

Université de Paris I Panthéon-Sorbonne
UFR d'Art et d'Archéologie, section précolombienne

THÈSE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR EN ARCHÉOLOGIE
DE L'UNIVERSITÉ PARIS I

présentée et soutenue publiquement par
Patrice BONNAFOUX

Le 18 décembre 2008

**Etude iconographique des céramiques du Classique ancien dans
les basses terres mayas**

Dirigée par M.-C. Arnauld

Volume I

JURY :

Mme Marie-Charlotte ARNAULD
Mme Rosemary JOYCE
M. Alfonso LACADENA GARCIA-GALLO
M. Claude-François BAUDEZ
M. Dominique MICHELET

REMERCIEMENTS

Proches, amis, professeurs, étudiants, la liste des personnes ayant, directement ou indirectement, contribué à la réalisation de cette thèse, est bien trop longue pour être citée ici. J'exprime à tous ma profonde et sincère gratitude.

Je souhaite remercier plus particulièrement Claude F. Baudez qui m'a donné ce sujet de recherche et m'a montré les directions à suivre, M-Charlotte Arnauld qui a suivi et guidé mon parcours depuis la maîtrise en 1998, et Eric Taladoire dont les conseils avisés furent plus d'une fois d'un grand recours.

Ces travaux ont aussi beaucoup bénéficié des discussions et échanges que j'ai eu avec Meg Conkey (U.C. Berkeley) et Anne Pyburn (Indiana University). Qu'elles trouvent dans ces quelques mots le témoignage de ma reconnaissance. Je tiens à remercier Liz Graham (University College of London) qui a eu la gentillesse de m'ouvrir les portes de sa bibliothèque à UCL.

Merci à Rosemary Joyce et Alfonso Lacadena d'avoir accepté de faire partie du jury et de faire le déplacement jusqu'à Paris pour assister à la soutenance de cette thèse.

Sur ce long chemin, mes pas furent toujours heureux et légers grâce au soutien et à l'affection de ma famille, mes parents, Salma...merci.

J'ai une pensée particulière pour ma tante, Martine, partie trop tôt, trop jeune, en juillet 2008, après un long combat contre la maladie.

SOMMAIRE

Volume I – Texte

Remerciements

<i>Introduction</i>	1
<i>Chapitre I. Historiographie critique et problématique</i>	6
<i>Chapitre II. Présentation du corpus et cadre d'étude</i>	49
<i>Chapitre III. Contextes socio-culturels et religieux</i>	81
<i>Chapitre IV. Analyse du style et évolution stylistique</i>	114
<i>Chapitre V. Mythographie et cosmographie</i>	150
<i>Chapitre VI. Religion et cosmovision</i>	216
<i>Conclusion</i>	264
<i>Références bibliographiques</i>	289
<i>Table des matières</i>	331

Volume II – Annexes et Illustrations

<i>Annexe I – Liste des sites avec le nombre d'entrées dans la base de données</i>	1
<i>Annexe II – Liste des pièces du corpus avec les combinaisons d'attributs morphologiques</i>	2
<i>Annexe III – Liste des pièces du corpus</i>	21
<i>Liste des illustrations</i>	98
<i>Illustrations</i>	100

INTRODUCTION

L'objet de cette étude est l'iconographie des poteries décorées du Classique ancien dans les basses terres mayas. La chronologie de la civilisation maya est structurée en trois périodes. La première, le Préclassique (2000 av. J.-C.-250 apr. J.-C.), est marquée par les derniers processus liés à la sédentarisation, par le développement de la céramique puis celui des « centres » de pouvoir de plus en plus peuplés, et par la stratification de la société. Le Classique (250-950 de notre ère) est connu comme la période d'apogée de la civilisation maya. Elle est caractérisée par une importante augmentation du nombre de centres et une forte activité en architecture de pierre taillée, qui accompagnent de profondes réorganisations socio-politiques. Puis assez brutalement, à la fin de l'époque classique et au début du Postclassique (950-1500 de notre ère) se produit un déplacement de population et des activités culturelles et politiques vers le nord des basses terres. La société maya postclassique est alors influencée par des populations du Mexique central, elle est plus militarisée et plus sécularisée. L'arrivée des conquérants européens au XVI^e siècle met fin aux royaumes mayas.

Le Classique ancien est le « premier âge » de la période classique. Mal connu car enfoui sous les structures du Classique récent et manquant du corpus d'inscriptions de la période suivante, le Classique ancien a été peu étudié. C'est à cette époque que les trois zones de l'aire maya prennent des trajectoires culturelles distinctes. En effet, la diversité des milieux dans laquelle elle s'est développée est un caractère déterminant de la civilisation maya. L'aire maya est définie par la présence des ruines qui en sont diagnostiques et par la distribution des peuples parlant une des langues mayas — et ce, aujourd'hui encore. Ce territoire a une superficie d'environ 320 000 km² et comprend les Etats méridionaux de la fédération mexicaine (Chiapas, Tabasco, Campeche, Yucatan et Quintana Roo), le Belize, le Guatemala, une partie du Salvador et l'ouest du Honduras. Il est délimité au sud par l'océan Pacifique, au nord par le Golfe du Mexique et à l'est par la mer des Caraïbes. S'étendant au sud du tropique du Cancer, la zone est entièrement tropicale avec un régime pluvial où alterne la saison des pluies, de juin à novembre, et la saison sèche, de janvier à mai.

Les différences d'altitude, allant du niveau de la mer aux sommets des hautes terres, et l'inégalité des précipitations induisent une large gamme de paysages et une grande diversité d'environnements dont rend mal compte la division du pays maya en ces trois zones que l'on vient d'évoquer, distinctes à bien des points de vue : côte pacifique, hautes terres et basses

terres. Au sud, la côte pacifique constitue un milieu écologique riche dont les terres, alluviales et volcaniques, sont remarquablement fertiles. Les développements culturels y furent précoces et en particulier la céramique préclassique est riche d'innovations. Les hautes terres, au-dessus de 800 m d'altitude, sont caractérisées par la fiabilité relative des précipitations, l'activité volcanique de la partie sud et par la richesse du sous-sol en minéraux : jade, serpentine, obsidienne, etc. Ici encore, le Préclassique fut culturellement fécond, ce dont témoigne en particulier l'iconographie de la sculpture à Kaminaljuyú ou à La Lagunita. Au nord, les basses terres sont subdivisées en trois grandes régions. Les basses terres du sud, transition entre les hautes terres et les basses terres, sont marquées par une pluviosité importante et un réseau hydrographique développé tant en surface qu'en sous-sol, dans un milieu fortement karstifié. Les basses terres centrales, tout aussi karstiques, connaissent un climat chaud et humide et un couvert végétal allant de la savane à la forêt tropicale dense. La péninsule du Yucatan, ou basses terres du nord, est caractérisée par un réseau hydrographique faible, voire absent en surface en raison du karst, un sol pauvre, un climat chaud et sec, et une végétation comparable à la brousse.

Les interactions préclassiques à l'intérieur des basses terres, mais plus encore entre la côte pacifique, les hautes terres et les basses terres, expliquent sans doute en bonne part les remarquables développements céramiques du tout début du Classique (ou Protoclassique), lesquels annoncent l'épanouissement du Classique récent. Dans les années soixante, cette question avait fait l'objet d'études alors assez précises par les spécialistes de la céramique des deux premières zones qu'étaient R.J. Sharer et A. Demarest (*e.g.* Sharer 1974). Près de 40 ans après, les découvertes archéologiques récentes sont assez nombreuses pour rendre leurs conclusions fragiles et c'est toute la question qu'il faudrait sans doute reposer. Cependant, le point de vue de la présente étude n'est pas proprement archéologique, mais iconographique. Dans cette perspective, une première étude des céramiques décorées du Classique ancien avait été faite par N. Hellmuth au début des années 1980. Près de vingt ans plus tard, avec un corpus renouvelé, une nouvelle étude est d'autant plus indispensable que l'iconographie de cette période ancienne annonce celle de la période suivante et en fonde apparemment les remarquables réalisations.

L'analyse des images est à proprement parler le champ de la présente étude. Elle a intéressé de nombreuses disciplines qui en ont développé différentes approches et théories. Loin de représenter un paradoxe, cette diversité traduit au contraire le caractère *protéen* et hétérogène de l'image. L'approche méthodologique que nous proposons pour l'étude de l'iconographie des céramiques décorées du Classique ancien est dite « sémiopragmatique »,

un développement récent de la sémiologie qui a ses origines dans les travaux de R. Barthes (1964) et de R. Jakobson (1963). Aborder ou étudier certains phénomènes sous leur aspect sémiotique, c'est considérer leur mode de production de sens, en d'autres termes la façon dont ils évoquent des significations, c'est-à-dire des interprétations. En outre, la sémiopragmatique examine le contexte institutionnel de production et de réception de l'œuvre, pour y déceler les consignes de lecture qui lui sont liées. Si l'approche générale de l'iconographie des poteries décorées du Classique ancien est sémiopragmatique, l'analyse des motifs sera faite selon une méthode structuraliste en procédant par comparaisons, à la recherche d'associations, d'oppositions et de substitutions.

Le premier chapitre consiste en une historiographie critique dans laquelle il sera fait état des recherches antérieures sur l'iconographie maya et sur le Classique ancien. Abordés dans une perspective diachronique qui permettra de saisir l'évolution des théories et des connaissances, ces comptes-rendus donneront le cadre scientifique de nos recherches. Parce que le Classique ancien a été peu étudié, les monographies traitant de la question sont peu nombreuses et les informations qu'elles contiennent méritent toute notre attention. Les grandes problématiques liées à la période y sont mises en lumière et le contexte historico-culturel y est détaillé. Ce cadre établi, nos axes de recherche seront énoncés et notre problématique sera alors exposée. Du moins peut-on ici, d'emblée, formuler la question sans doute la plus générale que l'on doit poser quant à cette céramique : elle porte sur les raisons de l'essor au début du Classique ancien de cette céramique somptuaire aux décors complexes. Car du point de vue chronologique, dès le Préclassique récent les peintures murales de San Bartolo (Guatemala) indiquent que le talent artistique et le programme iconographique existaient dans les sociétés mayas des basses terres du Petén. Du point de vue de la décoration céramique, les pièces olmèques provenant d'une région de la côte du Golfe voisine des Mayas témoignent de la précocité de l'innovation déjà au Préclassique moyen. Alors pourquoi, dans les basses terres mayas, les décors figuratifs ne sont-ils apparus sur les céramiques qu'à partir du II^e siècle de notre ère ? La question peut être formulée d'une autre façon : pourquoi les Mayas anciens ont-ils jugé nécessaire, ou utile, à cette époque, d'évoquer sur de simples ustensiles de la vie quotidienne une iconographie complexe exprimant, comme nous tenterons de le montrer, une philosophie, une cosmogonie, une vision du monde et des valeurs qui leurs étaient propres ? Il s'agit d'apporter des éléments de réponse à cette question.

La collection céramique étudiée sera décrite dans le chapitre II. Afin de la replacer dans le contexte céramique du Classique ancien, nous commencerons par définir le complexe céramique Tzakol et la sphère céramique éponyme qui caractérisent la période. La question

importante de la transition du Préclassique au Classique ancien, au cours de laquelle sont apparues les poteries à iconographie complexe, sera traitée avec le phénomène, ici déjà évoqué, du Protoclassique. La description du corpus d'étude sera entreprise en commençant par la question relative à l'utilisation des poteries provenant de contextes non contrôlés, puis nous évoquerons la nomenclature des formes céramiques et la typologie, ainsi que les diverses techniques de décoration. Une analyse liminaire du matériel étudié viendra clore ce chapitre. Après avoir décrit les différentes méthodes de datation utilisées, nous commenterons la distribution chronologique et géographique des pièces du corpus.

Une fois la collection d'étude présentée et son cadre chrono-spatial établi, nous aborderons dans le chapitre III la question des contextes socio-culturels et religieux de la céramique décorée du Classique ancien. Afin de comprendre les mécanismes qui ont conduit au développement de cette céramique somptuaire, on rappellera brièvement quelques éléments concernant la technologie céramique, puis nous considérerons les processus d'expérimentation et d'innovation et leurs causes, qui résident sans doute principalement dans des phénomènes d'émulation et de compétition sociale et politique. Cela nous conduira à entreprendre un examen du mode de production de ces poteries décorées. Si l'étude de ces mécanismes apporte des éléments de réponse sur le « comment », les raisons de l'essor d'une céramique somptuaire sont à trouver dans leur fonction sociale. Objets de prestige destinés à montrer de façon ostentatoire la réussite et les valeurs d'une élite, il est assez probable que ces poteries aient été utilisées dans les festins et autres activités rituelles et qu'elles aient tenu une grande place dans des réseaux d'échanges élitaires bien spécifiques. Nous évoquerons donc la question des banquets et des échanges dans la société maya classique. Si dans ces contextes, une part importante du prestige des poteries leur était conférée par leurs qualités esthétiques, une autre part provenait probablement de leur valeur symbolique intrinsèque. Faite de terre et d'eau, cuite par le feu, la création céramique avait sans doute les allures d'un acte démiurgique dans la pensée maya, comme l'indiquent certains mythes de la création. Chez les Mayas, la cosmogonie, la mythologie et de nombreuses croyances sont construites en grande partie sur l'observation empirique du milieu naturel et en particulier celle de la circulation de l'eau, peut-être dans ses aspects systémiques. Nous ferons donc un détour pour évoquer les caractéristiques et les spécificités du réseau karstique des basses terres, essentielles pour approcher les perceptions de l'hydrographie particulière des basses terres. Nous comprendrons ainsi qu'une certaine dimension cosmologique est présente dans la poterie.

Après avoir établi le cadre socio-culturel et religieux de la production de ces poteries somptuaires, nous aborderons l'étude de leurs décors, tout d'abord selon une perspective

stylistique au chapitre IV. Cela nous conduira successivement à analyser les moyens d'expression plastique utilisés par les peintres-potiers mayas, leurs constructions iconographiques, à étudier le thème de la multifacialité, le jeu des couleurs, la qualité du dessin, le rendu de la profondeur et de la représentation de la troisième dimension, enfin les signes linguistiques. Nous verrons qu'au Classique ancien, cinq grandes tendances esthétiques animèrent l'art de la céramique décorée : la tradition polychrome, la peinture sur stuc, les décors « réservés », les surfaces sombres et les surfaces claires. Les thèmes iconographiques et leur distribution chrono-spatiale seront décrits en fin de chapitre. Ces analyses nous conduiront à tenter des reconstructions d'ordre historico-culturel sur les basses terres, permettant de définir des régions stylistiques et l'évolution stylistique générale.

L'étude iconographique à proprement parler sera faite au chapitre V. Le premier thème abordé sera celui de la terre, des grottes et de l'accès à l'« Inframonde ». Suivra la description de cet Inframonde, dont la nature aquatique est abondamment évoquée dans les décors céramiques. Le monde aquatique est le thème le plus populaire en quelque sorte, par les nombreuses représentations du milieu des lacs et des marais, de nénuphars et de créatures surnaturelles qui peuplent cet univers. Il faut ensuite analyser les représentations solaires, avec les figures mythiques de GIII et GI, le jaguar et les oiseaux. Dans un dernier temps, nous traiterons du thème des morts et des ancêtres, dont il s'agit de repérer les éléments d'identification.

Cette étude iconographique nous conduira à tenter de reconstruire au moins les grandes lignes de ce qui aurait été une sorte de cosmologie des Mayas du Classique ancien. Tout d'abord, il est possible de montrer que les poteries ainsi décorées sont de véritables *imago mundi* qui renseignent sur la structure du cosmos. Ensuite, en réévaluant les représentations célestes on est amené à proposer que les Mayas pensaient en réalité l'univers comme une structure cosmique à deux niveaux. Enfin, il restera à envisager la question des relations entre les différents plans du cosmos. Avant d'en arriver là, il convient de voir un bref aperçu des études sur l'iconographie maya et sur le Classique ancien.

CHAPITRE I

Historiographie critique et problématique

Avant d'exposer les problématiques qui guidèrent nos recherches, il nous est apparu nécessaire, pour comprendre les thématiques spécifiques à l'iconographie classique ancienne, d'évoquer les principales études iconographiques de l'art maya et les publications concernant la période classique ancienne. Afin de mettre en lumière l'évolution des idées et des recherches, nous avons choisi une présentation chronologique des ouvrages. Toutes les publications sur l'art et l'iconographie maya ne sont pas abordées pour des raisons évidentes de place et de temps ; nous avons choisi celles qui nous paraissaient incontournables. Concernant les recherches sur la période classique ancienne, nombres d'articles qui abordent des thèmes très spécifiques, sont commentés tout au long de notre étude. Ils ont donc été ignorés dans ce chapitre.

I-A. Etudes sur l'iconographie maya

Les recherches concernant les Mayas furent en premier lieu le fait d'explorateurs. Del Río, Dupaix, Waldeck, Stephens et Catherwood constituèrent la première vague de ces voyageurs qui, au cours du XIX^e siècle, sortirent les Mayas de l'oubli. Aux aventuriers succédèrent peu à peu les premiers archéologues tel Alfred Maudslay qui introduisit de la rigueur dans les études mayanistes. Au début du XX^e siècle les collections d'objets mayas étaient enfin assez importantes pour qu'une étude raisonnée soit commencée.

Les précurseurs

Le premier corpus iconographique maya suffisamment cohérent et important pour qu'une analyse en fût entreprise, était celui des codex. Ainsi, Paul Schellhas (1854-1945) se lança dans l'étude des divinités représentées dans les codex (Schellhas 1904 [1897]). Parmi la multitude de créatures anthropomorphes qui peuplaient les pages de ces manuscrits, il distingua quinze dieux. Ne pouvant déchiffrer les hiéroglyphes qui transcrivaient leurs noms, il désigna les divinités par des lettres telles « A », « B », etc., jusqu'à « P ». Entre la version de 1897, en allemand, et celle, revue, de 1904 publiée en anglais par le Peabody Museum, plusieurs entités ont été retirées, notamment le Dieu « J ». Quand il le put, Schellhas précisa leur rôle ; ainsi « A » est le dieu de la mort, « D » celui de la nuit et de la lune, « E » celui du

mais, « F » est le dieu de la guerre et des sacrifices, « G » celui du soleil, « I » celui de l'eau, et « N » celui de la fin de l'année. Principalement descriptive, cette étude reste, malgré quelques erreurs, encore aujourd'hui un ouvrage de référence.

A la suite de P. Schellhas, l'anthropologue américain Alfred Tozzer traita des représentations animales des codex (Tozzer et Allen 1910). Bien que peu cité, ce travail a eu une postérité importante ; les emprunts et les références sont, en effet, abondants dans un grand nombre d'ouvrages postérieurs. A. Tozzer proposa une identification zoologique des espèces représentées, puis avança, dans la mesure du possible, une explication basée sur les observations ethnologiques et ethno-historiques. Il n'hésita pas à comparer les données des codex mayas à celles des manuscrits aztèques. Les rapprochements entre les deux cultures furent nombreux et généralement fructueux. Ces similitudes, qui indiquaient une grande proximité culturelle, ont été mises à profit pour puiser dans la culture nahua, connue par les sources ethno-historiques, des informations servant à expliquer la culture maya, en particulier l'iconographie. Cependant, ces affinités ne sont valables que pour la période postclassique durant laquelle une forte influence en provenance du Mexique central s'exerce dans l'aire maya et jusqu'au Costa Rica. La disjonction entre les périodes classique et postclassique est illustrée par l'exemple du chien. A. Tozzer remarqua que cet animal était, pour les Mayas contemporains comme pour les Nahuas, associé au monde de la mort (Tozzer et Allen 1910 : 360-364).

Toutefois, au cours de la période classique, le chien n'apparaît pas comme un animal particulièrement lié au monde de la mort et aux rituels funéraires. Ainsi, peu ou pas de céramiques mayas classiques, provenant de contextes funéraires, portent des représentations canines et peu de tombes contiennent des restes de canidés ; cela serait pour le moins surprenant si cet animal avait joué à l'époque classique le rôle qu'il semble avoir eu au Postclassique. Cet exemple montre les limites de la « rétroprojection » des données postclassiques sur le matériel classique. L'étude de A. Tozzer sur les représentations animales des codex a peut-être été éclipsée par ses propres activités d'anthropologue et de traducteur de Landa, mais aussi probablement par le travail d'Eduard Seler qui compila, entre 1902 et 1923, une impressionnante quantité de données iconographiques, linguistiques et ethnologiques concernant la Mésoamérique. Cette somme de connaissances a été traduite en anglais et publiée en six volumes par les éditions Labyrinthos (1990-1996). Le volume V fut presque entièrement consacré à l'étude des représentations animales. Sa minutie et une tendance compulsive conduisirent E. Seler à une production importante qui débuta dès 1886.

L'imposant catalogue d'informations compilé par le scientifique allemand reste aujourd'hui encore un ouvrage très consulté par les spécialistes.

Alors qu'à l'époque, la grande majorité des publications scientifiques sur les Mayas étaient des « notes », des « remarques », des « essais », au mieux des articles, Joseph Spinden consacra un volume entier à l'étude de l'art maya. Celui-ci fut publié en 1913 par le Peabody Museum sous le titre : *A Study of Maya Art, its Subject Matter and Historical Development*. Cette monographie, la première sur le sujet, marqua une étape décisive dans les études sur l'iconographie maya. En effet, avec ce travail, J. Spinden présentait une synthèse critique des connaissances de son temps sur l'art maya. Il jetait, de plus, les bases méthodologiques des études iconographiques postérieures. Enfin, il proposait une chronologie du développement artistique de la civilisation maya. Malgré les difficultés liées à un corpus peu important, peu homogène et peu représentatif, J. Spinden parvint néanmoins à dégager, avec beaucoup de discernement, les grandes tendances de l'art maya. Il n'hésita pas à s'appuyer sur les travaux de P. Schellhas et à mettre en relation les divinités des codex avec les créatures représentées sur d'autres supports. Il resta cependant soucieux de phénomènes que E. Panofsky (1960) allait populariser, dans les études iconographiques, sous le nom de « disjonction ».

La recherche d'homogénéité dans l'art maya, trahit le dessein de J. Spinden de faire accéder la civilisation maya au rang des grandes civilisations, à l'instar de l'Égypte ou de la Grèce antique. Il s'attacha ainsi à réfuter les théories, alors communes, postulant un lien ou une influence avec le vieux monde et alla parfois jusqu'à confronter les réalisations de ces différentes civilisations. Cette volonté l'entraîna malencontreusement à suggérer, sinon à postuler, l'antériorité et la primauté des Mayas sur les autres cultures mésoaméricaines (Spinden 1913 : 220-221, 225, 231-232). Cet écart ne doit cependant pas dissimuler les contributions de J. Spinden aux recherches mayanistes. Armé d'une solide mémoire visuelle, d'un coup d'œil aguerris et d'un grand talent de dessinateur, il a disséqué l'iconographie maya avec méthode. Il remarqua ainsi les représentations guerrières et l'importance du monde aquatique, en particulier avec le nénuphar. Ces deux aspects allaient être écartés de façon singulière par E. Thompson qui répandra l'idée d'une société maya agricole, pacifique et dirigée par des prêtres astronomes, qui mettait le maïs au centre de ses préoccupations rituelles. Un autre point séparait E. Thompson de J. Spinden ; ce dernier estima en effet que les glyphes étaient déchiffrables et que certains signes avaient une valeur phonétique de nature syllabique (Spinden 1913 : 93-94). Il eut aussi l'intuition que l'étude du *Popol Vuh* et des prophéties du *Chilam Balam* pourrait fournir des données précieuses pour la connaissance des anciens Mayas (Spinden 1913 : 11). Ce n'est que dans les années 1970 que ce point allait

être vérifié par M. Coe. Réel précurseur dans l'étude de la sculpture maya, J. Spinden a ébauché une évolution stylistique en utilisant les dates sculptées sur les monuments mayas. Celles-ci n'étaient pas encore corrélées avec le calendrier grégorien, mais elles étaient tout de même déchiffrables. Cette méthode, associée à une véritable passion pour le dessin, lui permit de dégager les grandes lignes de l'évolution de la sculpture maya.

