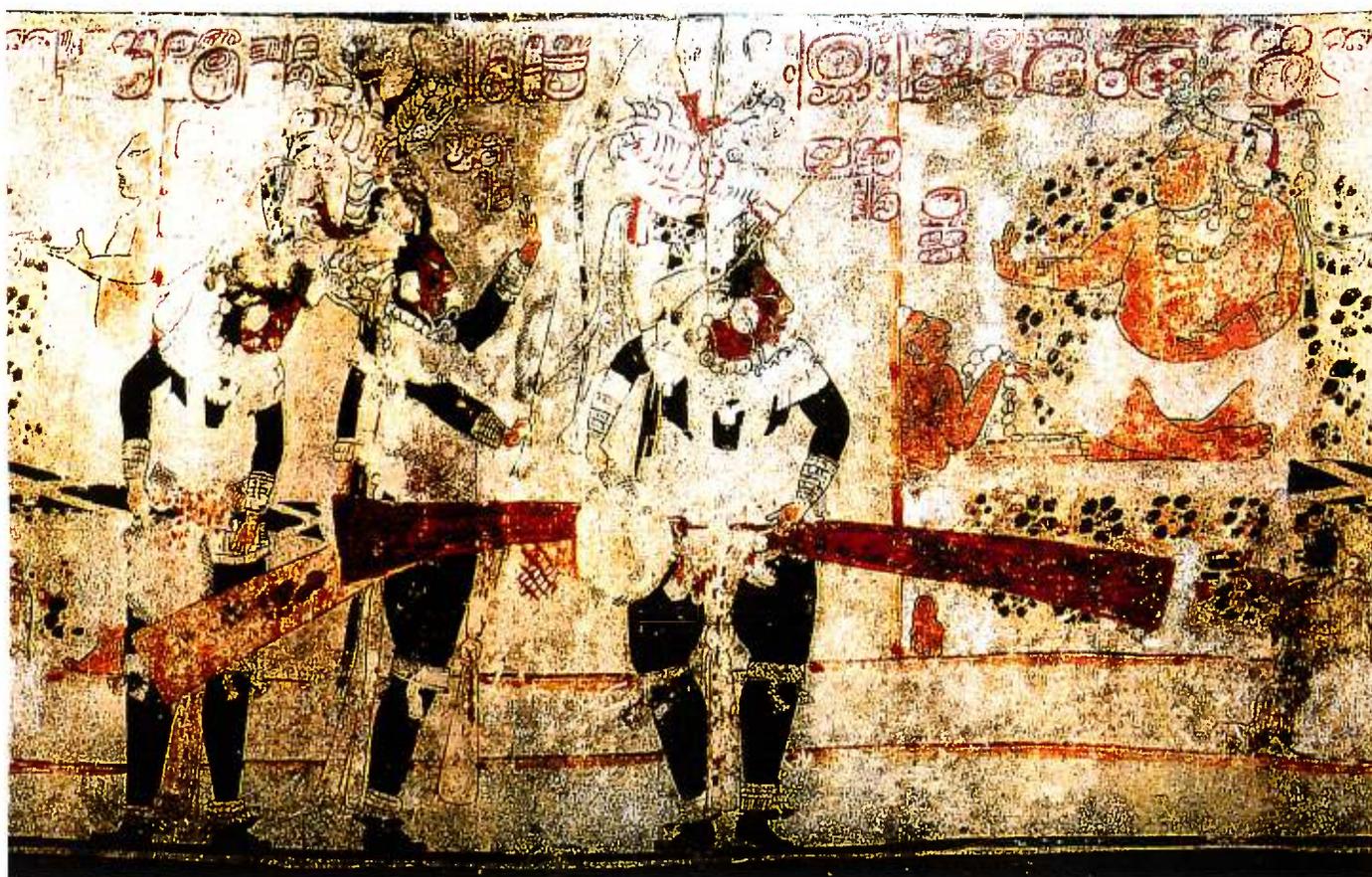
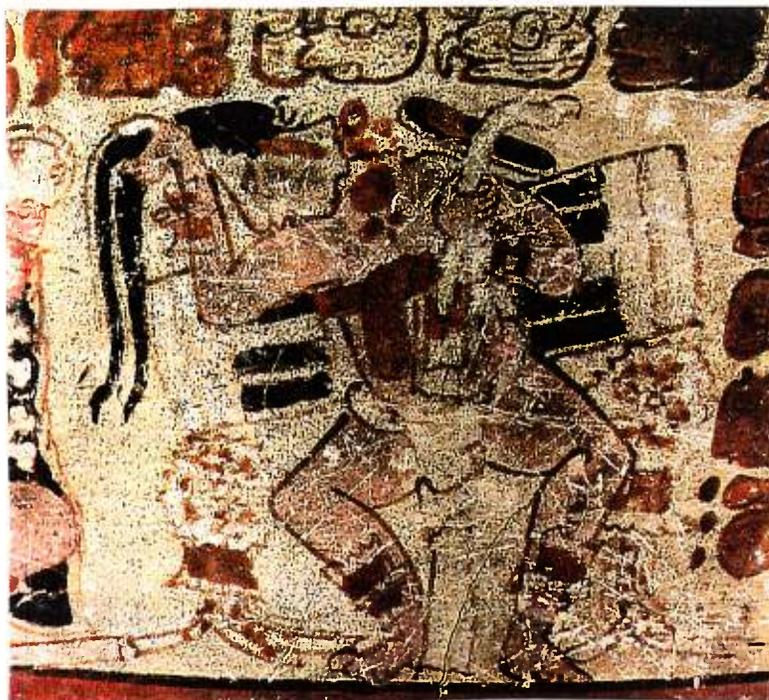