Les années 1950-1960

En 1936, L. Satterwaithe engagea Tatiana Proskouriakoff comme dessinatrice dans le cadre d'une expédition à Piedras Negras. Travaillant par la suite pour l'institution Carnegie, T. Proskouriakoff mit au point une méthode de datation des monuments sculptés basée sur la sériation stylistique. Cette approche se détachait de celle, plus subjective, de S. Morley qui s'appuyait sur des critères esthétiques pour évaluer la date relative des monuments. En se concentrant sur le motif et son évolution morphologique, stylistique, T. Proskouriakoff s'est inscrite, sans toutefois le concéder, dans la continuité de J. Spinden. Son ouvrage, *A Study of Classic Maya Sculpture* (1950), est à bien des égards en effet un héritage et un prolongement des travaux de celui-ci. T. Proskouriakoff était cependant plus méticuleuse, plus minutieuse et plus organisée que son célèbre prédécesseur. Près d'un demi-siècle après le *magnum opus* de J. Spinden, elle bénéficiait, en outre, d'un corpus largement augmenté et des dernières avancées de l'épigraphie auxquelles elle participait de façon active et décisive. Dans son étude de la sculpture classique, elle avança dans les traces de J. Spinden en classant chronologiquement les monuments, suivant les dates qu'ils portaient, puis en s'intéressant à leur évolution stylistique. Elle sélectionna quatorze éléments iconographiques dont le développement stylistique lui était apparu chronologiquement pertinent. Elle en détailla ensuite l'évolution morphologique dans le temps.

Cette méthode permet de dater, avec une marge d'erreur d'environ un *katun* (20 ans), la plupart des monuments sculptés des basses terres mayas de la période classique. L'ouvrage de T. Proskouriakoff est le résultat d'un singulier effort de compilation de données, de mise en perspective diachronique des sculptures, de recensement des motifs de l'art lapidaire monumental et de sélection des plus significatifs d'un point de vue chronologique, d'illustration, d'étude minutieuse de leur développement stylistique. L'ampleur de la tâche est telle qu'elle force, en elle-même, le respect et l'admiration. Plus d'un demi-siècle après, personne n'a entrepris de mettre à jour l'œuvre de T. Proskouriakoff, bien que cela soit nécessaire. Son approche, forgée avec minutie et rigueur, centrée sur l'étude systématique et la connaissance détaillée des motifs, notamment par le biais du dessin, a profondément

marqué les recherches sur l'iconographie maya. Elle n'avança cependant aucune interprétation quant à la signification des sujets abordés et ne dépassa jamais le niveau 1 de l'herméneutique de E. Panofsky, à savoir l'étude des motifs et du style. Elle concéda d'ailleurs qu'une meilleure compréhension de la symbolique maya était nécessaire pour avancer des interprétations (Proskouriakoff 1950 : 4).

Les réponses se trouvaient dans l'étude des glyphes. En 1960, elle publia un article capital pour les études épigraphiques et iconographiques, dans lequel elle démontra, contrairement à l'idée alors largement répandue, que les inscriptions des monuments mayas ne concernaient pas exclusivement les domaines astronomiques et calendériques, mais relevaient plutôt de faits historiques et de données dynastiques et généalogiques. L'importance des découvertes autant que l'approche méthodologique ont eu un grand impact et les travaux de Proskouriakoff sont considérés comme une contribution majeure aux recherches mayanistes.

Fortement influencés par les recherches de Panofsky sur l'iconographie (1939, 1960) et par l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss (1963, 1964), les travaux de G. Kubler (1967, 1969) ont une valeur qui réside principalement dans l'approche méthodologique qu'il proposa. L'étude iconographique elle-même est en effet peu convaincante et de nombreuses interprétations ont été réfutées depuis. Un des principaux soucis de G. Kubler concernait les phénomènes de disjonction. A ce sujet, il nota que l'iconographie, comme le langage, est en permanence soumise à des processus de modification qui sont eux-mêmes étroitement liés à des changements culturels (Kubler 1969 : 48). Il rappela notamment que les divinités des codex, identifiées par P. Schellhas (1904), étaient des entités postclassiques d'influence « mexicaine », dont seul un très faible nombre apparaissait dans l'iconographie classique (Kubler 1969 : 2, 32).

Pour G. Kubler, les données postclassiques, en particulier celles des sources aztèques, ne sont pas transposables à la période classique. En s'appuyant sur les résultats de E. Panofsky concernant l'iconographie médiévale (Panofsky 1960), il insista sur le fait que l'invariance de certaines formes n'impliquait pas nécessairement une continuité de leurs significations (Kubler 1969 : 8-9). Cela lui paraissait particulièrement incontestable pour des intervalles de temps de l'ordre du millénaire. Il doutait par conséquent du bien fondé d'un rapprochement des données classiques et postclassiques (Kubler 1969 : 8-9) et affirma, en outre, la nécessité de tenir compte du contexte iconographique des motifs pour pouvoir déduire leur signification (Kubler 1969 : 47-48).

Eric Thompson était un contemporain de Schellhas, Tozzer, Seler et Spinden. Il était cependant plus jeune et sa période de grande production, concernant l'iconographie et l'épigraphie, fut plus tardive, culminant dans les années 1960 avec la publication de *A Catalog of Maya Hieroglyphs* (1962) et de *Maya History and Religion* (1970). Ces deux ouvrages, qui représentaient une somme des connaissances sur les anciens Mayas, ont eu une influence importante sur le développement des études mayanistes. Le premier fut, jusqu'aux années 1990, l'inventaire de glyphes le plus exhaustif et le plus détaillé. Malgré le refus de E. Thompson d'admettre les évidences relatives à la nature phonétique et syllabique de l'écriture maya, son catalogue, en conjonction avec les idées nouvelles de Y. Knorosov, de H. Berlin (1958) et de T. Proskouriakoff (1960), marqua le début de la période la plus faste et la plus dynamique de l'histoire de l'épigraphie mayaniste. Encore aujourd'hui de nombreux signes sont évoqués au moyen de la nomenclature de Thompson, un « T » précédant une suite de chiffres. La publication, dans les années 1940, de textes indigènes de l'époque coloniale a apporté, comme J. Spinden l'avait pressenti, un nouvel éclairage sur la culture maya. Ainsi, le *Popol Vuh* et les *Prophéties du Chilam Balam* furent publiés en espagnol en 1947, puis traduits en anglais quelques années plus tard (Recinos et al. 1950). A. Tozzer proposa, en 1941, une traduction du texte de l'évêque franciscain Fray Diego de Landa (1524-1579), intitulé *Relacion de las cosas de Yucatán*. Dans les années qui suivirent, E. Thompson saisit, avec beaucoup d'acuité, l'opportunité de donner une nouvelle dimension aux études mayanistes. *Maya History and Religion* (1970) est ainsi une intéressante synthèse de données ethno-historiques, ethnologiques, épigraphiques et archéologiques. Essayant de tendre un lien entre l'archéologie et l'anthropologie sociale auxquelles il reprochait de trop s'enfermer dans leurs disciplines respectives et ainsi de se tourner le dos, il nota que sa méthode consistait à puiser et à corrélérer des informations dans les diverses sources disponibles (Thompson 1970 : xix-xx).

De fait, l'approche de E. Thompson fournit une ouverture culturelle intéressante et productive comme l'illustre son chapitre traitant du tabac. Conscient toutefois des problèmes de disjonction, signalés par J. Spinden (1913) puis G. Kubler (1969), et du risque d'erreur induit par l'utilisation des sources postclassiques, il prit les devants et se défendit en évoquant le conservatisme et la ferme continuité culturelle dont faisait preuve la civilisation maya (Thomson 1970 : xvi). De façon assez surprenante, il allait cependant désavouer ses propres arguments en montrant, quelques pages plus loin, avec quelle facilité les Mayas pouvaient s'acculturer et surtout emprunter, puis assimiler, des éléments de culture étrangère (Thompson 1970 : xxi-xxiii). Cette contradiction est persistante dans son ouvrage. Tout en affirmant que

les divinités mayas de la période coloniale telles qu'elles étaient présentées dans les codex et les chroniques, pouvaient être identifiées dans l'art de la période classique, il reprocha aux sources postclassiques d'être peu fiables en raison de la forte influence allochtone qui les caractérisait (Thompson 1970 : 159 et 161). Défenseur d'un quasi-monothéisme de la religion des anciens Mayas, convaincu que les divinités mayas possédaient plusieurs aspects ou avatars, E. Thompson concéda cependant que la diversité des divinités, la multiplicité des noms sous lesquels elles étaient connues et les limites floues de leurs fonctions respectives, étaient source de confusion (Thompson 1970 : xxiii). Conscient des libertés qu'il prenait avec les données archéologiques, il admit faire un choix discutable et confessa préférer prendre le risque de faire des erreurs que de se perdre dans des argumentations sans fin et sans résultat (Thompson 1970 : xxv). Cette prise de position allait libérer les études sur l'iconographie maya. La période qui suivit la publication de son ouvrage vit ainsi une véritable explosion des travaux de recherche dans ce domaine.

Les années 1970-1980

Les avancées des années 1960 furent concomitantes de la formation de la *New Archaeology*. Ce courant, influencé notamment par l'anthropologie sociale, le structuralisme et la théorie des systèmes, fut à la base d'un vaste mouvement de réflexion épistémologique et méthodologique. S'opposant aux visées essentiellement historiques des recherches antérieures, la *New Archaeology* chercha à reconstruire les mécanismes de la dynamique culturelle (*cultural processes*) et à expliquer les causes du changement culturel. Elle s'efforça aussi de promouvoir une démarche ethno-archéologique qui consiste à collecter dans les sociétés vivantes des informations matérielles susceptibles de favoriser l'interprétation des faits archéologiques, en tenant compte, autant que possible, des éléments qui contribuent à créer des écarts entre les sociétés du passé et celles du présent. Après une période de maturation, la *New Archaeology* évolua, au cours des années 1970, d'une théorie dite « générale » (*General Theory*) dont le caractère interprétatif abstrait était plus du ressort des sciences sociales dans leur ensemble que de la seule archéologie, vers une théorie dite « intermédiaire » (*Middle Range Theory*) qui est centrée sur l'analyse et l'interprétation des données proprement archéologiques.

Le dynamisme des années 1970 et 1980 s'illustra de deux façons dans les études sur l'art maya. D'un côté, un important effort fut fait pour inventorier les œuvres d'art, notamment la sculpture et la céramique, d'un autre côté, les études iconographiques connurent un développement sans précédent. L'inventaire systématique des monuments mayas sculptés

commença en 1967 avec la publication de *Archaeological Explorations in El Petén* par Ian Graham, qui inaugura une longue série de monographies intitulée *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*. Les volumes sont organisés par site et, pour chaque site, tous les monuments sculptés sont catalogués, photographiés et dessinés. Les textes hiéroglyphiques et l'iconographie sont illustrés en détail. En 1972, Merle Greene Robertson, Robert Rands et John Graham publièrent un catalogue des relevés de monuments sculptés et, en 1973, Garth Norman publia le corpus d'art lapidaire monumental d'Izapa. La céramique fut l'objet du même intérêt, mais les collections privées et muséographiques furent documentées en premier lieu. Ainsi, Michael Coe publia, à l'occasion d'une exposition à New York, le catalogue Grolier en 1973 (*The Maya Scribe and his World*), les poteries de Dumbarton Oaks en 1975 (*Classic Maya Pottery at Dumbarton Oaks*), le catalogue des pièces du Musée de Princeton en 1978 (*Lords of the Underworld, Masterpieces of Classic Maya Ceramics*) et la collection Pearlman, conservée au Musée de Jérusalem, en 1982 (*Old Gods and Young Heroes*). Depuis 1989, cet effort de publication systématique a été prolongé notamment par Justin Kerr et sa série d'ouvrages intitulée *The Maya Vase Book* (6 volumes). Cette dynamique favorisa à partir des années 1980 l'étude quasi-exhaustive de grands ensembles. On peut citer, entre autres, le corpus des vases de type « codex » (Robicsek et Hales 1981), les monuments sculptés de Tikal (Jones et Satterthwaite 1982), la sculpture de Palenque (Greene Robertson 1983-1991), les peintures murales de Bonampak (Miller 1986) et l'importante collection d'objets regroupés à l'occasion de l'exposition *The Blood of Kings* (Schele et Miller 1986). Cet afflux de matériel stimula, en retour, les études iconographiques qui connaissaient déjà, durant la même période, une grande vitalité.

Ainsi, à l'initiative d'un groupe de chercheurs au nombre desquels Merle Greene Robertson, un colloque, réunissant des linguistes, des épigraphistes, des anthropologues, des archéologues et des historiens de l'art, fut organisé à Palenque, en 1973, pour traiter de l'iconographie et de l'épigraphie mayas. Formidable vecteur d'idées, les Tables Rondes de Palenque connurent, dans les années 1970 et 1980, un succès singulier. Avec du recul, la grande variété des travaux présentés à l'occasion des rencontres de Palenque (e.g., Bardawil 1976 ; Baudez 1985 ; Baudez et Mathews 1979 ; Fields 1991 ; Reilly 1991 ; Schele 1974 ; Spero 1991 ; Stone 1985), ainsi que l'ébullition intellectuelle décelable dans ces ouvrages ne parviennent cependant pas à cacher l'inégale qualité des articles. L'utilisation abusive de sources postclassiques, coloniales ou ethnographiques, ne constitue pas l'unique problème. Largement inspirées par le raisonnement hypothético-déductif propre aux sciences expérimentales et mis à l'honneur par la *New Archaeology*, certaines études pêchaient par des

constructions précaires ou des raisonnements en « échafaudage » pour le moins hasardeux, voire par une sélection complaisante des données et des exemples (*daisy picking*). Ces méthodes, parfois excessives, offraient cependant un avantage. En donnant la primauté aux idées sur les données, elles favorisèrent la création de théories qui en retour suscitérent des débats, toujours plus nombreux et parfois vigoureux, où chaque hypothèse donna lieu à une contre-proposition qui ouvrit elle-même de nouvelles pistes de recherche.

Le travail de Clemency Coggins (1975) se démarqua quelque peu du courant principal des études iconographiques de l'époque. En effet, pour ses recherches elle s'appuya principalement sur des données provenant de contextes archéologiques contrôlés. Elle entreprit ainsi une analyse iconographique de la céramique et des monuments sculptés de Tikal ; placée dans une perspective diachronique, cette étude en présentait l'évolution stylistique et thématique. En corrélant les dates des monuments sculptés avec le matériel provenant des dépôts associés, C. Coggins parvint à établir une chronologie de l'évolution artistique de Tikal, puis à partir de l'étude stylistique et thématique des poteries, à distinguer des sous-phases céramiques, notamment pour la période classique ancienne. Récemment remise à l'honneur, cette étude, dont la portée a longtemps été sous-estimée, fait cependant date. Véritable pendant des travaux de T. Proskouriakoff sur la sculpture, elle constitua en effet la première analyse stylistique de la céramique maya, basée sur des éléments iconographiques formels, dont la résolution atteignait une précision inférieure au siècle. En cela, elle représente une trame chronologique solide dans laquelle toute étude iconographique de la céramique des basses terres peut s'ancrer. C. Coggins prit le parti d'effectuer l'analyse iconographique selon la séquence chronologique des pièces. Elle ne mélangea donc pas les données de différentes époques. Cela lui permit non seulement de mettre en évidence l'évolution des thèmes dans l'art de la céramique de Tikal, et donc de particulariser chaque époque, mais aussi de percevoir des changements politiques, religieux et culturels. A cet égard, le travail de C. Coggins fut un plaidoyer en faveur du principe de précaution vis-à-vis des phénomènes de disjonction.

Le dynamisme des recherches mayanistes des années 1970 est perceptible à travers le nombre important d'expositions qui ont eu lieu. Michael Coe (1973, 1975, 1978, 1982) a ainsi eu l'opportunité d'examiner en détail une quantité abondante de poteries décorées. De ces observations, il inféra qu'une part non négligeable des céramiques décorées portait une iconographie relatant des épisodes mythologiques, dont certains étaient par ailleurs décrits dans le *Popol Vuh*, et que ces mythes prenaient place essentiellement dans l'Inframonde. Cette découverte, comme celle de D. Kelley qui, en 1968, identifia dans les inscriptions de

Chichen Itza le nom d'un personnage connu aussi par des sources ethno-historiques, contribua à renforcer l'idée que les données de la période classique pouvaient être élucidées par les sources postclassiques, les textes coloniaux et ethnographiques.

Profitant de ce courant, Francis Robicsek et Donald Hales (1981) proposèrent une étude intéressante qui s'inspirait de plusieurs sources. L'idée centrale de leur démarche était liée aux travaux de nombreux archéologues et historiens de l'art sur les céramiques grecques. Sur la base du style, celles-ci pouvaient en effet être groupées par atelier, par cité, voire par peintre. Transposant cette hypothèse à la céramique maya classique, F. Robicsek et D. Hales décidèrent d'étudier un ensemble de poteries ayant un même style, appelé « style codex » en raison de sa similarité avec le style graphique des codex. Les analyses, notamment épigraphiques, indiquèrent que ces céramiques avaient été produites par quatre ateliers différents dans les régions de El Perú (Site A), de Naranjo (Site B), de Naj Tunich-Pusilha (Site C) et dans le nord-est du Petén (Site D). L'étude qu'ils proposèrent dans *The Maya Book of the Dead* (1981) se concentra sur les céramiques du site « A ». Un corpus aussi homogène, du point de vue de la distribution spatiale et de la distribution chronologique, offrait une garantie contre tout risque de disjonction (Robicsek et Hales 1981 : xix). Ils s'appuyèrent sur le constat de M. Coe concernant le caractère mythologique de l'iconographie des poteries, pour proposer un classement thématique des récipients qui, à l'instar des chapitres d'un livre (codex), conteraient divers épisodes mythologiques (Robicsek et Hales 1981 : vii et 11).

Six épisodes, ou « fragments », furent identifiés : « le codex des anciens dieux », « les scribes », « le codex de l'eau », « le codex de la résurrection », « la chasse » et « la séquence dynastique ». Les deux chercheurs appuyèrent leurs démonstrations sur les données iconographiques ; les données épigraphiques ne furent utilisées qu'en complément de celles-ci et pour proposer des pistes de recherche. En dépit de leur approche prudente, F. Robicsek et D. Hales péchèrent parfois par un excès de confiance dans les écrits de leurs prédécesseurs. Ainsi, alors qu'ils constataient par ailleurs qu'aucune représentation de canidés ne figurait dans l'ensemble de leur corpus (Robicsek et Hales 1981 : 9, Table 2), ils suivirent néanmoins E. Thompson quand celui-ci affirmait l'importance, pourtant non attestée, du chien dans l'iconographie maya classique. Même si certaines interprétations sont aujourd'hui devenues quelque peu obsolètes, notamment en raison des avancées récentes de l'épigraphie, *The Maya Book of the Dead* demeure une référence dans les études iconographiques de l'art maya.

Le catalogue de l'exposition intitulée *The Blood of Kings: A New Interpretation of Maya Art* (Schele et Miller 1986) marqua une étape importante dans les études de l'art maya. Les auteurs ne se contentèrent pas de présenter un nombre important d'objets, elles

interprétèrent et expliquèrent l'iconographie à la lumière des découvertes les plus récentes, notamment celles de l'épigraphie. En effet, après les avancées de Y. Knorosov, H. Berlin, T. Proskouriakoff et D. Kelley entre autres, dans les années 1960, les études épigraphiques ont connu un essor remarquable dans les années 1970 et 1980. Les textes glyphiques, illisibles pour E. Thompson en 1970, étaient, quinze ans plus tard, partiellement déchiffrés. Les noms des rois, les dates de leurs règnes, les méandres des dynasties, les mariages, les alliances, les guerres, les victoires et les défaites furent révélés : les Mayas entrèrent soudainement dans l'Histoire. L. Schele et M.E. Miller firent ainsi la synthèse de plus d'une décennie de recherches et balayèrent définitivement l'ancienne théorie, défendue par S. Morley et E. Thompson, d'une civilisation maya pacifique, dirigée par des prêtres uniquement préoccupés par le passage du temps, la course des astres et les cycles agraires. Evitant des sujets maintes fois traités, elles firent preuve de sagacité et récrivirent une « Histoire et Religion des Mayas » sans aborder directement ces deux domaines. Elles préférèrent en effet contourner la difficulté et considérer des thèmes connexes, relativement nouveaux. Ainsi, après avoir évoqué les principales représentations de divinités, elles abordèrent tour à tour les questions suivantes : « la personne royale », « la royauté et des rites d'accession », « la vie à la cour », « l'autosacrifice et la quête de vision », « la guerre et le sacrifice des captifs », « le jeu de balle », « la mort et le voyage vers *Xibalba* » et « la royauté et le cosmos maya ». *The Blood of Kings* fut, de plus, servi par des illustrations (photographies et dessins) abondantes auxquelles furent associées de nombreuses explications. L'ensemble offrait un remarquable aperçu de l'iconographie maya. Les principales interprétations s'appuyèrent sur des données archéologiques, de telle sorte que les sources postclassiques, les textes coloniaux et ethnographiques ne furent sollicités que pour élargir le point de vue de l'iconographie. Ainsi, les anecdotes et les détails portant sur le jeu de balle tel qu'il était pratiqué par les Aztèques et tel qu'il est décrit dans le *Popol Vuh*, fournissent un arrière-plan culturel qui permet de mieux comprendre la version maya de ce jeu. L'ouvrage de L. Schele et M.E. Miller fut sans aucun doute un apport majeur dans les études de l'iconographie maya. Toutefois, dans la masse d'informations apparaît en filigrane le penchant de L. Schele pour les interprétations à l'emporte-pièce ; ainsi, la créature figurée sur un vase de la période classique récente, portant une conque à sa bouche, devint sans plus de justifications le « dieu à la trompette annonçant l'arrivée d'une vision » (Schele et Miller 1986 : planche 120b).

Les années 1990-2000

En 1990, Linda Schele et David Freidel publièrent *A Forest of Kings, the Untold Story of the Ancient Maya*. Le but des auteurs, clairement évoqué par le titre de l'ouvrage, était de présenter une histoire des anciens Mayas revisitée et actualisée par les avancées les plus récentes de l'archéologie, de l'iconographie et de l'épigraphie et par les théories les plus avant-gardistes. Décrié par certains, applaudi par d'autres, ce livre ne laisse pas indifférent. Outre le titre, le concept même de l'ouvrage était audacieux. Ecrit en collaboration avec un écrivain professionnel, il était en effet destiné à toucher un public plus large que le cercle habituel et restreint des archéologues mayanistes. La lecture fut rendue aisée et agréable par une prose enthousiaste et des illustrations abondantes. Toutefois, l'attrait de ce livre résidait dans son caractère innovant : pour la première fois dans l'histoire des recherches sur les Mayas, ce n'était plus uniquement de l'Histoire des Mayas dont il était question, mais de l'histoire et de la vie d'hommes. Certes, L. Schele et D. Freidel prirent certaines libertés avec les données, mais l'effet produit est indéniable.

Ainsi, après avoir été sortis de l'oubli, puis de l'anonymat, les anciens rois mayas furent ranimés des tables généalogiques arides et des chronologies froides. *A Forest of Kings* fut à l'origine d'un engouement sans précédent pour les recherches sur les Mayas, du moins en Amérique du nord. La ligne de fracture qui s'était dessinée durant la période précédente, entre des travaux scientifiques raisonnés fondés sur des données précises et des études laissant une place plus large aux interprétations abstraites, fut dès lors bien marquée. Loin de séparer les scientifiques des vulgarisateurs, cette ligne représenterait plutôt la démarcation entre un courant scientifiquement plus conformiste, dont les avancées sont forgées dans la rigueur, et un courant avant-gardiste dynamique pourvoyeur d'idées fraîches. L. Schele elle-même se présentait comme « avant-gardiste », ou plutôt, selon ses propres mots, *edgewalker* (Schele 1998a), et admettait donc qu'elle se trouvait à la limite de la sphère scientifique et que ses travaux étaient voués à être récusés.

A l'instar de M. Greene Robertson, qui publia en 1991 le quatrième volume consacré à la sculpture de Palenque, de nombreux chercheurs choisirent de faire l'étude du matériel archéologique de sites donnés. Cette démarche fut particulièrement saillante avec la sculpture. Les monuments sculptés de Copán furent ainsi répertoriés et leur iconographie analysée en détail par Baudez (1994). De même, les ensembles de Yaxchilán (Tate 1992) et de Quiriguá (Looper 2003) furent l'objet d'études minutieuses. La céramique offrait différents défis. P. Culbert publia en 1993 un catalogue des poteries de Tikal provenant des sépultures, des

dépôts rituels et des caches. La tendance, engagée durant la période précédente, d'étudier à fond des ensembles cohérents, se poursuit donc dans les années 1990 et 2000. Ainsi, en 1999, Flora Simmons Clancy publia une étude de la sculpture classique ancienne. Simultanément, de larges collections, moins homogènes, furent documentées. Entre 1989 et 1997, J. Kerr publia six volumes de *The Maya Vase Book*. De plus, dans la suite de *The Blood of Kings*, de nombreuses expositions proposèrent un panorama, abondamment illustré, de la culture maya. Certaines, en particulier, furent importantes : on retiendra ainsi *Painting the Maya Universe : Royal Ceramics of the Classic PeRiod* (Reents-Budet et al., Duke University, 1994), *Maya* (Schmidt et al., Venise, 1998) et *Lords of Creation : The Origins of Sacred Maya Kingship* (Fields et Reents-Budet, Los Angeles, 2005). Ces trois événements culturels ont donné lieu à des publications dont la qualité tient autant au nombre d'objets présentés dans le catalogue qu'aux études qui l'accompagnent.

L'ouvrage dirigé par D. Reents-Budet (1994) présente l'analyse d'une collection importante de poteries classiques. Abondamment illustrée par des photographies et des dessins de grande qualité, cette étude qui intégra pleinement les avancées de l'épigraphie, les analyses physico-chimiques (notamment l'activation neutronique), les données archéologiques et les informations ethnographiques et ethno-historiques, propose un point de vue relativement inédit sur la céramique décorée. Les thèmes et les styles picturaux furent bien sûr amplement discutés. D'autres sujets comme le peintre/potier, la fonction des poteries décorées, les ateliers et les différents styles et la relation entre image et texte, furent aussi abordés. On peut toutefois reprocher à cet ouvrage de ne pas avoir suffisamment considéré la céramique classique dans une perspective diachronique, ce qui aurait peut-être permis de distinguer des schémas d'évolution. L'exposition *Maya*, qui a eu lieu en 1998 dans le magnifique *Palazzo Grassi* à Venise, fit date en raison du nombre exceptionnel de pièces présentées¹ ; à ce titre, elle fut le résultat unique d'une coopération internationale exemplaire entre de nombreuses institutions². En plus du catalogue de l'exposition, l'imposant ouvrage publié à cette occasion présente, au travers de vingt-neuf articles, un panorama relativement complet de la civilisation maya. *Lords of Creation : The Origins of Sacred Maya Kingship* (Fields et Reents-Budet 2005) innova, non pas en se concentrant sur un type d'objets spécifiques ou en présentant une quantité inhabituelle de pièces, mais en abordant un thème

¹ 514 objets ont été présentés dans le cadre de l'exposition **Maya**, 95 lors de l'exposition **Painting the Maya Universe**, 120 à l'occasion de **The Blood of Kings** en 1986, et 152 dans le cadre de l'exposition **Lords of Creation** (2005-2006).

² Notamment : trente-huit musées d'Amérique centrale, quatre musées européens et deux nord-américains.

particulier : en l'occurrence l'émergence du pouvoir royal en Mésoamérique et plus particulièrement dans l'aire maya. Les contributions présentes dans le catalogue explorent des thèmes connexes, notamment la mythologie et les expressions de l'autorité royale, et mettent en relation la complexification des structures sociales et religieuses, le développement de l'écriture avec l'essor d'un pouvoir de type monarchique/aristocratique. Nous verrons plus loin (chapitre I-B) l'importance de ces thématiques.

Au début des années 1990, plus de huit décennies après P. Schellhas, Karl Taube entreprit l'étude des principales divinités représentées dans les codex mayas (Taube 1992). Opposé au point de vue de E. Thompson, il affirma la nature largement polythéiste de la religion postclassique (Taube 1992 : 1). K. Taube entendait utiliser les données postclassiques et coloniales pour interpréter le matériel classique. Deux problématiques étaient réitérées dans ces travaux. La première concernait la nature fondamentale de la religion maya classique : les anciens Mayas croyaient-ils à des dieux spécifiques, à des personnifications des forces naturelles ou à des entités surnaturelles ? K. Taube, partisan d'une forte continuité de la religion maya, identifia des divinités postclassiques dans le corpus classique. Il en déduisit que la religion classique était de même nature que celle du Postclassique : polythéiste. L'idée d'une continuité de la religion maya conduit à une seconde problématique : celle de la dichotomie entre disjonctions et invariances. Certains auteurs, mettent en exergue les nombreuses discontinuités présentes dans la culture maya ; d'autres, comme K. Taube, en relève au contraire les fortes continuités. En d'autres termes, cela pose la question de la légitimité des rétroprojections de données postclassiques et coloniales sur le matériel des périodes antérieures.

Prenant le contre-pied de K. Taube, C.-F. Baudez (2002) se fit l'avocat d'une religion maya dynamique. Il reconnut toutefois que d'autres approches que les siennes étaient possibles. A l'instar de l'ouvrage de E. Thompson (1970), *Une histoire de la religion des Mayas* constitue une somme scientifique, dans laquelle l'auteur présente ses idées et ses convictions forgées au cours d'une vie de recherches sur la civilisation maya. Pour décrire les croyances et les rites des Mayas de la période classique, C.-F. Baudez s'en tint donc aux informations qu'il parvint à inférer des données archéologiques et iconographiques. Il en résulte une argumentation solide et des conclusions pertinentes. Toutefois, l'auteur refusa en grande partie l'aide de l'épigraphie, à laquelle il reprochait un certain manque de rigueur (Baudez 2002 : 39), et ne tint malencontreusement pas compte d'avancées significatives accomplies récemment dans ce domaine sur des bases méthodologiques solides.

I-B. Publications spécifiques sur le Classique ancien

A côté de quelques articles épars, les monographies consacrées à la période classique ancienne sont peu nombreuses. La première étude spécifique a été faite par C. Coggins (1975) qui intégra le Classique ancien dans un chapitre de sa thèse sur l'art de Tikal. L'intérêt pour cette période est donc plutôt récent. Depuis les années 1980, six ouvrages ont été publiés. Ce sont des œuvres collectives mettant en exergue les difficultés posées par l'étude du Classique ancien. Ce faisant, ils révèlent aussi les problématiques particulières à cette période.

A Consideration of the Early Classic Period in the Maya Lowlands (édité par G. Willey et P. Mathews, 1985)

Publié à l'occasion d'un séminaire tenu à l'université de Harvard en 1982, cet ouvrage était le premier à être consacré entièrement et spécifiquement au Classique ancien. Le but recherché était triple. Il s'agissait de dresser un « état des lieux » des connaissances concernant cette période, d'en établir un cadre chrono-culturel et d'en comprendre les dynamiques culturelles. Peu étudié, le Classique ancien demeurait encore mal connu. L'intérêt résidait cependant dans le fait que les éléments culturels caractérisant la civilisation maya classique avaient « cristallisé » à ce moment précis. Les recherches antérieures, en archéologie, iconographie et épigraphie, se concentraient sur les collections classiques récentes qui dominaient quantitativement celles de la période précédente. Le corpus classique ancien n'est pas seulement dilué dans la masse des données classiques récentes, il est aussi littéralement recouvert par celles-ci ; les monuments classiques anciens sont en effet ensevelis sous les constructions de la période suivante (Willey et Mathews 1985 : 1). Ce point est le premier d'une série de problématiques, spécifiques à la période classique ancienne, que nous aborderons plus longuement dans les pages suivantes (chapitre I-C) et dans le chapitre II. Nous nous contenterons donc de les évoquer brièvement ici.

La première étape consista à préciser le cadre chronologique de la période. Les monuments sculptés qui portent des textes glyphiques fournirent à ce titre une trame chronologique fiable. S'appuyant sur les travaux de Proskouriakoff (1950), Peter Mathews (1985) proposa de placer le début du Classique ancien en 238 apr. J.-C. (soit 8.10.0.0.0. dans le calendrier maya) et sa fin en 593 apr. J.-C. (9.8.0.0.0). L'étude des inscriptions, en particulier des glyphes-emblèmes³, lui permit de postuler la précocité de Tikal dans le

³ Les glyphes-emblèmes sont des titres royaux se référant à un royaume déterminé. Ils ont été identifiés par H. Berlin (1958).

phénomène culturel des « stèles à inscriptions ». Non seulement la stèle la plus ancienne des basses terres se trouvait Tikal, mais le phénomène semblait avoir diffusé dans le reste du Petén depuis cette cité. En dehors de Tikal, les premières stèles sont en effet apparues d'abord dans des cités voisines. Avec le temps, le phénomène s'est amplifié et a atteint des sites plus éloignés. P. Mathews nota de surcroît que de nombreux motifs et symboles étaient apparus d'abord dans l'art lapidaire de Tikal et que l'intervalle temporel entre l'apparition de ces éléments dans la cité et leur apparition dans d'autres sites s'allongeait en proportion de la distance qui séparait ces sites de Tikal. La distribution des glyphes-emblèmes suivait un schéma similaire.

La période classique ancienne n'est toutefois pas définie exclusivement par l'art lapidaire monumental, elle est aussi caractérisée par un ensemble céramique distinctif. Initialement identifié à Holmul (Merwin et Vaillant 1932), le complexe céramique classique ancien est notamment caractérisé par des poteries aux décors polychromes. Il a été défini à partir du complexe céramique établi à Uaxactún et nommé Tzakol pour la période classique ancienne (Ricketson et Ricketson 1937 ; Smith 1955). Suite à l'analyse de la céramique de plusieurs sites (Uaxactún, Barton Ramie, Altar de Sacrificios, Seibal et Becán), Charles Lincoln (1985) releva de nombreuses incohérences dans la distribution chrono-spatiale du complexe Tzakol. Selon lui, les données indiquent, en premier lieu, que les traditions céramiques préclassiques se sont vraisemblablement maintenues durant la période classique ancienne. L'apparition du complexe Tzakol n'a donc pas été concomitante de la disparition du complexe Chicanel. De telles continuités sont décelables aussi à la fin de la période, entre les céramiques Tzakol 3 et Tepeu 1. La coexistence dans le temps et parfois aussi dans l'espace des deux ensembles céramiques Chicanel et Tzakol suggérerait une « stratification sociale » : le complexe Tzakol serait lié à l'essor d'une élite. Ch. Lincoln observa de plus une tendance à l'exclusion réciproque des poteries Tzakol 1 et Floral Park-Holmul 1 qui indiquerait l'existence de deux réseaux distincts d'échanges de biens au sein de l'élite des basses terres.

L'hypothèse que les stèles à inscriptions et la céramique Tzakol avaient participé à une même dynamique socioculturelle fut confortée par le fait que les deux étaient apparues, simultanément, dans la zone Tikal-Uaxactún et s'étaient diffusées dans le reste des basses terres selon des schémas similaires (Willey et Mathews 1985 : 178). L'analyse du mobilier non céramique semblait corroborer le lien entre ce phénomène, qui avait prit place dans les basses terres à la fin du Préclassique, et l'essor d'une élite. Pour le Classique ancien, Tristram Kidder (1985) observa ainsi un accroissement important du nombre d'objets à

caractère cérémoniel ou rituel et une augmentation significative de la quantité de produits importés. L'ensemble des données examinées conduisit à formuler l'hypothèse d'une complexification croissante des structures et de la hiérarchie sociale. A cet égard, Lothar von Falkenhausen (1985) signala un développement de l'architecture vers des formes et des structures plus complexes, en particulier dans les ensembles résidentiels. Cette tendance indiquerait une diversification croissante de la fonction des édifices, une hiérarchisation accrue des structures politiques et religieuses et une stratification sociale croissante. D. Potter (1985 : 137-139, 142, 181) remarqua un processus d'agglomération (*nucleation*) des populations durant la période classique ancienne. Toutes ces considérations conduisirent G. Willey à suggérer que les éléments de culture matérielle caractérisant la période classique ancienne procèdent du développement d'un « complexe culturel élitare » dont l'origine serait la zone Tikal-Uaxactún, et qui aurait été diffusé dans les basses terres à partir du III^e siècle apr. J.-C. (Willey et Mathews 1985 : 183).

Monster und Menschen in der Maya Kunst (N. Hellmuth 1987)

Préalablement à la publication des recherches de Nicholas Hellmuth sur l'iconographie de la céramique classique ancienne, aucune étude spécifique sur l'art de cette période n'avait été amorcée en dehors de celle de Coggins (1975). Comme N. Hellmuth (1987 : 350) le remarqua lui-même, le désintérêt pour le Classique ancien résultait principalement de l'attrait qu'exerçait la double question du développement de la civilisation maya et de l'émergence des Etats en Mésoamérique durant la période préclassique, mais aussi de la fascination suscitée par la céramique classique récente. Le chercheur germanophone déplora le manque d'intérêt de ses contemporains pour cette période importante dont la compréhension est nécessaire afin de pouvoir faire le lien entre le Préclassique final et le Classique récent. Une exégèse de la religion maya, par exemple, ne peut être entreprise sans prendre en considération l'« étrange bestiaire des cultes anciens » (Hellmuth 1987 : 349). Avec *Monster und Menschen in der Maya Kunst*, N. Hellmuth se posa donc en précurseur et offrit de combler un vide dans les connaissances de la culture maya par une étude iconographique des poteries classiques anciennes. Au cours de notre étude, les travaux de N. Hellmuth sont cités et ses résultats exploités abondamment ; nous nous contenterons donc d'un bref rappel ici.

Les interprétations religieuses de l'iconographie maya proposées antérieurement avaient été fondées sur des sources et/ou des modèles externes qu'il était nécessaire de dépasser tout en prenant en compte leurs apports. N. Hellmuth (1987 : 364) invita donc les

chercheurs à trouver des réponses, ou des éléments de réponse, dans la culture maya elle-même grâce aux études ethnographiques relatives aux Lacandons, aux Itzas, aux Chols et autres ethnies mayas. Il déduisit de ces sources et de l'étude iconographique que les éléments fondamentaux de la religion maya étaient l'encens, le sang et les sacrifices (qui peuvent être des auto-mutilations) et les idoles (Hellmuth 1987 : 350). Comme l'exprime le titre de la partie A de son ouvrage („Götter” – ja oder nein? *Das Dilemma der Nomenklatur in Religion und Ikonography*), la nature fondamentale de la religion maya était une des problématiques préliminaires de ses travaux. En d'autres termes, les anciens Mayas croyaient-ils à des dieux spécifiques, à des personnifications des forces naturelles ou à des entités surnaturelles ? Malgré l'emploi du terme « idoles », il insista sur le fait que ces dernières avaient été introduites dans la religion maya par des courants d'idées en provenance du Mexique central. La dévotion des Mayas aurait plutôt porté sur les forces naturelles et surnaturelles (Hellmuth 1987 : 46-84). L'étude iconographique de la céramique maya classique ancienne dévoila une sensibilité religieuse tout entière tournée vers le monde aquatique des marais, des lacs et des rivières. N. Hellmuth parvint à établir le lien entre ce monde aquatique et l'Inframonde dont l'entrée est symbolisée par le médaillon quadrilobé (Hellmuth 1987 : 352 et 356). Les deux environnements ne sont en réalité que deux aspects d'un même lieu « mythologique ». Le niveau supérieur de l'inframonde aquatique, la surface, constitue l'interface entre le monde des entités surnaturelles et le monde des hommes (vivants). Les références au thème du sacrifice sont nombreuses (jaguar, plaque nasale triangulaire, les trois « nœuds de papillon »). N. Hellmuth (1987 : 367) observa toutefois que les thématiques de la métamorphose, de la résurrection sous forme d'une créature aviaire et du transport par le truchement d'entités ophidiennes étaient aussi illustrées.

The Emergence of Lowlands Maya Civilization (édité par N. Grube, 1999)

L'hypothèse de l'essor d'une classe aristocratique (« l'élite ») à la fin du Préclassique qui avait été initialement suggérée par David Freidel dans le cadre de ses travaux à Cerros, reçut beaucoup de soutiens au cours des années 1980 (Willey et Mathews 1985, Schele et Miller 1986, Freidel et Schele 1988, Schele et Freidel 1990). Selon G. Willey et P. Mathews (1985) l'expression matérielle du développement de cette élite était visible dans ce qu'ils nommèrent *elite cultural complex*. Du point de vue de la culture matérielle, ce « complexe élitare » caractériserait le Classique ancien. Les recherches archéologiques avaient toutefois repoussé au Préclassique l'apparition de ces marqueurs culturels. L'utilisation de ces éléments comme critères définissant le Classique ancien était donc remise en cause (Grube 1999 : 1).

Entre les deux périodes, des différences étaient néanmoins perceptibles ; des changements significatifs avaient bien eu lieu dans la culture matérielle. L'idée de Nikolai Grube fut donc d'analyser ces transformations et d'en proposer des interprétations. C'est à ce titre qu'en 1992, il organisa à Hildesheim, une conférence intitulée : *The Emergence of Lowlands Maya Civilization : The Transition from the Preclassic to the Early Classic*.

Le développement, au Préclassique final, de l'écriture maya semblait s'opérer en relation avec l'essor de dynasties royales. Dans les basses terres, l'inscription de textes hiéroglyphiques sur les monuments était associée à l'institutionnalisation d'un pouvoir royal héréditaire soutenu par une structure administrative hiérarchisée. N. Grube (1999 : 2) perçut donc la transition du Préclassique au Classique comme le passage d'une période « prédynastique », qui aurait vu l'apparition d'un système politique de type « royauté sacrée », à une période « dynastique », au cours de laquelle le nouveau système politique se serait épanoui. La « formalisation » et l'extension de ce phénomène à l'ensemble des basses terres auraient constitué les faits les plus marquants du Classique ancien (Grube 1999 : 2). Les études iconographiques (Schele 1999 : 117-135 ; Freidel et Suhler 1999 : 137-150) concernant le développement des symboles du pouvoir royal confirmèrent l'importance politico-religieuse acquise par l'élite. De surcroît, l'augmentation de la production de céramiques polychromes dans certains centres, tel Nohmul, en conjonction avec le développement des centres urbains, suggérerait l'essor d'une élite, sollicitant des biens de prestige, symboles d'un statut social (Adams 1999 : 41).

Les premières tombes pouvant être attribuées à l'élite seraient apparues dès la période préclassique récente (Krejci et Culbert 1999 : 103-116). Les analyses indiquèrent par ailleurs une continuité importante dans les pratiques funéraires et rituelles de l'élite entre le Préclassique et le Classique ancien (Krejci et Culbert 1999 : 103-116). Certaines variations sont cependant visibles dans les données. Au cours la période classique ancienne, en effet, les matériaux d'origine marine (coquillages et aiguillons de raie) étaient plus communs dans les tombes et significativement plus nombreux dans les dépôts rituels (*caches*) que durant la période précédente. La principale évolution résidait toutefois dans les ensembles céramiques. Outre les céramiques elles-mêmes, le nombre de tombes et de dépôts rituels contenant plus de sept poteries, était significativement plus important au Classique ancien qu'au Préclassique. En d'autres termes, bien que les tombes et les dépôts rituels classiques anciens suivaient des schémas (*patterns*) similaires à ceux de la période précédente, ils étaient cependant plus nombreux à être richement pourvus. L'augmentation, au Classique ancien, du nombre de tombes dites « royales » indiquerait un développement de la classe sociale la plus élevée. Le

changement le plus important serait intervenu dans les pratiques funéraires et rituelles à la fin du IV^e siècle en conjonction avec d'autres événements de nature politique mettant aux prises Tikal et Uaxactún (Krejci et Culbert 1999 : 114). L'analyse du processus de transformation de l'ensemble architectural *Mundo Perdido* de Tikal et l'étude des céramiques associées (Laporte 1999 : 23 et 33) confirmèrent les analyses concernant les structures rituelles et sociales. Les transformations des pratiques rituelles à la fin du IV^e siècle furent mises en relation avec une modification de la stratégie politique de la famille dirigeante de Tikal. Les changements observés étaient de deux ordres : intrusion de nouvelles formes et d'une nouvelle iconographie dans les céramiques funéraires, sacrifices d'oiseaux et d'autres animaux nouveaux ou plus fréquents. La nouvelle orientation politique de Tikal se serait manifestée par une tendance expansionniste qui conduisit à la conquête de Río Azul vers 385 dans le but d'assurer une tête de pont sur la frontière nord-est (Adams 1999 : 41). Río Azul était non seulement située dans une zone tampon entre la sphère d'influence de Tikal et celle de Calakmul, mais de plus, ce centre contrôlait le débouché vers la baie de Chetumal et la mer des Caraïbes.