Fig. 84: Céramique polychrome, musée du Popol Vuh  
Fig. 85: Céramique polychrome, musée Kimbell

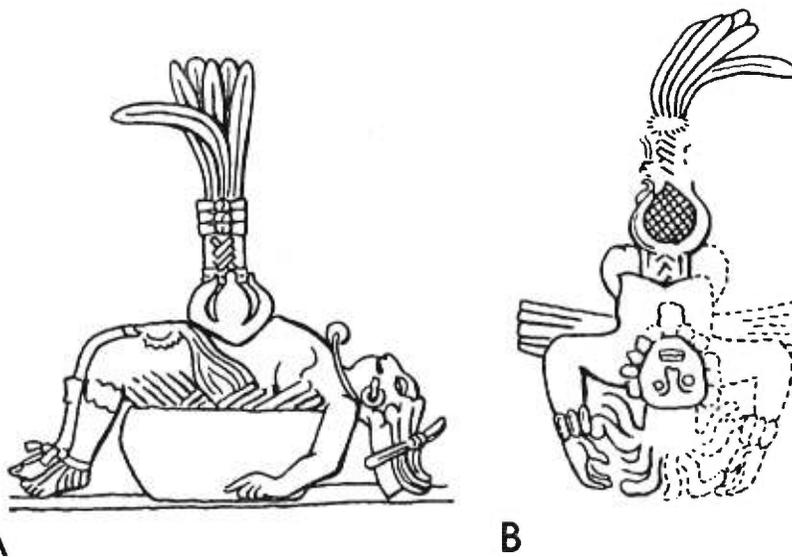


Fig. 86: Disque H, cenote sacrificiel, Chichen Itza

Fig. 87: Victimes sacrificielles: A. Stèle 11; B. Stèle 14, Piedras Negras

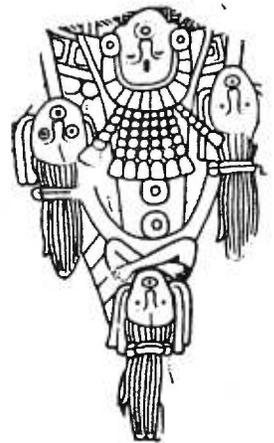
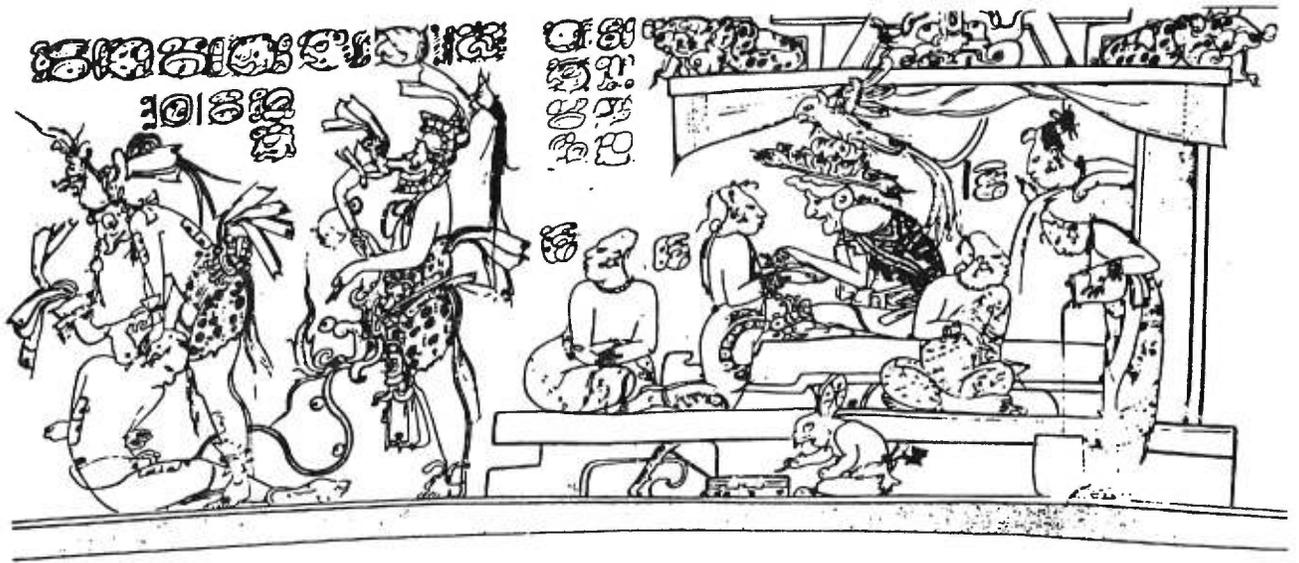


Fig. 88: Vase A, Princeton

Fig. 89: Pilastres b et f, maison D, Palenque

Fig. 90: Têtes trophées du costume, linteau 9, Yaxchilan