Au sujet de Río Azul, R. Adams (1999 : 35-48) fit observer qu'un processus d'agglomération (*nucleation*) des populations autour de grandes cités avait pris place durant le Classique ancien. Certains centres régionaux furent vraisemblablement abandonnés et les populations se concentrèrent autour d'autres sites. Ainsi, dans la zone de Río Azul, de cinq centres durant le Préclassique, il n'en restait plus que deux à la période suivante. Leur taille varia aussi : les petits centres du Préclassique devinrent de grands centres au Classique ancien (Adams 1999 : 40). Ces phénomènes furent considérés comme une réponse des populations, notamment à des problèmes d'ordre écologique (Adams 1999 : 40). Le climat à la fin de la période préclassique fut en effet considérablement plus sec qu'au cours des siècles précédents (Dunning 1999 : 61-69). Les sécheresses auraient en outre été accentuées par les effets d'un déboisement extensif réalisé au Préclassique dans le but d'accroître la surface des terres arables (Dunning 1999 : 64). L'impact de ces épisodes climatiques sur les communautés aurait été variable suivant les régions, principalement en fonction de la proximité des ressources en eau, de la couverture forestière et de la nature du substrat géologique. A ces problèmes environnementaux, les populations de la fin du Préclassique auraient répondu par plusieurs stratégies. Les tendances relevées comme la concentration des populations autour de sites proches de réserves d'eau naturelles, l'aménagement de systèmes de gestion de l'eau de ruissellement et le développement des systèmes de culture intensive sur « champs drainés » (*drained field*) seraient en effet significatives d'une adaptation à des modifications

climatiques (Dunning 1999 : 65-66). Le contrôle des terres les mieux irriguées aurait favorisé l'apparition d'une élite (Dunning 1999 : 66).

Sculpture in the Ancient Maya Plaza (F. Simmons Clancy 1999)

L'érection de stèles sur les *plazas* est une tradition sculpturale des hautes terres et de la côte Pacifique qui aurait été propagée dans les basses terres durant les premiers siècles du début de notre ère. Le développement de cet art lapidaire dans le Petén signale le début de la période classique. Stèles et autels présentent la particularité de ne pas être incorporés dans les bâtiments auxquels ils sont associés. Ainsi, contrairement aux décors de stuc ou aux sculptures architecturales, ce sont des monuments amovibles. Le lien qui existe toutefois entre la paire stèle/autel et les édifices architecturaux réside dans un jeu de correspondances « synecdoctiques ». Les personnages représentés sur les stèles ont en effet été inhumés dans les structures auxquelles elles sont associées. De taille « humaine » et dressées sur les places publiques, les stèles classiques anciennes furent conçues pour être « proches » des populations. En cela elles offrent un contraste saisissant avec les décors architecturaux contemporains qui étaient soit petits et d'accès restreint (linteaux, jambages, etc.), soit visibles par tous et de taille monumentale (masques de stuc). Ces particularités justifiaient en elles-mêmes une étude portant exclusivement sur les stèles et les autels. Ceux-ci sont regroupés sous l'appellation générique « sculptures amovibles » (*freestanding monuments*).

Flora Simmons Clancy a distingué six phases dans le développement des sculptures amovibles des basses terres durant la période classique ancienne. La première phase, de 278 à 376 (8.12.0.0.0 – 8.17.0.0.0), est marquée par l'essor de la production de stèles dans la zone Tikal-Uaxactún. En dehors de cette région, peu de sites érigent des stèles avant 376. Les techniques de taille, ainsi qu'une part substantielle du répertoire iconographique, ont été empruntées aux traditions sculpturales préclassiques des hautes terres du sud (Kaminaljuyú) et de la côte Pacifique (Izapa). Les motifs et leurs significations ont cependant été adaptés au contexte socioculturel des basses terres par les artisans du Petén. Le mode narratif, qui était le mode de prédilection des sculpteurs préclassiques, est absent des sculptures amovibles classiques anciennes dans les basses terres. A Tikal comme à Uaxactún, l'art lapidaire est caractérisé par une grande vitalité qui se manifeste notamment par une part importante d'expérimentations iconographiques. Ainsi, les artisans de Uaxactún inventèrent (ou réinventèrent) le mode « recto-verso » qui consiste à utiliser les deux faces opposées d'une stèle. A Tikal, ce procédé fut mis à profit pour séparer l'image et les inscriptions hiéroglyphiques ; cette division augmenterait l'impact visuel des images et accentuerait

l'impression d'unicité émanant de la figure représentée (Simmons Clancy 1999 : 126). Au début de la période classique ancienne, Uaxactún était le centre le plus dynamique et le plus innovant des basses terres : un plus grand nombre de monuments y furent érigés qu'à Tikal et les conventions stylistiques qui allaient guider les sculpteurs des périodes suivantes y furent établies plus rapidement.

Les sculptures amovibles de la seconde phase, de 376 à 435 (8.17.0.0.0 – 9.0.0.0.0), sont caractérisées par une diversité iconographique plus grande et par une volonté clairement affichée d'introduire des symboles, des motifs et un style exogènes. Le guerrier aux attributs de Teotihuacan s'imposa comme le thème principal de l'art lapidaire des *plazas*. Assez étrangement, ce nouveau motif, qui est présent dans de nombreuses régions de Mésoamérique, a toujours été évoqué par paires dans l'art lapidaire classique ancien. D'une façon générale, l'imagerie employée était plus belliqueuse qu'auparavant. Les emprunts ne se limitèrent toutefois pas au répertoire iconographique de Teotihuacan car des similitudes avec l'art lapidaire de Monte Alban et de certains sites du Veracruz ont été constatées (Simmons Clancy 1999 : 64, 67, 74 et 128). Ces apports externes, loin d'indiquer un manque de créativité des sculpteurs mayas, illustrent le dynamisme des échanges interrégionaux et la vitalité des courants artistiques des cités du nord-est du Petén. Celles-ci furent aussi très innovantes : à Tikal, la représentation de figures assises fut expérimentée et, à El Zapote (situé à environ 25 km au sud de Tikal), de nouveaux motifs, tels l'étendard/bâton (*staff*) et les personnages féminins, firent leur apparition. Des efforts furent visiblement faits pour intégrer et assimiler les éléments iconographiques étrangers aux traditions artistiques locales. L'altérité ne fut cependant pas représentée de la même façon partout. A Uaxactún, l'iconographie de la stèle 5 est indicative d'une appropriation directe des motifs. A Tikal (stèles 4 et 18), les symboles étrangers furent « recontextualisés » dans une iconographie maya plus orthodoxe. Bien que plus discret, l'usage d'éléments exogènes dans son programme iconographique exprimait clairement la volonté du nouveau souverain de Tikal, *Yaax Nu'n Ayiin* (378-426), de se placer en dehors des schémas traditionnels. A partir des années 376, le nombre de sites des basses terres érigeant des stèles augmenta. Sur ce point, F. Simmons Clancy est en accord avec les conclusions de l'ouvrage coordonné par N. Grube (1999).

Le « tournant » du *baktun* (435 / 9.0.0.0.0) marqua la troisième phase qui s'étend de 435 à 455 (9.0.0.0.0 – 9.1.0.0.0). En raison de l'attention que portaient les anciens Mayas au comput du temps, particulièrement au passage d'un cycle à un autre, comme la fin d'un *katun*, il paraîtrait raisonnable de penser que le passage au *baktun* 9 fut un événement amplement célébré et donc fréquemment évoqué dans le corpus d'inscriptions des monuments mayas. Il

est cependant remarquable que seul un très faible nombre de monuments fasse référence à cette date singulière. A cela s'ajoute le fait qu'aucune des stèles inaugurées à cette occasion ne représente d'être humain. Les figures anthropomorphes qui remplacèrent sur les sculptures amovibles les images des souverains, sont appelées *baktun-others*. L'absence relative d'inscription évoquant la date 9.0.0.0.0 pourrait signaler une « prohibition » (Simmons Clancy 1999 : 81). Le « tournant du baktun » est mentionné par le texte de la stèle 31 de Tikal qui fut inaugurée en 435 par *Siyaj Chan K'awiil* (Simmons Clancy 1999 : 91). Ce monument, exécuté avec une rare maîtrise, présente une synthèse aboutie d'éléments nouveaux et anciens, et d'éléments endogènes et exogènes à la culture maya des basses terres. Les deux guerriers aux attributs de Teotihuacan sont rejetés sur les faces latérales de la stèle, le souverain, en costume maya traditionnel, figure sur la face principale. Cette composition indiquerait de façon manifeste que les deux guerriers sont subordonnés à *Siyaj Chan K'awiil*, dont le costume rappelle celui des souverains de Tikal appartenant à la dynastie déposée en 376 par son père *Yaax Nu'n Ayiin* (Simmons Clancy 1999 : 130).

Les monuments de la quatrième phase, de 455 à 475 (9.1.0.0.0 – 9.2.0.0.0), furent réalisés dans un style « conservateur » avec une complexité visuelle considérable et un souci inédit du détail. L'étalage continu des motifs sur trois faces s'accompagne d'une multiplication des symboles et des motifs. L'ensemble était destiné à mettre en valeur l'image du souverain. A Tikal, le règne de *K'an Ak* marqua la disparition des éléments iconographiques exogènes dans l'imagerie des monuments et des céramiques de la cité. Les sculptures de la cinquième phase, qui s'étend de 475 à 495 (9.2.0.0.0 – 9.3.0.0.0), pourraient être confondues avec des représentations de guerriers aux attributs de Teotihuacan. Cependant un examen attentif révèle que ces figures sont des versions agrandies de la divinité pseudo-*Tlaloc* représentée sur le bouclier d'un des guerriers de la stèle 31 de Tikal. Ces références aux guerriers aux attributs de Teotihuacan furent les dernières de la période classique ancienne.

Au cours de la sixième phase, de 475 à 507 (9.3.0.0.0 – 9.3.13.0.0), des transformations s'opèrent dans l'art lapidaire des basses terres. L'imagerie des monuments de Tikal fut épurée et acquit une certaine austérité : les dimensions des stèles sont moindres, les représentations se limitent à une image principale, sur une seule face du monument et sans motifs secondaires, les détails sont simplifiés, les costumes sont moins somptueux et les textes deviennent laconiques. Seul le souverain est représenté, de profil, tenant un étendard/bâton (*staff*) et un sac. L'absence de motifs guerriers et de références aux ancêtres indiquerait une évolution dans la perception du rôle du souverain. Ces changements ne sont

cependant pas évidents à Uaxactún, où un certain conservatisme est apparent dans le style des sculptures. Après le début du quatrième *katun* (514) et pour près de 200 ans, plus aucune stèle ne fut inaugurée à Uaxactún. A Tikal, les monuments se limitèrent à des inscriptions glyphiques. A partir de 562 (9.6.0.0.0) et jusqu'en 692 (9.13.0.0.0), le corpus de sculptures de Tikal est marqué par un « hiatus ». Sur la base de son étude des stèles, Flora Simmons Clancy plaça la fin de la période classique ancienne en 507 (9.3.13.0.0) juste avant les « temps troubles » du Classique moyen (508-562).

The Maya and Teotihuacan : Reinterpreting Early Classic Interaction (édité par G. Braswell, 2003)

Dans l'aire maya, deux vagues d'influence en provenance du Mexique central ont été identifiées. La première, succincte et suivie de peu d'effets, aurait eu lieu durant la transition entre les périodes préclassique finale et classique ancienne (I^{er} siècle apr. J.-C.) et aurait touché la côte Pacifique, notamment la région d'Escuintla, le Petén (Tikal) et le Belize (Altun Ha). La seconde vague, la plus forte, a eu lieu entre la fin du IV^e siècle et le début du V^e siècle. Un des aspects les plus marquants de cette dernière interaction est qu'elle coïncida avec d'importants remaniements politiques et dynastiques, particulièrement dans les basses terres mayas. A Teotihuacan les traces d'une militarisation importante, au cours des III^e et IV^e siècles, ont été relevées (Parsons 1964 ; Berlo 1984; Cowgill 1993, 1997 ; Sugiyama 1996, 1998). Celles-ci indiqueraient l'essor d'une nouvelle idéologie guerrière qui aurait conduit la cité à étendre son contrôle politique sur une large partie de la Mésoamérique⁴ (Cowgill 2003 : 324-327). Dans certains contextes du moins, la stratégie politique de Teotihuacan aurait donc été fondée sur la force armée. Cela semble avoir été le cas sur la côte Pacifique du Guatemala (Bove et Medrano Busto 2003 : 45-79).

Dans la région d'Escuintla, le fort caractère martial des motifs ornant, dans cette région, les encensoirs de type Teotihuacan avaient déjà été souligné par des études iconographiques antérieures qui en avaient déduit une présence militaire (Hellmuth 1975, 1978 ; Berlo 1984). Les premiers contacts, à la fin du II^e siècle, se limitèrent vraisemblablement à des échanges commerciaux. Toutefois, la présence combinée de plusieurs types de biens provenant du Mexique central (obsidienne Pachuca et céramiques *thin orange* en petites quantités, céramiques *fine paste*, encensoirs type Teotihuacan,

⁴ Cette extension irait de la côte ouest de Oaxaca, aux régions de Mixtequilla et Tuxtla dans le Veracruz, jusqu'au Chiapas et possiblement jusque dans le sud de la côte Pacifique de l'actuel Guatemala dans les zones de Tiquisate et Escuintla (Cowgill 2003 : 324-327).

candeleros, figurines type Teotihuacan), l'existence de répliques de poteries typiques du Mexique central (jarres Chapulco, céramiques Tiquisate et Esmeralda *flesh*) et les représentations iconographiques dominées par la figure de *Tlaloc* témoigneraient de la présence d'éléments d'une population originaire de Teotihuacan (Bove et Medrano Busto 2003 : 76). Pour d'autres régions de l'aire maya, en revanche, la possibilité d'une colonisation par Teotihuacan a été exclue tant les indices d'une présence étrangère y sont ténus.

L'hypothèse que des colons de Teotihuacan aient pris le contrôle de Kaminaljuyú reposait sur plusieurs indices révélés par les fouilles des structures A et B (Kidder *et al.* 1946). En effet, ces structures comportaient des éléments architecturaux considérés comme caractéristiques de l'architecture de Teotihuacan. Ces éléments sont formés par un mur en talus surmonté d'un panneau vertical encadré d'une bande saillante (*talud-tablero*). De plus, les dépôts funéraires comprenaient des poteries cylindriques tripodes de style Teotihuacan et des céramiques *thin orange* typiques du Mexique central. Enfin, les principaux individus des tombes avaient été inhumés en position assise. Toutefois, des différences fondamentales entre ces éléments à Teotihuacan et à Kaminaljuyú ont été relevées. Ainsi, les proportions du talus par rapport au panneau ne sont pas les mêmes (1/1 à Kaminaljuyú et à Tikal, 1/1,6 à 1/3 à Teotihuacan), les techniques de construction des *talud-tableros* sont différentes et, à Kaminaljuyú, les inhumations sont du type « en tailleur » qui est plutôt rare à Teotihuacan (Braswell 2003c : 106, 118, 122-123). De surcroît, seules 16 poteries sur les 337 provenant des structures A et B, étaient de type *thin orange* et donc susceptibles d'avoir été importées du Mexique central (Braswell 2003c : 113). Parmi ces récipients, seuls 8 vases cylindriques tripodes sur 67 ont des proportions et des décors qui pourraient suggérer qu'il s'agit de pièces importées (Braswell 2003c : 113). Enfin, ces poteries côtoyaient des pièces provenant aussi bien de la côte du Golfe, que des basses terres mayas ou de la région d'Oaxaca (Braswell 2003c : 113). Des analyses isotopiques ($\delta^{18}\text{O}_c$ et $\delta^{18}\text{O}_p$) réalisées sur l'émail des dents des seize individus inhumés dans les structures A et B (White *et al.* 2000 ; Wright 2000), indiquèrent que trois d'entre eux n'étaient pas originaires de Kaminaljuyú, mais des basses terres mayas ou de la côte Pacifique et qu'un quatrième (squelette 1, tombe A-V), né dans la cité, avait pu passer une partie de son enfance à Teotihuacan (Braswell 2003c : 131-133). Toutes ces données coururent à rejeter l'hypothèse d'une forte présence étrangère à Kaminaljuyú. G. Braswell nota que l'absence de « réplification » à différents niveaux suggérait que les éléments allochtones avaient été replacés et utilisés dans un contexte culturel local (Braswell 2003c : 116). Les différences entre Kaminaljuyú et la région d'Escuintla suggèrent que les sources de l'influence en provenance du Mexique central n'étaient pas les mêmes pour

les deux sites (Braswell 2003c : 135). Kaminaljuyú semblerait plutôt avoir participé à un réseau de relations avec Tikal et Copán. Les données demeurent toutefois trop approximatives pour pouvoir déterminer depuis quel site, Tikal, Kaminaljuyú ou Copán, fut propagée la « seconde vague » d'influence dans les basses terres⁵ (Braswell 2003b : 101).

A Copán, certaines données suggèrent que les éléments du Mexique central présents dans la culture matérielle (notamment dans l'iconographie, l'architecture classique ancienne, et les inventaires céramiques) seraient plutôt des indicateurs d'une relation particulière avec Tikal (Sharer 2003 : 160-162 ; ci-après, Bell, Canuto et Sharer 2004). Il est intéressant de noter que *Yax Nuun Ayiin* à Tikal comme *K'inich Yax K'uk' Mo'* à Copán, deux souverains avec peu de légitimité politique, ont utilisé des symboles guerriers du répertoire iconographique de Teotihuacan pour faire prévaloir et consolider leur pouvoir politique ; dans les deux cas aussi, leurs fils ont réalisé une synthèse des éléments exogènes et endogènes afin de légitimer la mise en place et le maintien de la nouvelle dynastie (Sharer 2003 : 163). Dans ce réseau complexe de relations, Tikal a tenu une place prépondérante. Des données convergentes, comme la présence de biens importés du Mexique central, une iconographie atypique empruntant de nombreux motifs au répertoire symbolique de Teotihuacan, ainsi que des textes glyphiques singuliers (Stuart 1998), indiqueraient une intrusion conséquente de Teotihuacan dans la vie politique de Tikal à la fin du IV^e siècle. Cependant, à Tikal la quantité de biens provenant du Mexique central est faible⁶ et l'identification même des marqueurs d'une influence de Teotihuacan demeure problématique (Iglesia Ponce de León 2003 ; Laporte 2003 : 204). Ces données suggèreraient que les relations entre Tikal et le Mexique central sont restées limitées à des événements ponctuels tels des échanges entre élites (Iglesia Ponce de León 2003 : 170). Comme à Copán, l'hypothétique influence du Mexique central s'exprime principalement dans l'iconographie. Au cours de son étude du programme iconographique de l'art lapidaire monumental de Tikal, James Borowicz (2003 : 225-226)

⁵ L'analyse des données archéométriques permet de dater l'apparition d'indicateurs de « l'influence » de Teotihuacan. Ainsi, la phase Esperanza s'étalerait de 350/450 à 500/650, et la période d'occurrence du *talud-tablero* dans l'architecture serait entre 370/500 et 600 (Braswell 2003b : 81-104).

⁶ Ainsi, dans le dépôt rituel PNT 21, seuls quatre tessons parmi 167 338, sont de type *thin orange*. Dans le même ordre d'idée, 92,4% de l'obsidienne de ce dépôt provient des hautes terres du Guatemala. Il faut toutefois noter la présence de deux figurines et d'un *candelero*, tous deux de type Teotihuacan. Neuf autres dépôts rituels contiennent des éléments similaires ; au total on recense cinq *candeleros*, dix tessons de céramique *thin orange*, six figurines de type Teotihuacan et une jarre à l'effigie de *Tlaloc*. Seul le dépôt rituel TP 50 présente la particularité de contenir quatre récipients cylindriques tripodes de confection non locale. La tombe 10, attribuée à *Yax Nuun Ayiin (Curl Nose)*, ne présenterait aucun lien matériel avec Teotihuacan. La Tombe 48, attribuée à *Siyaj Chan K'awiil (Stormy Sky)*, ne comporte, sur vingt-sept poteries, qu'un seul récipient qui pourrait provenir du Mexique central. Enfin, six poteries provenant de la tombe 174, possèdent un décor secondaire dont l'iconographie évoque celle de Teotihuacan.

observa que les sculptures datant du règne de *Yax Nuun Ayiin* (378-426) marquent, en raison de l'intrusion d'une imagerie guerrière exogène, une rupture avec l'iconographie maya traditionnelle. A partir de 445, *Siyaj Chan K'awiil* est revenu à un programme plus orthodoxe qui réaffirmait son attachement à la culture maya.

Peu d'éléments semblent donc soutenir l'hypothèse d'une forte présence de Teotihuacan dans l'aire maya, mis à part dans certains contextes de la côte Pacifique. Les connexions entre les basses terres mayas et le Mexique central auraient été, à l'image de l'épisode de Altun Ha, plutôt ponctuelles et superficielles (Pendergast 2003 : 246). A Tikal, comme à Copán ou à Kaminaljuyú, la diversité des éléments de culture allochtone rend plus compte de la nature cosmopolite de ces cités qu'elle ne témoigne de contacts directs et soutenus avec Teotihuacan (Laporte 2003 : 206). Par ailleurs, les réseaux d'échange qui reliaient diverses cités et régions de la Mésoamérique paraissent avoir été limités aux élites (Iglesia Ponce de León 2003 : 170 et 194 ; Laporte 2003 : 205 ; Pendergast 2003). A Tikal et Copán, les effets de l'influence de Teotihuacan auraient été transitoires et limités à une période d'un siècle environ (Braswell 2003a : 36). Les indices d'une présence maya dans le quartier Tetitla de Teotihuacan, aussi fugace fût-elle, indiqueraient que les relations entre les basses terres mayas et Teotihuacan étaient construites sur des principes de réciprocité (Taube 2003). Quoi qu'il en soit, au cours du III^e siècle, durant la transition entre les périodes Tlamimilolpa ancien et Tlamimilolpa récent de la séquence de Teotihuacan, la culture matérielle de la cité a été marquée par des changements majeurs⁷ (Cowgill 2003 : 317-320). C'est au cours de la phase suivante (Xololpan ancien, 350-450) qu'ont eu lieu les contacts les plus forts avec les basses terres mayas et Kaminaljuyú. Dans ce circuit d'échanges et d'influences, la récurrence du thème de la guerre demeure une constante et soulève la question de l'idéologie sous-jacente ainsi que celle des relations entre élites à un niveau interrégional (Berlo 1984 ; Sugiyama 1996, 1998).

Understanding Early Classic Copan (édité par E. Bell, M. Canuto et R. Sharer, 2004)

La formation de Copán, son développement et l'essor de la dynastie classique n'étaient, encore récemment, que très peu documentés. En effet, profondément enfouis sous les structures plus tardives, les niveaux classiques anciens ont été pendant longtemps inaccessibles par des méthodes archéologiques conventionnelles. Les opérations de forage,

⁷ L'inventaire céramique s'enrichit avec l'apparition des *Candeleros* et des *copas* (Cowgill 2003 : 317-318). Par ailleurs, aucune sépulture « royale », semblable à celles de l'aire maya, n'est recensée pour les périodes après 350 (Cowgill 2003 : 320).

entreprises depuis la fin des années 1980, ont permis l'accès par des tunnels aux monuments les plus anciens de la cité. Ellen Bell, Marcello Canuto et Robert Sharer proposèrent d'aborder les questions du Classique ancien selon une approche dite « conjonctive », qui consiste à solliciter différentes spécialités (archéologie, histoire de l'art, épigraphie, anthropobiologie, analyses physico-chimiques, etc.) sur une même question afin d'obtenir des faisceaux d'indices convergents. Les investigations se concentrèrent sur la phase céramique Acbi (Classique ancien – 400-600), période au cours de laquelle le roi *K'inich Yax K'uk' Mo'* a instauré un nouveau pouvoir politique à Copán.

Bien que les circonstances qui entourent son accession au pouvoir demeurent obscures, de nombreux indices révèlent que le fondateur de la dynastie classique de Copán, a eu un impact majeur dans la vie politique de la cité. Celui-ci est vraisemblablement né dans la région de Tikal d'après les analyses physico-chimiques (isotopes de l'oxygène - $\delta^{18}\text{O}$ - et du strontium - ^{87}Sr et ^{86}Sr) pratiquées sur les os et les dents de l'individu de la tombe Hunal (Buikstra, Price *et al.* 2004 : 210). En raison de la richesse de son mobilier et des diverses inscriptions qui ornent les bâtiments et les monuments, cette sépulture est en effet considérée comme celle de *K'inich Yax K'uk' Mo'* (Bell, Sharer *et al.* 2004 : 132-135). Le premier souverain de Copán aurait grandi dans les basses terres centrales, puis, plus tard au cours de son adolescence, aurait vécu dans une région située plus au sud-est (Buikstra, Price *et al.* 2004 : 210). Son arrivée à Copán, dans les années 420, coïncida avec d'importants changements dans la vallée.

Dans les années qui précédèrent et suivirent la prise de pouvoir par *K'inich Yax K'uk' Mo'*, vers 426, d'importants changements eurent lieu à Copán. L'inventaire céramique s'enrichit de poteries polychromes (Schortman et Urban 2004 : 328), les méthodes de construction des basses terres centrales (édifices en maçonnerie, finitions au stuc, moulures en tabliers) furent utilisées (Traxler 2004 : 59 ; Sedat et Lopez 2004 : 92-94), l'art lapidaire se conforma aux canons du Petén (Fash 2004 : 249) et les assemblages de céramiques funéraires reproduisirent ceux de Tikal. De plus des éléments généralement associés à Teotihuacan : *talud-tablero*, récipients cylindriques tripodes, iconographie (*Tlaloc*) et obsidienne verte apparurent. Les changements ne concernèrent pas seulement le centre urbain ; dans l'arrière-pays de Copán, de nouveaux villages et hameaux furent construits (Canuto 2004). Ceux-ci présentent des différences marquées par rapport aux implantations préclassiques, en ce qui concerne l'emplacement et le plan des sites, les techniques de constructions, les variations architecturales, ainsi que les inventaires matériels. Ces variations indiqueraient que les nouvelles communautés étaient plus hiérarchisées (ou moins égalitaires) et qu'elles

privélaient l'espace familial autour des patios au dépend de l'espace collectif s'organisant autour de vraies *plazas*. Les liens avec la famille royale et le pouvoir central de Copán sont clairement affichés (Canuto 2004 : 48).

Il semble qu'en très peu de temps, au début du V^e siècle, *K'inich Yax K'uk' Mo'* soit parvenu à concentrer suffisamment de pouvoir (politique, économique et militaire) pour entreprendre un programme architectural ambitieux nécessitant une participation soutenue de la population qui représenterait, sous forme d'astreinte, un mois de labeur par an (Carrelli 2004 : 121). Le monopole des terres les plus fertiles, le monopole des échanges de biens exotiques, les grands programmes d'aménagement urbain, l'augmentation de la densité de la population, le développement de l'iconographie et l'épigraphie, seraient autant de facteurs indiquant l'essor d'un régime de type « royauté sacrée » et la concentration du pouvoir politique dans les mains d'une élite forte (Schortman et Urban 2004). A Copán, les inscriptions glyphiques et l'iconographie révèlent surtout la volonté de déifier le souverain (Agurcia-Fasquelle 2004 ; Taube 2004).

Les biens exotiques et somptuaires seraient l'expression de l'appartenance à une élite dont le réseau de connexions s'étendait au niveau interrégional (Schortman et Urban 2004 : 331). Un tel réseau d'interactions serait illustré par les inventaires céramiques des tombes Hunal et Margarita. Les analyses chimiques (activation neutronique) pratiquées sur les poteries des deux sépultures ont révélé l'importance du nombre des pièces importées⁸ (Reents-Budet, Bell *et al.* 2004). Certains chercheurs ont ainsi parlé d'« assemblage international » (Reents-Budet, Bell *et al.* 2004 : 169). Avec l'arrivée de *K'inich Yax K'uk' Mo'* sont apparues à Copán et, à moindre échelle, dans le reste du Honduras, les poteries polychromes. Celles-ci auraient été utilisées par l'élite comme symboles de statut social (Schortman et Urban 2004 : 328). La co-existence au Honduras des traditions céramiques préclassiques (Usulután) et des nouveaux assemblages polychromes suggérerait l'existence de deux réseaux parallèles d'échanges de biens, dont l'un, concernant les céramiques polychromes, aurait été limité à l'élite (Schortman et Urban 2004 : 329). D'autre part, l'apparition de poteries aux décors complexes signifierait peut-être qu'au Classique ancien le

⁸ La Tombe Hunal contenait vingt récipients qui sont, pour moitié, des pièces importées (Reents-Budet, Bell *et al.* 2004). Il y a notamment deux récipients de Quiriguá, un des hautes terres, deux des basses terres centrales et trois du Mexique central. Dans la Tombe Margarita, sur vingt-quatre poteries analysées, quatre proviennent du Mexique central, deux des basses terres centrales, deux des hautes terres, les seize autres sont de confection locale. La Tombe Sub-Jaguar, qui date de 550, présentait en revanche un inventaire céramique quelque peu différent : sur vingt-six poteries analysées, seize proviennent de Quiriguá, cinq sont locales et cinq sont de provenance indéterminée. Tous ces assemblages céramiques illustrent l'importance accordée aux connexions extérieures et aux liens de pouvoir (Reents-Budet, Bell *et al.* 2004 : 160).

rôle de la céramique a changé. Celle-ci aurait été utilisée pour véhiculer un plus grand nombre et une plus grande diversité d'informations (Schortman et Urban 2004 : 328). Les décors hautement élaborés permettraient d'exprimer de façon très visible « la hiérarchie sociale et les frontières politiques » (Schortman et Urban 2004 : 328). L'analyse de grandes collections pourrait permettre de savoir si des motifs particuliers ont servi de marqueurs politico-territoriaux (Schortman et Urban 2004 : 328).

La question des relations entre élites mésoaméricaines et l'idéologie qui les sous-tend est un point central des problématiques concernant la période classique ancienne. E. Schortman et P. Urban (2004 : 331) estimèrent que l'élite de Copán avait le monopole local « d'une idéologie étrangère et de ses manifestations matérielles ». Comme à Tikal ou Kaminaljuyú, la présence à Copán de nombreux éléments, dans l'architecture (*talud-tablero*), l'inventaire céramique (vases cylindriques tripodes) et l'iconographie (*Tlaloc*), dont le style rappelle celui d'éléments similaires à Teotihuacan, a été considérée pendant longtemps comme l'indication d'une influence ou d'une présence de Teotihuacan. Cependant, comme à Kaminaljuyú et à Tikal, les analyses (activation neutronique pour les céramiques, isotope de l'oxygène ou du strontium pour les restes humains) révélèrent que les liens avec Teotihuacan étaient bien plus ténus qu'on ne l'avait supposé. Peu de poteries ont en effet été importées du Mexique central et, parmi celles-ci, une seule est un récipient cylindrique tripode (Reents Budet, Bell *et al.* 2004). La plupart des récipients cylindriques tripodes sont en effet de fabrication locale ou régionale. Dans le même ordre d'idées, aucun des individus des sépultures analysées n'est originaire du Mexique central (Buikstra *et al.* 2004). Même le guerrier à la panoplie de Teotihuacan (*bundled warrior*, Tombe 95-1) est originaire du nord des basses terres centrales (Buikstra *et al.* 2004 : 210).

De nombreux indices (analyses isotopiques, architecture, art, inscriptions, céramiques) suggèreraient que des relations particulières unissaient les dynasties de Tikal et Copán (Sharer 2004). A la suite de l'intronisation du roi *Yax Nuun Ayiin* (379-404), Tikal aurait adopté une stratégie politique plus agressive, qualifiée d'« expansionniste » par R. Sharer (2004 : 300), mêlant mariages, alliances et guerres. Cette hypothèse rejoint celle formulée par G. Willey et P. Mathews (1985). Le règne du nouveau souverain de Tikal fut marqué par une influence importante de la culture de Teotihuacan, notamment une iconographie guerrière. Dans les années qui suivirent, Tikal soumit Quiriguá et simultanément *K'inich Yax K'uk' Mo'* prit le

pouvoir à Copán⁹. Avec l'arrivée de ce dernier, le style « Teotihuacan », présent à Tikal, est apparu dans la cité. A ce sujet, il est intéressant de remarquer qu'au moment où Tikal fut vaincue par l'« alliance de Calakmul », en 562, des troubles survinrent à Copán (Sharer 2004 : 305). Les niveaux de destructions sont visibles sur certains édifices de cette période (Str. Sub-Jaguar et Str. 10L-2-3rd), et tous les monuments sculptés antérieurs à 564 ont été brisés (Sharer 2004 : 307). De façon assez significative, les cibles principales de ces attaques furent l'acropole centrale et les symboles dynastiques. Tikal semble être au centre des événements qui façonnèrent le Classique ancien. La période, en effet, commence avec l'essor de la cité et se clôt avec le premier revers majeur de celle-ci.

Papers of the 2004 Belize Archaeology Symposium (édité par J. Awe, J. Morris, Sh. Jones et Ch. Helmke, 2005)

En 2004, à l'occasion du symposium annuel d'archéologie du Belize, était présentée une synthèse des données concernant le Classique ancien dans les basses terres orientales. A la périphérie est de la zone Tikal-Uaxactún-Holmul, la situation durant le Classique ancien paraissait plus confuse et la période elle-même était moins bien définie. Pour expliquer les difficultés rencontrées, les archéologues travaillant au Belize ont évoqué des problèmes dans l'approche méthodologique des opérations de fouille et d'analyse. Ainsi, selon A. Chase et D. Chase (2005 : 17), la question du Classique ancien est trop souvent abordée à travers le prisme déformant de nos connaissances sur le Classique récent. Pour les deux archéologues de Caracol, la distribution des éléments classiques anciens, en particulier la céramique, fausse l'échantillon d'un site et nécessite une approche méthodologique spécifique. Les éléments classiques anciens sont généralement profondément enfouis dans de grandes structures et n'apparaissent que très peu dans des sondages (Chase et Chase 2005 : 19). De surcroît, les dépôts primaires classiques anciens sont rarement situés dans l'axe des structures où les archéologues creusent généralement les tranchées (Chase et Chase 2005 : 20).

Le second problème évoqué par A. Chase et D. Chase (2005 : 21) a trait à la céramique et à l'opposition entre les surfaces cirées, *waxy*, et les surfaces brillantes, *glossy*. Les premières sont généralement attribuées à la période préclassique alors que les secondes sont classiques et une division chronologique stricte entre surfaces cirées et surfaces brillantes tend à réduire artificiellement la quantité de matériel classique ancien. A Caracol, en effet, plusieurs tombes du II^e siècle contenaient des céramiques préclassiques, protoclassiques et

⁹ Les graves blessures relevées sur le squelette de l'individu de la Tombe Hunal suggèrent qu'il s'agissait d'un guerrier (Buikstra et al. 2004).

classiques anciennes (Chase et Chase 2005 : 21). D'autres inhumations datant de la même période contenaient des assemblages céramiques entièrement préclassiques (Chase et Chase 2005 : 21). Cela indique clairement que l'utilisation des poteries Chicanel (*peripheral Chicanel*) s'est prolongée pendant au moins une partie du classique ancien. Ainsi, dans la vallée du Belize, l'utilisation des assemblages céramiques de tradition préclassique se perpétue jusque dans les III^e et IV^e siècles (Awe et Helmke 2005 : 39).

Le Classique ancien est principalement connu grâce aux travaux réalisés à Tikal, Uaxactún, Copán et Holmul. En dehors du Petén, les éléments caractéristiques de cette période sont généralement associés à des contextes de l'élite (Awe et Helmke 2005 : 39). Il n'est cependant pas exclu que la capacité des archéologues à distinguer les éléments classiques anciens se limite à ces contextes particuliers (Buttles, Sullivan et Valdez 2005 : 104). A Tikal et à Uaxactún, les poteries Tzakol remplacent graduellement tous les types et toutes les formes céramiques des périodes précédentes (Morris et Ford 2005 : 79). Le remplacement total de la tradition céramique Chicanel par la poterie Tzakol est un phénomène restreint au noyau Tikal-Uaxactún qui demeure sans équivalent dans les zones périphériques (Morris et Ford 2005 : 79).

Dans les basses terres orientales, le Classique ancien est une période de grand dynamisme : les cités prospèrent, la population s'accroît et le volume de constructions augmente. Simultanément, on relève dans de nombreux sites les signes d'une concentration du pouvoir et des richesses dans les mains de l'élite. Les I^{er}, II^e et III^e siècles apr. J.-C. sont marqués par des nombreuses innovations en particulier dans le domaine de la céramique avec notamment l'introduction des types *Aguacate Orange* et *Ixcanrio Polychrome* (Complexe Floral Park). Dès la seconde moitié du III^e siècle et surtout à partir du IV^e siècle, les types céramiques du Petén, tels *Dos Arroyos Polychromes* et *Balanza noir*, font leur apparition dans les sites du Belize.

A partir de la fin du IV^e siècle, l'influence de Tikal dans les basses terres orientales devient plus marquée. Certains sites, situés dans des zones stratégiques, ont entretenu des relations particulières avec la grande cité du Petén. Ainsi, Uxbenka, qui se trouve dans le sud du Belize non loin de la frontière ouest et à proximité du Río Blanco, à 25 km au nord-est de Pusilha, garde le premier débouché de la route du Petén qui contourne les Monts Maya par le sud, oblique ensuite vers la plaine côtière et part en direction du Honduras. Cette voie aurait été l'itinéraire de choix pour les voyageurs allant de Tikal à Copán (Prufer 2005 : 176). Les inscriptions hiéroglyphiques suggèrent qu'Uxbenka a été fondé sous l'égide des souverains de Tikal vers la fin du IV^e siècle (Wanyerka 2005 : 183). La stèle 11 porte le motif « patte de

jaguar » qui évoque le glyphe de *Chak Tok Ich'aak I*, quatorzième souverain de Tikal déposé en 378 par l'énigmatique *Siyaj K'ahk*. En dehors de la grande cité du Petén, des signes similaires sont relevés sur certains monuments de divers sites, notamment à Corozal (stèle 1) et à Uolantun (stèle 1). Les liens entre ces cités et la première dynastie de Tikal demeurent encore mal compris.

Situé au nord du Belize, à la confluence du Río Hondo qui coule vers la baie de Chetumal, du Río Azul qui ouvre l'accès de la zone nord du Petén nord-est, et du Río Bravo qui mène jusqu'à Holmul (et de là au cœur de la région Tikal-Uaxactún), Blue Creek bénéficiait d'une position stratégique qui lui permit d'entretenir des relations particulières avec les grands sites du Petén (Guderjan 2005). La majeure partie des édifices publics de la cité a été construite durant le Classique ancien. Le développement et l'enrichissement de Blue Creek sont probablement à mettre en relation avec l'essor de Tikal au cours de la même période. Caracol, déjà riche et prospère, était aussi liée à Tikal : en 554 (9.5.19.1.2), *Yajaw Te' K'inich II* est intronisé sous les auspices d'un seigneur de Tikal (Chase et Chase 2005 : 32). Cependant, sous l'influence de Calakmul, une guerre est déclenchée contre Tikal qui est vaincue en 562. Récemment, David Stuart (2007c) a découvert dans le corpus épigraphique un lien entre *K'inich Yax K'uk Mo'* de Copán et la dynastie de Caracol. Cette hypothèse pourrait être confortée par des analyses réalisées sur les poteries de la tombe du premier souverain de Copán (Reents-Budet et al. 2005). En effet, la composition chimique de la pâte du vase cylindrique tripode MSC356/MS388 (*cpn06*) est similaire à celle des céramiques produites dans la région de Caracol. Le revers politique de Tikal en 562, a vraisemblablement eu d'autres conséquences dans le sud du Belize : en effet, à la fin du VI^e siècle, une douzaine de sites arborent des glyphes-emblèmes.

Malgré la forte influence de Tikal au Belize, particulièrement après 378, il est notable que l'iconographie de style Teotihuacan n'apparaisse pas sur les monuments des basses terres de l'est (Awe et Helmke 2005 : 48). L'expression la plus orientale du style Teotihuacan se rencontre à La Sufricaya qui se situe à environ 3 km au sud-ouest de Holmul. Au début du Classique ancien, les activités politiques et rituelles sont transférées de Cival à Holmul, puis vers 400 à La Sufricaya (Estrada-Belli 2005). Ce site possède une peinture murale sur laquelle sont visibles des personnages portant la panoplie du guerrier de Teotihuacan. La composition de l'œuvre respecte les canons de l'art pariétal du Mexique central. Bien que tous les détails de l'immixtion de Teotihuacan dans les affaires de cités des basses terres mayas ne soient pas connus, l'image que nous avons maintenant du Classique ancien est plus nette et une

synthèse, mettant en relief les principales problématiques relatives à la période, peut être entreprise.

I-C. Eléments de problématique

L'étude de la céramique du Classique ancien à décors complexes appartient à la question plus générale du moment et des modes de formation de la civilisation maya classique à partir du substrat préclassique, lui-même déjà remarquablement développé. Le caractère déjà ancien des analyses de cette céramique – au demeurant très peu nombreuses – suffit à justifier la définition de ce champ de recherche. Mais plus spécifiquement, l'étude se développe à partir d'une problématique dont les composantes sont déduites de la nature du complexe culturel classique ancien, de son contexte socio-politique dans les basses terres du Classique ancien et du contenu de l'iconographie céramique. Ces différentes composantes méritent d'être clairement définies.

Le complexe culturel classique ancien

Le Classique ancien représente le développement d'un complexe culturel dont l'origine se situe dans le nord-est du Petén. Ce complexe culturel classique ancien, parfois appelé « complexe culturel Tzakol » (Willey et Mathews 1985), est apparu entre 200 et 250 apr. J.-C. dans la région Tikal-Uaxactún-Holmul et s'est répandu, de façon irrégulière et inégale, dans le reste des basses terres au cours des siècles suivants. Durant cette période, certains sites sont restés en dehors de la sphère d'influence de la tradition du Petén ; d'autres ont à peine été touchés. En de nombreux lieux, les traditions préclassiques et classiques anciennes ont co-existé. Cette particularité, mal comprise, a pour un temps induit les archéologues en erreur : l'absence, ou la rareté, des marqueurs classiques anciens dans certains sites donnait, en effet, l'impression que ces derniers avaient été dépeuplés entre les III^e et VI^e siècles (Lincoln 1985). Ainsi, Sabloff (1975) avançait que Seibal avait été abandonné pendant plusieurs siècles entre la fin de la période préclassique et le début du Classique récent¹⁰. Il est aujourd'hui admis que l'absence de marqueurs classiques anciens indique, non pas une disjonction d'ordre chronologique, mais une inégale distribution géographique du complexe culturel classique ancien (Lincoln 1985). Ceci est un premier élément de la problématique. L'observation de la distribution chrono-spatiale de la sphère céramique Tzakol (chapitre II) permettra de mieux cerner ce phénomène.

¹⁰ « *Seibal was virtually abandoned for several hundred years* » (Sabloff 1975 : 233).

Les éléments qui forment le complexe culturel classique ancien procèdent de diverses traditions préclassiques à la fois autochtones et allochtones : l'art lapidaire provient de la côte pacifique et des hautes terres ; l'art de la céramique est un amalgame de la tradition Chicanel locale et des apports protoclassiques ; l'écriture maya s'est développée durant le Préclassique à partir d'un système proto-scripturaire d'origine olmèque et conjointement aux écritures zapotèque (Oaxaca) et épi-olmèque (Veracruz) ou sous leur influence¹¹. Comme nous le verrons d'une façon plus détaillée au chapitre II, il semble que les potières du Petén aient su tirer avantage des expérimentations menées sur la céramique dans la vallée du Belize à la fin de la période préclassique. La question du Protoclassique demeure incontournable pour toute étude de la céramique Tzakol. En effet, ce terme, qui ne représente pas à proprement parler une période, renvoie à une production céramique caractérisée par des éléments distinctifs (Brady et *al.* 1998). Un des aspects de cette production (*facet 1*) est préclassique ; l'autre (*facet 2*) est classique ancien. Les innovations technologiques de la céramique protoclassique ont ouvert la voie à la tradition de poteries polychromes de la période classique. Une part des origines de la céramique Tzakol se trouve donc dans le développement de la céramique protoclassique (Brady et *al.* 1998 ; Graham E. 1986, 1994).

La compréhension du phénomène protoclassique est d'autant plus importante que l'apparition sur la céramique de décors figuratifs et d'une iconographie complexe, signes distinctifs des poteries classiques, s'est faite dans le cadre des expérimentations des derniers siècles du Préclassique. Une abondante littérature anthropologique concernant la céramique (notamment, Van der Leeuw et Pritchard 1984 ; Skibo et Feinman 1999) a mis en exergue l'importance des facteurs techno-fonctionnels dans l'évolution des poteries. Ainsi, un changement dans les habitudes alimentaires peut nécessiter une modification des caractéristiques morphologiques (taille, forme, etc.) des récipients (Mills 1999). D'un point de vue technologique, la fabrication des céramiques est un processus nécessitant certains investissements, particulièrement en temps d'apprentissage et en essais et erreurs (Longacre 1999 ; Skibo et Blinman 1999 : 172). Comme tout changement peut avoir des répercussions économiques, le potier ou la potière, à l'instar de nombreux artisans, modifiera ses habitudes de production (innovations technologiques, nouvelles formes, etc.) uniquement si il ou elle estime que l'investissement nécessaire à l'acquisition de nouvelles techniques surpasse le risque encouru (Rice 1984). Ainsi s'expliquerait leur conservatisme légendaire. La

¹¹ A ce sujet, voir : Harris et Stearns 1997 : 117-128 ; Macri etLooper 2003 : 4-5 ; Kettunen et Helmke 2006 : 11.

stabilité de la tradition Chicanel sur près de six siècles (400 av. J.-C. – 200 apr. J.-C.) semble indiquer que les potiers préclassiques n'ont eu, durant cette période, que peu de raisons d'introduire des changements dans leurs modes de production. Cependant, au cours de la transition préclassique - classique (I^{er} et II^e siècles apr. J.-C.), de nombreuses innovations furent apportées à la céramique des basses terres. Celles-ci concernent principalement l'aspect des récipients à servir, ou *servicing vessels*. Les potiers protoclassiques se sont donc lancés dans des expérimentations dont la motivation principale ne résidait pas dans des facteurs technofonctionnels. L'intention était vraisemblablement d'obtenir des poteries plus élaborées, plus raffinées et au caractère plus ostentatoire. Arturo Muñoz (2006) a largement souligné ce point en ce qui concerne l'évolution des céramiques de Piedras Negras à la fin du Classique ancien. Il relie le développement des décors *réservés*, à partir de la deuxième moitié du VI^e siècle, à une volonté de l'élite de Piedras Negras de se démarquer de ses prédécesseurs ayant subi l'humiliation de la défaite en 560 et de se distinguer des élites contemporaines des autres cités (Golden 2002 ; Muñoz 2006). Par conséquent, la deuxième question que pose le complexe culturel classique ancien est de savoir si les changements qui ont affecté la céramique des basses terres durant la transition Préclassique final–Classique ancien, ainsi que l'essor de la céramique Tzakol au cours des siècles suivants, auraient bien été liés à des mécanismes similaires mettant en jeu une compétition accrue entre les élites en quête d'éléments pouvant à la fois symboliser leur rang social et mettre en relief leur précellence culturelle. La présente étude peut au moins préciser les termes d'une telle question.

Contexte socio-politique des basses terres du Classique ancien

Le développement du complexe culturel classique ancien semble lié à l'essor de l'élite et à la mise en place d'un système politique de type « royauté sacrée » au cours du Préclassique (Hansen 1992). Toutefois, la mise en place de ce complexe culturel deviendrait effective à la suite de l'effondrement d'El Mirador et de Nakbé à la fin du II^e siècle. En majorité, les dynasties classiques ont été fondées au cours des premiers siècles de notre ère, durant la transition entre les périodes préclassique et classique, et au cours du Classique ancien. La diffusion dans les basses terres du complexe culturel classique ancien s'est vraisemblablement faite par l'intermédiaire des réseaux d'échanges dans ce nouveau contexte politique. Cela expliquerait en partie pourquoi les marqueurs classiques anciens sont absents, ou rares, dans certains sites. Plus encore que les stèles à inscriptions, les poteries à décors élaborés tiennent une place centrale dans la culture maya classique. L'iconographie complexe qu'elles portent représente une source inestimable d'informations concernant la nature de ces

interactions et la religion de l'élite maya classique ancienne. Échangées ou offertes, elles seraient les indices de réseaux d'interaction entre les élites des principautés mayas. Afin d'argumenter ces hypothèses, nous tenterons de replacer l'étude des céramiques décorées dans le cadre plus large de leurs contextes socio-culturels et religieux (chapitre III). L'examen du cadre de production des poteries de prestige apportera des informations sur leur place dans la symbolique maya et, au-delà, sur les mobiles qui ont sous-tendu leur création.

La problématique relative aux interactions entre les élites est d'un intérêt particulier en ce qui concerne le Classique ancien. C'est en effet au cours de cette période que se dessine le paysage politique des basses terres pour les siècles suivants. Tikal s'établit comme la puissance dominante et tente d'étendre son influence, ou son hégémonie, aussi loin que possible, probablement dans l'intention de contrôler certaines sources de matières premières (notamment obsidienne et jade) ou de prélever des tributs (Foiás 2002), mais aussi et surtout d'avoir la main-mise sur les réseaux de distribution. Ainsi, dès le début du V^e siècle, Tikal s'assura le contrôle de points stratégiques : Copán et Quiriguá dans la vallée du Motagua (Bell, Canuto et Sharer 2004 ; Sharer 2004), Uxbenka au sud du Belize (Prüfer 2005 ; Wanyerka 2005), Caracol dans l'ouest du Belize (Chase et Chase 2005), Río Azul dans le nord-est du Petén (Adams 1999), ou encore Palenque dans le Chiapas (Martin et Grube 2000). La fin du Classique ancien est caractérisée par d'importantes perturbations dans les cités des basses terres faisant suite à la défaite de Tikal, en 562, en principe sous les assauts de Caracol, cité soutenue par Calakmul (Martin et Grube 2000 ; Muñoz 2006). L'essor de Calakmul sur la scène politique marque le début d'une longue rivalité. L'opposition de ces deux royaumes est, en effet, au cœur des affaires d'États dans les basses terres au cours du Classique récent. Au V^e siècle cependant, un aspect important mais encore mal compris concerne les rapports qu'entretenaient Tikal, Copán, Kaminaljuyú et Teotihuacan. L'étude iconographique des poteries classique anciennes permettra peut-être d'apporter un nouvel éclairage sur ces questions (chapitre IV). On peut, en effet, se demander si un examen du style des décors des céramiques ne serait pas en mesure de révéler les réseaux d'influences et d'interactions qui étaient à l'œuvre dans les basses terres au Classique ancien. Mais cette interrogation ne peut trouver de réponse complète seulement dans la céramique décorée.

Le contenu de l'iconographie céramique : disjonctions et invariances

L'utilisation, par « rétroprojection », des sources postclassiques, ethno-historiques et ethnographiques pour interpréter les images de la période classique demeure un sujet de discordance parmi les iconologues mayanistes. Les défenseurs de l'approche rétrospective

mettent en exergue les continuités, notamment stylistiques ; leurs contradicteurs invoquent le risque de disjonction. Il est cependant important de noter que la culture maya, envisagée dans une perspective diachronique, a connu de nombreuses évolutions et ruptures. Ainsi, l'étude de la culture matérielle a permis aux archéologues de mettre en lumière des changements et de définir différentes époques. Le passage d'une période à l'autre est entendu comme la mise en place de nouvelles formes sociales, politiques, économiques et idéologiques. Ainsi, la transition entre le Préclassique et le Classique marquerait le passage d'un système politique pré-dynastique à un système dynastique dans lequel le rôle économique et idéologique de l'élite deviendrait prépondérant (cf. Chase et Chase 1987, 1992 ; Culbert 1991 ; Grube 1999 ; Schele et Freidel 1990). La fin de la période classique est caractérisée par une forte influence culturelle en provenance du Mexique central, un déplacement du dynamisme de l'élite vers les basses terres du nord et les basses terres orientales et la fin du système de la royauté sacrée (cf. Fash 1991 ; Sabloff et Andrews 1986 ; Schele et Freidel 1990 ; Thompson 1970). Les changements sociopolitiques et idéologiques entre les différentes périodes, mais aussi à l'intérieur de ces périodes, sont notamment connues par l'étude de la sculpture (Baudez 1994 ; Borowicz 2003 ; Coggins 1975 ; Guernsey 2004, 2006 ; Patrois 2008 ; Proskouriakoff 1950 ; Schele et Freidel 1990 ; Simmons Clancy 1999). De même, une évolution au cours du Classique ancien a été relevée au niveau des rituels (Krejci et Culbert 1999), comme de l'écriture glyphique (Hruby et Robertson 2001 ; Law 2006 ; Macri etLooper 2003).

Les nombreuses études anthropologiques et technologiques de la céramique (Skibo et Feinman 1999 ; Rice 1987 ; Van der Leeuw et Pritchard 1984) font observer que de façon universelle, l'évolution des poteries reflète des changements qui s'opèrent aux niveaux sociaux, économiques, idéologiques et politiques. On peut donc penser que les changements importants qui affectent la céramique maya du Classique ancien (surfaces oranges et brillantes, polychromie, apparition d'une iconographie complexe), sont l'indication de mutations sociales, économiques, idéologiques et politiques dans la civilisation maya de l'époque. C'est une question que le présent travail s'efforce d'explorer.

Dans un contexte de climat tropical de mousson, chaud et humide, où la saison sèche peut durer de quatre à six mois (de janvier-février à mai-juin), et en raison de la nature karstique du sous-sol, les ressources en eau constituent un facteur d'implantation primordial dans les basses terres (Dunning 2003 ; Galop et al. 2004). Les variations climatiques sont considérées comme un des principaux stimuli (*prime mover*) à l'origine de ruptures importantes dans les sociétés anciennes (Dunning 1999, 2003 ; Duning et al. 2007 ; Rice 1984 ; Van der Leeuw 1984). Or, les basses terres mayas ont connu de nombreuses

crises climatiques, particulièrement durant les transitions entre les périodes préclassique et classique et entre les périodes classique et postclassique (Arnauld et *al.* 2004 ; Brenner et *al.* 2002 ; Carozza et *al.* 2006 ; Haug et *al.* 2003 ; Hodell et *al.* 2001 ; Peterson et Haug 2005). L'impact de ces phénomènes sur la civilisation maya a surtout été débattu en ce qui concerne la fin de la période classique (Hodell et *al.* 1995 ; Gill 2000 ; Haug et *al.* 2003 ; Peterson et Haug 2005). Il est notable qu'au II^e siècle, l'effondrement de El Mirador et Nakbé a été contemporain d'une importante sécheresse (Dunning 1999, 2003 ; Galop et *al.* 2004 ; Gill et *al.* 2007 ; Hansen 1992). Si les crises climatiques entraînent des changements aux niveaux sociologiques, politiques et idéologiques, et que ceux-ci conduisent à des transformations dans la céramique, on peut se demander s'il n'existe pas un lien, évidemment indirect, entre la sécheresse du II^e siècle et l'essor de la poterie décorée du Classique ancien dont le contenu iconographique est centré sur le thème de l'eau.

Un ensemble d'éléments indique donc que les formes sociales, politiques, idéologiques, religieuses et économiques des basses terres mayas ont connu de nombreuses évolutions. Ces thèses sont plutôt bien acceptées par la communauté mayaniste, mais un peu étrangement, à en croire les travaux de certains chercheurs, l'iconologie serait un domaine pour lequel la culture maya présenterait plutôt une continuité et une stabilité remarquables. Nous avons relevé à plusieurs reprises dans ce premier chapitre les anomalies qu'engendre une telle approche et il semble raisonnable de penser que « si l'on ne cherche pas à mettre en évidence le changement, on s'interdit toute possibilité de le découvrir » (Baudez 2002 : 10). Ainsi, l'hypothèse d'une invariance de l'iconographie et de l'épigraphe mayas a été considérée comme « une idée fallacieuse » par divers chercheurs (cf. Baudez 2002 : 10 ; Houston 2000 : 130 ; Kubler 1969).

Toutefois, à côté des changements et des ruptures, certaines structures de la culture maya, liées à la langue et aux conceptions d'ordre cognitif, semblent être restées assez stables comme le suggèrent différentes études ethnographiques (*e.g.* Carlsen et Prechtel 1991). Cette approche de la continuité et de la stabilité (des “invariants mayas”?) suppose un tri sélectif préalable entre les éléments culturels qui furent conjoncturels et ceux qui relèvent des grandes structures sous-jacentes.

Ainsi, s'il n'est, aujourd'hui, plus possible de douter de l'existence de disjonctions dans la culture maya, en particulier dans l'iconographie, écarter les sources « non classiques » (postclassiques, ethno-historiques, ethnographiques) reviendrait à se priver d'une masse importante d'informations dont une partie trouve ses origines dans les périodes les plus anciennes. L'exploitation des données postclassiques, ethnohistoriques et ethnographiques

paraît donc profitable à l'étude de la période classique. Cependant, pour les raisons évoquées plus haut, ces sources doivent être utilisées avec précaution. Richard Krause (1984 : 618) estime que la comparaison avec les données ethnographiques devrait être la première étape de toute étude archéologique. Ainsi, les données ethnographiques pourraient servir de cadre heuristique aux investigations archéologiques. Cela implique que les modèles proposés soient systématiquement confrontés aux données archéologiques. Cette méthode comporte pourtant un risque, particulièrement lorsqu'elle est appliquée à l'iconographie. La formidable quantité de données iconographiques (en augmentation constante¹²) rend, en effet, difficile une approche expérimentale impliquant la vérification systématique de propositions liminaires. L'utilisation de modèles conduit donc souvent à une sélection non objective, sinon complaisante (*daisy picking*), des données. En d'autres termes, « on trouve toujours ce que l'on cherche ».

Nous proposons donc de ne solliciter, dans un premier temps, que les données iconographiques, en donnant priorité à celles du corpus classique ancien. Les sources postclassiques, ethnohistoriques et ethnographiques trouveront leur place en fin d'analyse quand les informations qu'elles apportent viendront corroborer ou éclairer les interprétations formulées à partir de l'étude iconographique. Entre disjonctions et invariances, entre l'héritage olmèque et les influences en provenance du haut plateau mexicain, l'iconographie de la céramique classique des basses terres témoigne sans doute de changements dans le temps, qu'il serait cependant difficile de déceler par cette seule voie.

Telles sont les différentes questions que la nature du complexe culturel classique ancien, le contexte historico-culturel et l'iconographie de la céramique classique ancienne suscitent en ce début de XXI^e siècle, alors que les données archéologiques, épigraphiques et paléo-environnementales s'accroissent rapidement. Ces questions ne peuvent ici recevoir qu'un éclairage mieux centré, permettant de les reformuler plus précisément. Il s'agit plutôt d'angles d'attaque de ce qui est la problématique plus générale à savoir la nature de l'iconographie maya de la céramique somptuaire à décors complexes et son essor au début du Classique.

¹² Parce qu'il n'existe aucun catalogue de poteries Classiques anciennes et que les publications sont dispersées dans des rapports de fouilles et des articles épars, et parce qu'au départ la collection d'étude ne comprenait que 243 pièces, le corpus est resté "ouvert" et a été augmenté continuellement, jusqu'en février 2008, malgré les risques évidents que cela représentait, notamment pour les analyses statistiques.

CHAPITRE II

Présentation du corpus et du cadre d'étude

Les études iconographiques introduisent généralement une distinction entre « l'art figuratif » qui s'attache à représenter les formes du monde sensible, nettement identifiables, et « l'art abstrait » qui, selon un procédé métonymique, traduit les formes du monde visible par des symboles géométriques. L'iconographie maya s'accommode mal de cette définition ; il est en effet difficile de réduire l'art figuratif maya à une représentation des formes du monde sensible tant les procédés d'abstraction et de stylisation y sont présents. Un art maya abstrait, purement géométrique, existe cependant. Afin de conserver la distinction entre ces deux formes d'art, nous parlerons d'iconographie « complexe » concernant les représentations figuratives, et d'iconographie « élémentaire » pour l'art géométrique (**fig. 2.1**). Cette dernière a été, dans une certaine mesure, ignorée dans notre étude de l'iconographie classique ancienne. Outre les raisons liées aux problématiques évoquées dans le chapitre I, il est apparu évident que de nombreux décors géométriques, très simples, ne sont pas culturellement spécifiques. Ainsi, des registres de ronds, de lignes ondulées, de triangles, ou de grecques scalaires, pour ne citer que ces motifs, existent ailleurs que dans l'art maya, notamment dans les cultures olmèque (Clark et Pye 2000 : fig. 17, 18, 23, 26, 28 et 30 ; Taube 2004b : fig. 38, 48, 53, 75 et *passim*) et aztèque (Matos Moctezuma et Solís Olguín 2002 : cat. 60, 61-65, 91, 163-166 et *passim*). De plus, privés de tout contexte iconographique permettant de déduire leur sens, les motifs géométriques seuls n'apportent généralement que peu d'informations sémantiques. En revanche, l'étude de l'iconographie complexe, dans laquelle les motifs géométriques sont « contextualisés », permet de comprendre les symboles de l'iconographie élémentaire. Ainsi, la grecque scalaire, motif commun des décors géométriques, est clairement la moitié d'une « fente terrestre » comme une de celles représentées sur *rz103* (**fig. 2.1 a, b**). Bien que les décors géométriques ne soient pas dénués d'intérêt pour une étude iconographique, la somme d'informations sémantiques qu'ils véhiculent nous paraît à ce stade assez limitée. Incorporer dans le corpus d'étude toutes les poteries portant des décors purement géométriques aurait abouti à une collection considérable sans toutefois que la

charge de travail nécessaire au traitement et à l'analyse de ces pièces soit justifiée par les informations qui en résulteraient¹³.

L'objet de notre étude est donc la céramique à décors complexes du Classique ancien. Avant de décrire la collection étudiée, il est nécessaire de faire un court exposé de la céramique classique ancienne. Ce développement donnera un cadre théorique, conceptuel, chronologique et géographique à la suite de notre discours.

II-A. La céramique classique ancienne (fig. 2.2)

Du point de vue de la céramique (**fig. 2.2a**), le Classique ancien a été identifié en premier lieu à Holmul (Merwin et Vaillant 1932 : 65-71), mais ce sont principalement les travaux réalisés à Uaxactún (Ricketson et Ricketson 1937 ; Smith 1955) qui permirent d'en définir les traits diagnostiques. Ceux-ci sont présents, bien que parfois en très faible quantité, dans les complexes céramiques de nombreux sites des basses terres (Lincoln 1985 : 55). Ce constat conduisit à l'adoption de la notion de « sphère céramique ». Une sphère céramique est un ensemble composé de divers complexes céramiques, provenant de différents sites, marqués par un haut degré de similarités pour des intervalles de temps spécifiques (Willey et *al.* 1967 : 289). Pour le Classique ancien, cette sphère céramique a été nommée « Tzakol » en référence au complexe céramique de Uaxactún (Willey et *al.* 1967 : 309). La céramique décorée dont l'iconographie constitue le sujet de notre étude, appartient à cet ensemble (longtemps évoqué par l'expression « Horizon Tzakol ») dont il convient maintenant de préciser les caractéristiques.

Le complexe céramique Tzakol (fig. 2.2a)

Le complexe céramique Tzakol a été défini à Uaxactún, notamment à partir de l'étude du Groupe E (Ricketson et Ricketson 1937). L'analyse du matériel céramique a permis de déterminer trois périodes : Période I, caractérisée par l'absence de polychromie, Période II (Polychrome I) caractérisée par l'apparition de la polychromie et de nouvelles formes, et Période III (Polychrome II) qui se distingue par une sophistication accrue des décors polychromes. L'association de monuments sculptés portant des dates avec les édifices du Groupe E a fourni un premier cadre chronologique à la séquence céramique, en particulier pour la Période II. La Stèle 9 de Uaxactún porte la date 8.14.13.10.15 (330 apr. J.-C.), les

¹³ Pour les sites de Altar de Sacrificios, Barton Ramie, Seibal, Tikal et Uaxactún, le corpus passerait de 136 pièces à 287 si les décors géométriques étaient intégrés à l'étude. Sans la collection de Tikal, le rapport est encore plus important : 58 à 262. Sur ces bases, on peut projeter que le corpus total ferait plus que doubler, passant de 549 pièces à 1159 selon une estimation basse, et 2480 selon une estimation haute.

Stèles 18 et 19 portent la date 8.16.0.0.0 (357) et la Stèle 20 porte la date 9.3.0.0.0 soit 495 apr. J.-C. (Ricketson et Ricketson 1937 : 223-284).

La céramique de la Période II qui correspond au Classique ancien, est caractérisée par la polychromie ainsi que par de nouvelles formes tels les bols à rebord basal, des parois évasées, et les récipients à base annulaire (Ricketson et Ricketson 1937 : 227). Il est aussi fait mention de la couleur de la pâte dont les tons varient du gris au « saumoné » (*pinkish orange*), et de la couleur orange des engobes qui marque un changement par rapport à la couleur rouge caractérisant les poteries de la période précédente (Ricketson et Ricketson 1937 : 255-265). Sur la base de ces critères, la période II de Uaxactún a été mise en correspondance avec les périodes II et IV définies par R. Merwin et G. Vaillant (1932) pour Holmul (Ricketson et Ricketson 1937 : 283). Toutefois, l'aspect le plus remarquable de cette céramique réside dans les décors, en particulier polychromes (Ricketson et Ricketson 1937 : 262), dont l'abondance et la sophistication, contrastent avec la paucité et la simplicité de ceux des poteries de la période précédente. Les décors des céramiques de la Période I sont composés de motifs géométriques incisés sur la paroi des récipients (Ricketson et Ricketson 1937 : 232, 235-239, 254 et fig. 147, 149, 150), alors que ceux de la Période II sont plus figuratifs (Ricketson et Ricketson 1937 : fig. 174 ; Smith 1955 : 23).

Des études ultérieures (Smith 1955) apportèrent plus de précisions sur la séquence céramique de Uaxactún et consacrèrent les termes « Mamom » et « Chicanel » pour la Période I, « Tzakol » pour la Période II et « Tepeu » pour la Période III. Les poteries de la phase Chicanel (354 av. J.-C.–159 apr. J.-C.) sont peu décorées (seulement 25% des poteries engobées) et, quand elles le sont, il s'agit de décors excisés (Smith 1955 : 5). De ce point de vue notamment, la phase Tzakol apparaît comme une période d'innovations importantes (Smith 1955 : 5). Outre les éléments relevés par Oliver et Edith Ricketson (1937), R. Smith remarqua l'aspect « lustré » (*glossy*) de la céramique Tzakol qui s'oppose à l'aspect « ciré » (*waxy*) des poteries Chicanel (Smith 1955 : 22-23). Dans les céramiques Tzakol, la calcite (carbonate de calcium) remplace la chamotte comme dégraissant (Smith 1955 : 22). Le carbonate de calcium rend la pâte imperméable une fois cuite (propriété hydrofuge) et permet d'obtenir des parois plus fines (Vitelli 1999 : 193). Les décors sont typiquement rouge et noir sur brun ou rouge et noir sur orange et rouge (Smith 1955 : 23).

Trois sous-phases, datées par l'association de monuments sculptés¹⁴, ont été distinguées par R. Smith (1955 : 23-24). La première, Tzakol 1 (278-350), est caractérisée par des bols aux profils en Z prononcés. Les décors peints sont encore majoritairement de type géométrique (Smith 1955 : 23). Bien que les traits diagnostiques de Tzakol 1 soient valables pour l'ensemble du complexe Tzakol (Smith 1955 : 23), c'est cependant avec la céramique Tzakol 2 (350-455) que seraient apparus en grand nombre de nouveaux modes¹⁵, de nouvelles formes¹⁶, de nouvelles techniques décoratives¹⁷ et les motifs figuratifs (Smith 1955 : 23). La sous-phase Tzakol 2 est en effet marquée par une diversification modale et typologique. En comparaison, la sous-phase Tzakol 3 (455-593) est caractérisée par moins d'innovations dont les plus significatives sont de grands plats aux bords très évasés et à supports tripodes, les céramiques *Thin Orange*, le rouge et noir sur gris et le rouge sur gris, les décors en champlevé et la peinture sur stuc (Smith 1955 : 24).

Au moment de ces premières études, la méthode « type-variété » qui permet de mettre en relation les complexes céramiques de différents sites (Gifford 1960 ; Smith, Willey et Gifford 1960), n'était pas encore répandue dans l'archéologie mayaniste¹⁸. Pour tenter de combler cette lacune, R. Smith et J. Gifford publièrent en 1966 un supplément à l'analyse de la séquence céramique de Uaxactún (Smith 1955). Il est cependant difficile de mettre en relation le matériel et les descriptions des travaux initiaux avec la classification du second ouvrage. La généralisation des analyses de la céramique selon la méthode type-variété permet de préciser peu à peu les principaux types appartenant à la sphère céramique Tzakol.

La sphère céramique Tzakol

Dans chaque site maya étudié, les archéologues ont défini des complexes céramiques correspondant au Classique ancien tel le complexe Tzakol à Uaxactún (Smith 1955), le complexe Manik à Tikal (Culbert 1963), les complexes Chacsik et Sabucán à Becán (Ball 1977), Ayn et Veremos à Altar de Sacrificios (Adams 1971), Junco à Seibal (Sabloff 1975),

¹⁴ R. Smith (1955 : 105-108) donne les dates suivantes : Tzakol 1 de 8.12.0.0.0 à 8.16.0.0.0 (278-357), Tzakol 2 de 8.16.0.0.0 à 9.1.0.0.0 (357-455) et Tzakol 3 de 9.1.0.0.0 à 9.8.0.0.0 (455-593).

¹⁵ Rouge-noir-et-gris sur orange, rouge-et-noir sur crème, rouge sur orange, rouge sur crème, noir sur crème, rouge sur brun, blanc sur noir, rouge-blanc-et-noir sur crème.

¹⁶ Notamment : bol à base annulaire, bol muni d'un piédestal, récipients à supports tétrapodes ou tripodes, vases cylindriques tripodes.

¹⁷ Incision sur surface engobée et pré-polie (*postslip-prepolish incising*), Incision et excision sur surface engobée et pré-polie (*postslip-prepolish gouging-and-incising*), excision avant engobage (*preslip gouge-incising*), application d'éléments décoratifs modelés, bouton des couvercles rendus en relief (tête anthropomorphe, de jaguar, ou d'oiseau).

¹⁸ L'emploi de cette méthode par James Gifford (1976) pour l'analyse de la poterie de Barton Ramie changea durablement cette situation.

Hermitage à Barton Ramie (Gifford 1976), Yaxcheel et Hoxchunchan à Tayasal (A. Chase 1984), Acropolis à El Mirador (Forsyth 1989), ou encore May à Toniná (Becquelin et Baudez 1979). Ces complexes céramiques ont en commun de nombreux traits diagnostiques du complexe Tzakol de Uaxactún. Quand un haut degré de similarités est atteint, les complexes sont rattachés à la même sphère céramique, ici, en l'occurrence, il s'agit de la sphère Tzakol (Willey et al. 1967 : 289, 309). Parmi les types céramiques les plus caractéristiques, nous citerons notamment : *Aguila Orange*, *Actuncan Orange Polychrome*, *Dos Arroyos Polychrome*, *Balanza noir*, *Urita Excisé Incisé*, *Delirio Champlevé*, *Lucha Incisé* et *Japón Resist* (Laporte et Fialko 1987 ; Willey et al. 1967 : 298).

La distribution des traits diagnostiques de la sphère Tzakol n'est pas homogène et, en dehors du noyau Uaxactún-Holmul-Tikal, elle se limite souvent à quelques structures comme à Colhá, à Seibal, ou à Copán (Lincoln 1985 : 55). A Uaxactún, Holmul et Tikal où la sphère Tzakol est bien représentée, diverses sous-phases ont été identifiées dans la séquence céramique du Classique ancien. A Uaxactún, le début du Classique ancien a été placé à 278 apr. J.-C. (Tzakol 1 : 278-350, Smith 1955). Cependant, l'analyse du matériel céramique de Tikal a apporté plus de précisions au cadre chronologique de la période (Culbert 1993). Sur des critères principalement stylistiques, trois sous-phases ont été déterminées : Manik 1, Manik 2, Manik 3a et 3b (Coggins 1975). La date de début du Classique ancien a ainsi été abaissée à 250 (Manik 1 : 250-300 apr. J.-C.) et, plus récemment celle-ci a été placée à 238 (Reese-Taylor et Walker 2002) et même à 200 (Culbert 2003 : 58 ; Laporte 2003b). Dans le site de La Joyanca (Petén nord-ouest ; Arnauld, Breuil-Martinez et Ponciano 2004), deux lots céramiques du complexe classique ancien « La Flor » ont pu être datés au radiocarbone : l'un donnant un intervalle de calibration à deux sigma de 38 cal BC – 527 cal AD (GifA 102617), et l'autre 240-537 cal AD (GifA 102455) (Arnauld et Forné 2004). Durant une partie du Classique ancien du moins, la céramique préclassique a coexisté avec la céramique décorée Tzakol (Arnauld 2007, com. pers.¹⁹ ; Arnauld et Forné 2004 ; A. Chase et D. Chase 2005 ; Lincoln 1985).

En plus des traits diagnostiques de la sphère Tzakol, la céramique Manik 1 (250-300) est caractérisée par des formes « lourdes », des parois épaisses et l'apparition des couvercles qui sont absents des assemblages préclassiques (Coggins 1975 : 105). Au cours de la sous-phase Manik 2 (300-378), on assiste à une diversification de la céramique à partir des

¹⁹ L'analyse du matériel céramique du site de La Joyanca, dans le nord ouest du Petén (Arnauld, Breuil-Martinez et Ponciano 2004), amena à la conclusion que la céramique du Préclassique changeait peu au Classique ancien (Arnauld, com. pers. 08/02/2007).

éléments Manik 1, à la « cristallisation » de certaines tendances tels les grands bols à rebord basal avec couvercle, à la stabilisation d'une iconographie distinctive et à l'introduction des céramiques noires (*black wares*) (Coggins 1975 : 106-107). Cette sous-phase est souvent considérée comme une étape intermédiaire entre Manik 1 et Manik 3, à la fois du point de vue quantitatif et du point de vue qualitatif (Culbert cité par Laporte et Fialko 1987 : 140). Les types les plus fréquents sont les monochromes du groupe *Aguila*, les dichromes *San Blas Rouge-sur-orange*, les polychromes *Dos Arroyos Orange*, les monochromes du groupe *Balanza* et les polychromes *Caldero Antes* et *Yaloche Crema* (Laporte et Fialko 1987 : 140). La céramique Manik 3a (378-490) est caractérisée par l'intrusion de traits exogènes (formes cylindriques à supports tripodes, peinture sur stuc, motifs du répertoire iconographique de Teotihuacan) qui sont absents du matériel Manik 3b (490-554), et aussi le développement du type *Japon Resist* (Coggins 1975 : 108 ; Laporte et Fialko 1987 : 157-158).

A partir de sa région d'origine (Uaxactún-Holmul-Tikal), la sphère Tzakol s'est étendue dans l'espace au cours du temps. Son extension, au-delà de ses premières frontières, semble reliée plus ou moins directement à des processus encore mal compris ayant résulté de la stratégie politique de Tikal qui tente, à partir de la fin du IV^e siècle, d'étendre son influence sur de nouveaux territoires ; celle-ci atteint Río Azul dès 385 (Adams 1999b : 41) et Copán vers 426/427 (Sharer 2004 : 300-301). La sphère céramique Tzakol se développe au sud d'une ligne reliant la lagune de Terminos sur le Golfe du Mexique, à la baie de Chetumal située sur la côte des Caraïbes (Dzibanché et Becán semblent en effet marquer ses frontières septentrionales), et au nord des systèmes fluviaux des Río Usumacinta et Río Pasión (Willey et al. 1965 : fig. 7). Dans le sens est-ouest, la sphère céramique Tzakol s'étend entre la côte des Caraïbes et une ligne nord-sud passant par la lagune de Terminos²⁰. À l'ouest, elle ne dépasse guère Piedras Negras qu'elle atteindrait au milieu du V^e siècle (complexe Naba 450-550), même si d'aventure quelques exemplaires apparaissent à Toniná (complexe May). Quiriguá et Copán semblent former comme une enclave qui marque la limite méridionale. Cependant, la zone n'est pas couverte de façon uniforme et les limites géographiques de la sphère Tzakol restent vagues.

En dehors de cette zone, des éléments de la céramique Tzakol apparaissent de façon limitée dans des sites éloignés tels Aguacatal (types *Calax Rouge-Polychrome* et *Puerto Orange-Polychrome* ; Matheny 1970), Kaminaljuyú (types *Dos Arroyos Polychrome* et *Pyxis Polychrome* ; Kidder, Jennings et Shook 1946), à La Lagunita (types *Ixcanrio Orange*

²⁰ Soit une zone comprise entre les méridiens 87 et 92° ouest.

Polychrome et Guacamallo Rouge-sur-Orange ; Ichon 1987 ; Ichon et Arnauld 1985) ou à Dzibilchaltún (Andrews et Andrews 1980). Dans certains cas, comme à La Lagunita, il s'agit vraisemblablement de poteries importées (Ichon et Arnauld 1985 : 155-158). Il est intéressant de remarquer que les céramiques du Yucatán apparentées à la sphère Tzakol (*regional-stage*) sont principalement des types monochromes et peu décorés (Sharer 1994 : 686) qui n'entrent pas dans le cadre de notre étude. En revanche, les exemples du sud et des hautes terres avec leur iconographie et leur style proches de ceux de certaines poteries du Petén nord-est, présentent une différence notable. Pour ces raisons, le matériel céramique des sites du nord du Yucatán est largement absents de notre étude alors que celui de La Lagunita (Ichon et Arnauld 1985), de Kaminaljuyú (Kidder, Jennings et Shook 1946) et des grottes de l'Alta Verapaz (Burgos *n.d.* ; Carot 1987 et 1989 ; Dreux 1975) y a été intégré. Cette disparité suggère que les rapports que Holmul, Uaxactún et Tikal entretenaient avec les sites des basses terres du nord étaient de nature différente que ceux qu'ils entretenaient avec les sites des hautes terres, en particulier Kaminaljuyú (cf. Coggins 1975 : 111-112). Plus précisément, cela soulève la question des relations entre les élites de ces divers sites.

Il est intéressant de noter que les céramiques de Kaminaljuyú et Copán appartiennent à des complexes céramiques datés du V^e siècle et dont diverses caractéristiques suggèrent des liens avec Tikal (Coggins 1975 ; Culbert 1993). Les céramiques de La Lagunita et d'autres sites de l'Alta Verapaz semblent plus anciennes. Celles des grottes de l'Alta Verapaz ont été datées de la sous-phase Tzakol 2 (350-455 ; Carot 1987 et 1989) et celles de La Lagunita entre 350 et 400 (Ichon et Arnauld 1985 : 50). Ces dernières feraient partie d'une sphère Protoclassique qui peut être mise en relation avec le complexe protoclassique des basses terres appelé Floral Park (Ichon et Arnauld 1985 : 181 et fig. 41). Celui-ci a été décrit notamment à Holmul (phase Holmul I ; Merwin et Vaillant 1932). R. Smith voyait dans les céramiques Holmul I l'indication d'une phase de transition (qu'il nommait « Matzanel » à Uaxactún) entre les phases Chicanel et Tzakol (Smith 1955 : 22). Dans les tombes de style Holmul I qui datent du début du III^e siècle, les types protoclassiques côtoient en effet les types diagnostiques du Classique ancien (Reese-Taylor et Walker 2002 : 107). Ces sépultures sont présentes dans des sites principalement situés le long du Río Hondo à l'interface entre le Péten nord-est et le nord-ouest du Belize, tels Holmul (Merwin et Vaillant 1932 ; Kosakowsky 2001 ; Willey et Gifford 1961), Chan Chich (Houk 1997), Blue Creek (Guderjan *et al.* 1996), ou Nohmul (Hammond 1984). Ici se pose donc la question du Protoclassique.

La question du Protoclassique (fig. 2.2b)

A la fin du Préclassique, de nouveaux éléments de céramique apparaissent dans l'aire maya (**fig. 2.2b**). Les attributs les plus caractéristiques sont les récipients tétrapodes à supports mammiformes, la céramique Usulután peinte, l'engobe de couleur orange, les décorations rouge sur orange et les premiers polychromes noir et rouge sur orange. Pendant longtemps, cette production céramique a été considérée comme un complexe céramique définissant une période de transition entre le Préclassique et le Classique (150 av. J.C. et 250 de notre ère) et fut appelée « Protoclassique ». Identifié à Holmul par R. Merwin et G. Vaillant en 1932, le Protoclassique est resté depuis source d'intérêt et sujet de controverse. La première description précise, utilisant la méthode type/variété, de ce complexe a été donnée par James Gifford lors de ses travaux sur la céramique de Barton Ramie (Gifford 1965 : 36, 1974 : 79-80, 1976 ; Willey et Gifford 1961). Conjointement aux continuités de la tradition céramique préclassique locale de la phase Mount Hope dans la céramique de la phase classique ancienne Hermitage, G. Willey et J. Gifford voyaient dans la production céramique de Barton Ramie l'intrusion d'un nouveau complexe radicalement différent des traditions antérieures²¹ dont l'origine se trouvait au Salvador (Willey et *al.* 1965 : 349 ; Adams 1971 : 156-157 ; Sharer et Gifford 1970 ; Sharer 1978 : 42-43). Ils baptisèrent ce complexe Floral Park (Willey et Gifford 1961 : 166).

La théorie d'une invasion, ou d'une influence étrangère en provenance de la zone sud-est (Kaminaljuyú, Guatemala, et Chalchuapa, Salvador), fut admise jusqu'aux années quatre-vingt où divers travaux vinrent relancer le débat (Pring 1977, Ichon et Arnauld 1985, Brady 1987, Demarest et Sharer 1986). A. Demarest et R. Sharer, après avoir effectué une révision analytique et comparative des productions céramiques de Chalchuapa, de Santa Leticia et de Kaminaljuyú, ont conclu que la relation typologique alors faite entre le groupe *Aguacate Orange*, renommé *Atecozal*, de Chalchuapa et le groupe *Aguacate Orange* de Barton Ramie, était erronée (Demarest 1986 : 153-155, 177 ; Demarest et Sharer 1986). Cette révision vint soutenir l'idée que le Protoclassique dans les basses terres mayas est un développement autochtone, local. Elizabeth Graham (1986 : 35), notamment, voit dans la production céramique de certains sites du Belize une période d'expérimentations importantes qui

²¹« *The Floral Park complex pottery is entirely new and different from any that was in use during the earlier portion of Mount Hope times. It embodies new vessel forms, new rim forms and treatments, a new base color (orange), and a prominent new (mammiform) foot node, and possibly the idea of painted polychrome decoration* » (Willey et Gifford 1961 : 166-167).

marquerait la transition entre le Préclassique et le Classique²². Cette position a été réaffirmée et soutenue plus récemment (Graham 1994 : 327 ; Brady *et al.* 1998). Le terme *protoclassique* ne définit pas une période chronologique ou une étape de l'évolution de la civilisation maya, il renverrait seulement à une production céramique précise caractérisée par des éléments particuliers ayant résulté d'expérimentations faites localement en beaucoup de lieux dans les basses terres²³.

On peut toutefois se demander s'il n'est pas quelque peu exagéré de postuler qu'une production céramique caractérisée par une « constellation de traits spécifiques », aussi largement distribuée que la céramique protoclassique, soit partout le résultat d'un développement local²⁴ ? La distribution spatiale des éléments protoclassiques est en effet très large comme l'illustre la carte de J. Brady (Brady *et al.* 1998 : 30). Cela, associé à la diversité typologique et au caractère innovant de la céramique protoclassique qui se développe sur des substrats locaux préclassiques, conduit M.C. Arnauld à voir la production protoclassique comme l'expression d'expérimentations locales stimulées par un même apport d'idées allochtones, probablement en provenance de la zone sud-est²⁵ (Arnauld 2003 : 40 ; Ichon et Arnauld 1985 : 181).

La distribution chronologique des traits protoclassiques commence vers 75 av. J.C. et se termine vers 400 de notre ère. A ce titre, la céramique protoclassique peut être subdivisée en deux aspects ; un premier (*facet 1*) correspondant à la période 75 av. J.-C.-150 apr. J.-C. qui est plutôt de tradition préclassique, et un second (*facet 2*) présent de 150 à 400 apr. J.-C.,

²² « [...] I have chosen the term "Protoclassic" rather than the now more widely used "Terminal Preclassic" to emphasize a period of transition in which Chicanel waxy ware plummeted in popularity and Classic gloss wares were evolving. This ceramic transition seems not to have taken place everywhere in the Maya area. [...] in areas in Belize such as the Belize, Caves Branch, and North Stann Creek valleys [...], at Lamanai, and possibly at El Pozito [...], the ceramics indicate that there was indeed a transition- a period in which slip formulae, source clay preferences, and firing practices were undergoing a series of changes that led from the stable manufacturing patterns of the Preclassic to those that were to become distinctive of the Classic » (Graham 1986 : 35).

²³ « [...] the term 'protoclassic' meaningfully refers to and describes a ceramic-based construct only. At the same time, the temporal span in question was an era of technological and artistic experimentation and innovation that gave it a distinct identity » (Brady *et al.* 1998 : 34).

²⁴ « For the Maya lowlands, the concept of a protoclassic holds meaning and utility only if used explicitly and exclusively to describe a ceramic stage, and this, therefore, is the strict sense in which we here redefine and employ the term. By ceramic stage, we mean a conceptual unit characterized by the presence of a specific set or constellation of ceramic traits (specific forms, surface finishes, decorative treatments, designs, technologies, or other modes) – and nothing more. It is neither a period (i.e. a chronological division), nor is it a general developmental stage; it holds and conveys no broad evolutionary implications. It is a content-defined analytical unit only. This point is critical to using the term protoclassic correctly as a classificatory or descriptive tool » (Brady *et al.* 1998 : 18).

²⁵ « Si bien el complejo Lililla [La Lagunita] no es intrusivo en sí, es cierto que aporta elementos nuevos que expresan unas ideas posiblemente importadas [...] A este nivel, las comparaciones tipológicas y modales indican que el origen de tales ideas son los grupos anaranjados de los complejos Caynac tardío de Chalchuapa y Arenal de Kaminaljuyú, entre 100 y 250 d.C. » (Arnauld 2003 : 40).

ce qui correspond, *grosso modo*, à la sous-phase Tzakol 1. L'essor des surfaces lustrées oranges (*orange glosswares*) qui caractérise la céramique classique, est directement lié aux innovations protoclassiques de la fin de la période préclassique. Le développement de cette technologie prend une nouvelle dimension à partir du milieu du 2^e siècle apr. J.-C., avec l'apparition de plusieurs productions distinctes de surfaces lustrées oranges qui définissent l'aspect 2 de la céramique protoclassique. Parmi celles-ci se trouvent la tradition dite *Peten Gloss Ware* qui se développe dans la partie ouest du Belize et dans les secteurs centre et nord-est du Petén, et la tradition *Yucatan Gloss Ware* des basses terres du nord-ouest²⁶.

Le Protoclassique 2 est défini par des décors bichromes et polychromes sur des surfaces lustrées et de couleur orange vif (*bright orange glossware*), généralement associés à des supports mammiformes ou en tête de tapir. D'un point de vue typologique, le Protoclassique 2 est relié aux types céramiques classiques anciens des groupes céramiques du Petén et du Belize, notamment *Aguila* et *Dos Arroyos*, et en général aux *wares* du groupe *Peten Gloss* (Brady *et al.* 1998 : 24-25, 29-31, 35)²⁷.

E. Graham (1986, 1994) dans son étude des céramiques de plusieurs sites du district de Stann Creek au Belize, restitue les tâtonnements et les expérimentations des potiers mayas de la fin de la période préclassique. De ses observations, elle infère que les innovations technologiques protoclassiques, en particulier celles touchant à l'engobe à base d'argile colloïdale et aux techniques de cuisson, ont vraisemblablement favorisé l'essor de décors peints complexes²⁸ (Graham 1986, 1994 : 326-330 ; Brady *et al.* 1998 : 27-28). Il est

²⁶ « Although important developments involving vessel forms, supports, and painted decoration also were taking place, it was the widespread appearance of orange glosswares that most singularly and strikingly heralded the Classic-period ceramic tradition. The early protoclassic or protoclassic 1 ceramic stage of the terminal Late Preclassic period was an era of experimentation and variably successful "copycatting" toward this end during which these orange wares began to emerge. These trials culminated in the early to mid-second century A.D. emergence of the several distinct orange gloss-ware traditions that define the late protoclassic or protoclassic 2 ceramic stage. Prominent among these were the Peten Gloss Ware tradition of the central through northeastern Peten and western Belize and the Yucatan Gloss Ware tradition of the northwestern lowlands » (Brady *et al.* 1998 : 32).

²⁷ « Facet 2 of the protoclassic ceramic stage is defined by the appearance of true red-on-orange dichromes and polychromes executed in wares characterized by high-gloss, bright orange slips applied over a distinct white to buff undersurface. Large hollow, bulbous "mammiforms" and "tapir-heads" occur as supports on bowls and dishes, but whether as new introductions or persistencies of greatly increased popularity remains to be determined. It is these forms when combined with dichrome or polychrome painted geometric, abstract, or conventionalized naturalistic designs on a glossy orange ground that define the often seemingly nebulous Holmul I style. [...] We would assign the Peten Gloss La Compuesta series, true bulbous mammiform supports, and tapir-head support – and so the Holmul I style – to our late, or second, early Tzakol horizon protoclassic facet [...] » (Brady *et al.* 1998 : 29-31).

²⁸ « My observation of the bichromes and polychromes from Colson Point and the Caves Branch caves leads me to believe that what we are witnessing in the Classic period polychromes is the culmination of that experimentation, both in the settling of clays to produce slips and in the control of firing, so that complex

raisonnable en effet de penser qu'une meilleure connaissance des techniques de cuisson et de préparation des pâtes a pu aussi favoriser le développement de décors complexes, en particuliers ceux réalisés par altération de la surface des poteries. A ce sujet, il est notable qu'un des grands changements technologiques qui s'est opéré entre les productions céramiques préclassique et classique, est le passage de dégraissants à base de céramique broyée (chamotte) à des dégraissants à base de carbonate de calcium (Brady *et al.* 1998 : 27). Sur ces critères typologiques et modaux, C. Coggins (1975 : 102-103) et E. Graham (1994 : 329) situent l'essor de la tradition céramique du Classique ancien à Holmul qui est située à un carrefour stratégique ouvert aux idées en provenance du Belize (innovations protoclassiques) et celles provenant du Petén, en particulier de la sphère El Mirador-Nakbé (Reese-Taylor et Walker 2002).

D'un point de vue iconographique, comme nous le verrons en particulier au chapitre IV-C, la céramique protoclassique 2 est tout à fait intégrée dans la tradition classique ancienne. En tenant compte de ces éléments, nous avons donc décidé d'inclure dans notre étude les céramiques protoclassiques 2. Cette synthèse des connaissances et des problématiques liées à la céramique classique ancienne nous a permis d'établir une base conceptuelle et théorique à l'étude des poteries décorées du Classique ancien. Nous pouvons entreprendre maintenant la description de notre corpus d'étude.

II-B. La collection céramique étudiée (fig. 2.3 et 2.4)

Le corpus soumis à l'étude est composé de 549 poteries classiques anciennes provenant principalement des basses terres mayas²⁹ et ayant la particularité de porter une iconographie « complexe ». Les illustrations de ces céramiques³⁰ (741 photographies et dessins – cf. CD-Rom joint) sont tirées de rapports de fouilles, de catalogues d'expositions et de musées, de catalogues de ventes, de diverses autres publications, ainsi que de la base de données photographiques de Justin Kerr accessible sur le site internet de FAMSI³¹. Environ 60% des pièces du corpus d'étude (326 sur 549) proviennent de contextes archéologiques contrôlés. Ces contextes sont considérés comme élitaires (Laporte et Fialko 1987 ; A. Chase

decoration could be produced with a security in firing that assured that lines would not be obscured, or the finish dulled » (Graham 1994 : 327).

²⁹ Pour les pièces dont la provenance est connue : 30 sites des basses terres, 4 sites de l'Alta Verapaz, 2 sites du sud-ouest et 1 site des hautes terres. La liste complète est donnée dans l'annexe 1, la distribution géographique du corpus est traitée dans la 3^e section de ce chapitre.

³⁰ 30,2% des pièces du corpus sont insérées dans le Volume II pour illustrer le texte. L'ensemble des illustrations des poteries de la collection étudiée se trouve sur le CD-Rom joint. Il est notable que certaines pièces ne sont illustrées qu'en partie : une face ou uniquement l'iconographie.

³¹ <http://research.mayavase.com/kerrmaya.html>.

et D. Chase 2005) et leur caractère cérémoniel a été évoqué à diverses reprises (Ichon et Arnauld 1985 ; Laporte et Iglesia 1992 : 99 ; Laporte et Fialko 1987 : 127 ; Laporte, Hermes et al. 1992 : 66). La typologie des dépôts manque cependant de standardisation au niveau de l'aire maya (Becker 1992 : 185). Les termes employés pour qualifier les différents types de dépôts sont variables³² et leurs définitions non arrêtées (Becker 1992 : 186). Par ailleurs, en ce qui concerne notre collection d'étude, le contexte des poteries n'était pas toujours clairement mentionné dans les documents que nous avons consultés. Quoi qu'il en soit, sur les 326 poteries de notre corpus provenant de contextes archéologiques contrôlés, 48 % proviennent des dépôts funéraires, 5 % de *Problematical Deposit*, 4 % de caches et 43 % tombent dans la catégorie « divers » (**fig. 2.3a**). Cet aspect demanderait des recherches plus approfondies et un effort de systématisation de la nomenclature de dépôts. Le problème est différent pour les poteries provenant de contextes non contrôlés.

Les poteries provenant de contextes non contrôlés et le problème des « faux »

Dans le corpus d'étude, environ 40% des poteries (223 sur 549) proviennent de contextes non contrôlés ce qui met en question leur inclusion dans des travaux scientifiques (Bishop, Reents et al. 1985 ; Hellmuth 1987 : 373 ; Joyce 2006 ; Reents-Budet et al. 1994 : xix). Face à ce problème, plusieurs réponses ont été apportées parmi lesquelles l'analyse de la composition des pâtes par activation neutronique (Bishop, Harbottle et al. 1985 ; Bishop, Reents et al. 1985 ; Reents-Budet et al. 2005 ; Reents-Budet, Bishop et Macleod 1994). Grâce à cette méthode, il est devenu possible de déterminer la provenance de poteries issues du pillage en comparant la composition de leur pâte avec celle de céramiques provenant de contextes archéologiques contrôlés. De surcroît, l'importance numérique des collections classiques récentes ainsi que la relative standardisation de la production des divers ateliers facilitent l'attribution géographique et chronologique des poteries sur des critères stylistiques³³ (Joyce 2006). L'épigraphie peut apporter des informations similaires. Ces méthodes permettent aussi de détecter les « faux ». Il est ainsi considéré comme peu probable qu'une poterie, publiée avant les grandes avancées de l'épigraphie au début des années 1980, soit un faux s'il est possible de lire ses inscriptions hiéroglyphiques. Cependant, peu de données résultant d'analyses par activation neutronique sont disponibles pour les poteries de

³² On parle notamment de « dépôt funéraire » (*Burial*), de « dépôt de fondation » (*cache* ?) et de « dépôt d'offrandes » (*Problematical Deposit* ?).

³³ « *It is through the application of such a trained eye that objects without provenience can be assigned likely regional and chronological attribution, a procedure that has become commonplace for Late Classic Maya art, where formats and content of artworks are fairly standardized* » (Joyce 2006).

notre corpus avec la notable exception de certaines céramiques de Copán (Reents-Budet, Bell et al. 2004 ; Reents-Budet, Bishop et al. 2005), et il n'était pas envisageable de procéder à de telles analyses dans le cadre de notre étude. Par ailleurs, ces méthodes s'appliquent avec moins de succès au matériel classique ancien, notamment en raison de la faiblesse numérique du corpus et de la relative absence d'inscriptions hiéroglyphiques. Les travaux de N. Hellmuth (1987) encourent cette critique : son échantillon était constitué en grande majorité de céramiques provenant de contextes non contrôlés. L'auteur est cependant parvenu à compenser ce problème, en partie du moins, par la rigueur et la redondance de ses analyses iconographiques. Il s'est d'ailleurs expliqué longuement sur ce point (1987 : 373-375).

Près de 20 ans plus tard, les mêmes préoccupations guident nos recherches. Cependant, au cours de ces deux décennies le nombre de céramiques classiques anciennes provenant de contextes archéologiques contrôlés a augmenté de façon significative ; celles-ci comptent pour 60% de notre corpus d'étude. Par ailleurs, à côté de quelques poteries publiées récemment par J. Kerr, notamment sur sa base de données accessible sur internet, les céramiques du corpus dont la provenance est inconnue sont des pièces publiées depuis un certain nombre d'années et pour lesquelles, à notre connaissance, aucun doute n'a été émis. Signalons tout de même que plusieurs poteries de la collection de N. Hellmuth (1987 : fig. 35 et 43) pour lesquelles nous avons des doutes ont été écartées de notre étude. Leur style et leur iconographie semblaient en effet trop éloignés des canons esthétiques de l'art maya du Classique ancien. La définition tacite et couramment admise par les archéologues et historiens de l'art du style classique ancien est toutefois remise en question par l'exubérance et le caractère unique de certaines céramiques (e.g. : *bcn01*, *bcn03*, *ckml02*, *ckml08*, *tkl07*) provenant de contextes archéologiques contrôlés (Joyce 2006). La présente étude devrait contribuer au renouvellement des idées dans ce domaine. On verra ainsi que ce qui est généralement appelé « style classique ancien » ne s'applique en fait qu'à l'art de la zone Tikal-Uaxactún.

En ce qui concerne les poteries issues du pillage et publiées récemment, il a été noté une légère tendance à un assortiment par paires (e.g. : *k1162*, *k7061*, *k8922*, et probablement *pi010* et *pi011*)³⁴. Une tendance similaire a aussi été remarquée dans des contextes archéologiques contrôlés, notamment à La Lagunita (Ichon et Arnauld 1985 : 52), à Balamkú (D. Michelet 2008, com. pers.), à Copán (*cpn19* et *cpn21*), à Holmul (*hlml06* et *hlml10*,

³⁴ Il s'agit de ce que l'on pourrait nommer des « fausses paires » car les récipients ne sont pas strictement identiques.

hlml14 et *hlml15*), à Tikal (*tkl22* et *tkl25*, *tkl23* et *tkl43*, *tkl40* et *tkl45*)³⁵. Cela semble suggérer que les poteries « par paires » provenant de contextes non contrôlés sont authentiques. Il est toutefois notable qu'à Kaminaljuyú existent des assemblages d'un plus grand nombre de pièces (similaires ou presque) plutôt que des paires.

Les poteries décorées provenant de contextes non contrôlés représentent un ensemble iconographique non négligeable dont l'intérêt, tant pour les iconologues que pour les épigraphistes, a été maintes fois illustré et débattu (Coe 1973, 1975, 1978, 1982 ; Hellmuth 1987 : 373-375 ; Reents-Budet *al.* 1994 : xix ; Robicsek et Hales 1981 : xxi). L'ensemble des éléments évoqués ici, concernant la problématique des « faux », donne à croire que l'utilisation raisonnée de ces pièces est acceptable dans le cadre d'une étude iconographique, à la condition d'une analyse rigoureuse et redondante, qui soit « ancrée » dans le corpus de céramiques provenant de contextes archéologiques contrôlés. L'augmentation significative, ces vingt dernières années, des collections de céramiques classiques anciennes provenant de contextes archéologiques contrôlés, permet désormais d'avoir un échantillon suffisamment significatif pour évaluer sur des critères stylistiques et iconographiques les pièces dont la provenance est incertaine.

Nomenclature des formes des poteries et typologie (fig. 2.3 et 2.4)

La nomenclature utilisée pour la description des poteries est adaptée de celle proposée par H. Balfet, M.-F. Fauvet-Berthelot et S. Monzon (2000 : 7-24) :

_ assiette/plat : récipient ouvert à parois fortement évasées dont le diamètre à l'ouverture est égal ou supérieur à cinq fois la hauteur.

_ écuelle : récipient ouvert à parois fortement évasées dont le diamètre à l'ouverture est compris entre deux fois et demi et cinq fois la hauteur.

_ bol : récipient ouvert à parois faiblement évasées dont le diamètre à l'ouverture est compris entre une fois et demi et deux fois et demi la hauteur.

_ vase/gobelet : récipient ouvert à parois verticales dont le diamètre à l'ouverture est égal ou inférieur à une fois et demi la hauteur.

La distribution de ces formes dans le corpus est illustrée par un graphique (**fig. 2.3b**). On note une forte proportion de formes plutôt « fermées » (bols, écuelles et vases) qui semblent plus appropriées à contenir des liquides, et l'importance de la catégorie « divers ».

³⁵ Dans la sculpture, un phénomène analogue a été constaté pour la période classique ancienne (Simmons Clancy 1999 : 21, 23, 67, 126 et *passim*) ; les guerriers en particuliers sont systématiquement représentés par deux (Simmons Clancy 1999 : 67) : sur la même stèle (e.g. Stèle 31 de Tikal, Stèle 5 de Uaxactún) ou sur deux stèles associées (e.g. Stèles 1 et 3 de Tres Islas, Stèles 4 et 7 de El Zapote).

Les sources épigraphiques mayas classiques introduisent la distinction entre trois grands types de récipients (Houston, Stuart et Taube 1989) : *lak* (plat), *jawa(n)te* (grand plat tripode) et *yuk'ib* (récipient cylindrique pour boire). Ces trois types semblent correspondre aux trois formes dominantes de poteries classiques anciennes : le récipient à base annulaire et rebord basal, le récipient tétrapode et le récipient cylindrique tripode (**fig. 2.3c et 2.4a**). D'autres formes telles le bol hémisphérique simple, l'urne, ou encore la boîte parallélépipédique, cohabitent avec les trois principales, mais restent minoritaires dans le corpus. Le récipient (assiette, écuelle ou bol) à base annulaire et rebord basal est une forme typiquement maya dont l'avènement au Classique ancien est annoncé dès la période précédente par la carène, naissante, que portent certaines céramiques préclassiques. Le récipient tétrapode s'inscrit bien, quant à lui, dans la tradition des céramiques protoclassiques qui apparaissent dès le premier siècle av. J.-C (Brady *et al.* 1998). Enfin, les poteries cylindriques tripodes marquent une influence étrangère, de Teotihuacan ou de Kaminaljuyú, dans les basses terres au V^e siècle apr. J.-C. (Coggins 1975 : 111 et 136).

Un des éléments les plus spécifiques de la céramique classique ancienne est le couvercle. Dans notre corpus d'étude 39,7 % des poteries en ont un (218 sur 549) et de nombreuses autres tel *k3801* ont visiblement été conçues avec un couvercle mais celui-ci n'a pas été conservé. L'importance de cet élément et la volonté de couvrir et de fermer les récipients sont illustrés par les assemblages de céramiques posées bord-à-bord, dans lesquels deux poteries sans couvercle sont associées. Les deux récipients, de mêmes diamètres, sont posés l'un sur l'autre. Celui du haut étant retourné, les deux se retrouvent bord-à-bord. Ces assemblages sont caractéristiques du Protoclassique et du Classique ancien.

Si à première, vue la typologie des céramiques décorées du Classique ancienne semblerait se construire de façon relativement homogène autour des trois formes dominantes, une étude détaillée révèle l'étonnante liberté prise par les potiers mayas dans l'assemblage des récipients³⁶. Les céramiques sont constituées de plusieurs parties dont trois nous intéressent principalement : la base, le corps et le couvercle. Chaque partie peut avoir différentes formes. Ainsi, la base peut être plate, annulaire, tétrapode ou encore tripode. Le corps peut être cylindrique, hémisphérique, composite. Le couvercle, quant à lui, peut porter divers éléments de décoration modelés. Dans le cas des poteries mayas de la période classique ancienne, il convient aussi de prendre en compte le rebord basal (carène formant saillie). Celui-ci en effet,

³⁶ La grande variété du corpus au niveau de formes céramiques est illustrée par les graphiques montrant la contribution de chaque forme (**fig. 2.3 b, c**), sur lesquels on remarque en particulier l'importance de la catégorie « divers ».

est présent sur diverses formes de récipients et semble donc être un élément indépendant. Les céramiques communes sont assez standardisées dans l'association de ces éléments, en revanche les poteries décorées sont plus hétérogènes. Au Classique ancien, toutes les combinaisons d'attributs morphologiques semblent avoir été testées par les potiers mayas (cf. annexe 2). Par voie de conséquence, chaque pièce est presque unique. A Kaminaljuyú, A. Kidder, J. Jennings et E. Shook (1946) avaient déjà relevé que les vases cylindriques tripodes présentent de grandes variations typologiques³⁷. La classification des trois chercheurs fut donc basée uniquement sur la forme des supports qui semble de plus être indicative de spécificités stylistiques régionales (R. Fry 2005, com. pers.). C. Coggins (1975) avait aussi remarqué des variations régionales dans la forme et les proportions des récipients cylindriques tripodes³⁸.

Parce que nous n'avons pas eu un accès direct au matériel, la classification des récipients de notre corpus selon la méthode « type/variété » n'a pu être menée à bien que dans 22% des cas, le plus souvent d'après les indications fournies avec la documentation des poteries. Au total, le « type » de 120 poteries, sur les 549 du corpus, a pu être déterminé. Celles-ci sont réparties en 21 types, dont les plus courants sont : *Balanza Noir* (13%), *Caldero Beige Polychrome* (13%), *Urita Excisé Incisé* (13%), *Positas Modelé* (8%), *Dos Arroyos Orange Polychrome* (6,7%), *Ixcario Orange Polychrome* (6,7%) et *Japón Resist* (5,5%). Cette distribution met en lumière la grande diversité, évoquée précédemment, des poteries du corpus dont les particularités sont telles qu'il est souvent difficile de les faire tenir dans une typologie détaillée. Ce point est particulièrement bien illustré dans le catalogue de l'exposition *Painting the Maya Universe : Royal Ceramics of the Classic Period* (Reents-Budet et al. 1994). Une annexe, présentée par J.W. Ball, donne la liste de œuvres exposées avec leur catégorisation « type/variété » (Reents-Budet et al. : 362-365). Près de 44% des références listées n'ont pas de « variété » déterminée. En effet, sur 150 références, 65 ont des mentions du type : « *too uncommon for typological characterization* », ou « *unspecified* », ou encore « *unnamed* ». J.W. Ball précise que du fait de l'excellence de leur réalisation, ces poteries surpassent généralement les attributs diagnostiques des types « idéaux » plutôt

³⁷ « *The cylindrical tripods vary so greatly in color, finish, decoration, and in minor details of form that no single criterion serves clearly to segregate the several subcategories of which there seem to be representatives in the collection* » (Kidder, Jennings et Shook 1946 : 159).

³⁸ « *In the Maya region, where the cylinders became popular in the Early classic period, the form varies markedly from region to region, not only in its proportions, but also in the curvature of the walls* » (Coggins 1975 : 109).

qu'elles ne les représentent³⁹. En d'autres termes, du fait même de leur facture exceptionnelle, ces récipients ne sont pas des exemples représentatifs des types céramiques auxquels ils sont censés appartenir. Les variétés se définissant par les détails de décoration, chacune des poteries de notre corpus représente théoriquement une variété à elle seule. Faite pour l'analyse des tessons, la méthode Type/Variété touche donc à sa limite avec les poteries complètes à décors complexes.

La volonté de créer des typologies, dont J.W. Ball rappelle par ailleurs l'utilité pour les recherches anthropologiques⁴⁰, a conduit Shepard (Kidder, Jennings et Shook 1946, Kaminaljuyú), puis J.M. Longyear (Copán, 1952), à distinguer deux catégories de céramiques à rebord basal : les « Polychromes A » et les « Polychromes B » (**fig. 2.4b**). Ce sont deux types du même groupe céramique *Dos Arroyos* qui appartient à la sphère céramique Tzakol (Viel 1993 : 91-94). La classification reflète ici des régionalismes. En effet, les « Polychromes A » sont des poteries du type *Pyxis Polychrome* produit à Kaminaljuyú (Viel 1993 : 93-94, et fig. 43, 44 et 46), alors que les « Polychromes B » sont du type *Dos Arroyos Polychrome* fabriqué dans les basses terres centrales (Viel 1993 : 92, et fig. 41e et 45g). Outre des détails de forme (**fig. 2.4b**), ce sont surtout les attributs décoratifs qui discriminent les deux types de polychromes. R. Viel renvoie à d'autres auteurs pour la description des critères distinctifs du type *Dos Arroyos Polychrome*, pour le type *Pyxis Polychrome*, en revanche, il relève (Viel 1993 : 93) que les décors sont appliqués à l'intérieur comme sur l'extérieur de poteries et que la paroi externe est concave avec un rebord intérieur inversé et un rebord basal dans le prolongement⁴¹.

La diversité typologique des poteries de notre corpus se manifeste par ailleurs dans le fait que les séries de récipients similaires sont non seulement peu nombreuses, mais aussi peu importantes. En effet, peu de récipients ont en commun de partager tout à la fois les mêmes attributs de forme, les mêmes modes décoratifs, les mêmes thèmes iconographiques et le même style pictural. Cela laisse l'impression d'une production ponctuelle, où un très petit nombre d'exemplaires est réalisé à chaque commande. A maints égards, les poteries de notre corpus se singularisent dans la production céramique maya de la période classique ancienne.

³⁹ « In their excellence of execution, these vessels more often exceed rather than embody the diagnostic attributes of established 'ideal type' » (Ball 1994 : 363).

⁴⁰ « Typologies are meant to serve a variety of purposes for archeologists and others who make use of them because sound typologies formalize similarities and differences, they facilitate comparisons and they enable temporal and spatial assignments. Correct typologies also can elucidate a wide range of relationships among individual objects and groups of objects. [...] » (Ball 1994 : 362).

⁴¹ « Criterios : 1) Decoracion (interior y exterior) ; 2) Forma : escudillas de pared exterior concava, de borde interior evertido y reborde basal amplio en la prolongacion de la pared » (Viel 1993 : 93).

Leur diversité typologique, leur faible nombre, ainsi que la richesse de leur décoration, soulève de nombreuses questions quant au statut de ces poteries exceptionnelles et des artisans qui les ont confectionnées. L'étude des thèmes et des styles picturaux sera faite dans le chapitre IV.

Techniques de décoration

Divers modes décoratifs sont identifiables sur les poteries du corpus d'étude. Les méthodes de modelage et d'altération de la surface de la céramique étaient déjà utilisées durant la période préclassique. Parmi les techniques d'altération de la surface, on distingue :

_ l'incision : « action d'entailler l'argile crue » (Balfet, Fauvet-Berthelot et Monzon 2000 : 85).

_ l'excision : « sur une poterie raffermie, action d'enlever de l'argile par arrachement ou découpage. On parle de *champlevé* lorsque la surface d'excision est importante » (Balfet, Fauvet-Berthelot et Monzon 2000 : 89).

_ la gravure : « action d'entailler l'argile cuite ou complètement sèche » (Balfet, Fauvet-Berthelot et Monzon 2000 : 93).

_ le modelage est défini comme : « (1) action de décorer une poterie en modifiant les reliefs de l'argile par déplacement de matière ; (2) action de façonner à la main, en argile plastique, un élément de décor destiné à être appliqué » (Balfet, Fauvet-Berthelot et Monzon 2000 : 111).

Les techniques de décoration par altération de la surface de la poterie, incision, excision, et gravure, ainsi que par modelage, étaient préférées durant la période préclassique. L'adjonction d'un décor peint est caractéristique de l'art de la céramique de la période classique.

La peinture est l'« action de décorer la surface d'une poterie ou une partie de celle-ci, avant cuisson à l'aide de solutions de couleurs minérales, ou après cuisson à l'aide d'enduits de nature organique ou minérale » (Balfet, Fauvet-Berthelot et Monzon 2000 : 131). Le décor peint apparaît aux premier et second siècles de notre ère sur les poteries protoclassiques et se généralise peu à peu au cours des siècles suivants jusqu'à devenir, au Classique récent, la technique de décoration majeure dans l'art de la céramique. Les premiers décors peints sont rouges, ou noirs et rouges, sur un engobe de couleur orange. Au Classique ancien deux techniques de peinture sont utilisées : la peinture sur engobe et la peinture sur stuc. Cette dernière est réalisée sur un enduit de stuc appliqué après cuisson. Sur un certain nombre de poteries de notre corpus, telles *hlml05* ou *cpn19*, des décors peints ou incisés sont visibles sous la couche de stuc qui s'est écaillée. Cela indique que ces récipients ont été modifiés,

postérieurement à leur fabrication, par adjonction d'une couche de stuc sur laquelle a été peint un nouveau décor. Il est difficile de savoir si ces remaniements ont été réalisés à l'occasion du dépôt de ces céramiques ou antérieurement. Dans l'échantillon étudié, la répartition des techniques de décoration se fait comme suit (**fig. 2.6a**) : 36% de peinture sur engobe, 28% d'altération de surface, 19% associant plusieurs techniques, 10% de modelé/appliqué, et 7% de peinture sur stuc.

Enregistrement des données (fig. 2.4c)

Chaque pièce du corpus a été répertoriée et décrite dans une base de données informatique. Bien que cet outil manque d'efficacité pour traiter les données purement iconographiques, subjectives par nature, il permet néanmoins de faire des recherches rapides. A condition qu'elles soient correctement différenciées et codées, c'est avec des informations plus standardisées, telles que les données céramologiques, chronologiques et géographiques, que l'outil informatique révèle ses qualités. Une base de données permet de faire très rapidement des statistiques ou des opérations de tri sur de larges collections. En fonction de l'avancée des recherches, de la nécessité de travailler avec de nouvelles catégories, de traiter les données d'une façon différente, ou de répondre à de nouvelles interrogations, les formulaires peuvent facilement être amendés, modifiés, améliorés ou complétés. L'emploi de listes de choix permet une standardisation des informations qui rend possible la création de tableaux, les opérations tri et les analyses statistiques. Les formulaires sont autant descriptifs qu'analytiques car les informations utilisées pour la description peuvent servir aussi de catégories analytiques. Cette démarche, visant à la mise au point et à l'utilisation d'une base de données informatique, s'inscrit aussi dans une réflexion épistémologique et méthodologique sur le traitement des données archéologiques.

Diverses catégories d'informations ont été enregistrées dans des formulaires spécifiques (**fig. 2.4c**). Les données formelles, relatives aux attributs céramiques, se répartissent en quatorze catégories :

- 1).....complexe céramique.
- 2)type/variété.
- 3)forme générale du récipient : assiette, écuelle, bol, vase, gobelet, effigie, urne, jarre, tesson.
- 4).....type de forme : indéterminée, maya, protoclassique, Teotihuacan.
- 5).....couleur de surface : indéterminée, crème, marron, orange, noir, rouge.

- 6).....technique de décoration : indéterminée, altération de surface, modelé, peinture, peinture sur stuc, mixte.
- 7).....couleur(s) des décors : monochrome, bichrome, polychrome, indéterminée.
- 8).....dimensions du récipient : hauteur, diamètre.
- 9).....forme de la base : annulaire, plane, tripode, tétrapode, indéterminée, divers.
- 10).....géométrie du corps (sa forme générale) : composite, cylindrique concave, cylindrique droit, hémisphérique, tronconique, indéterminée, divers.
- 11).....profil du corps (sa silhouette) : élancé, moyen, trapu, indéterminé.
- 12).....bouton du couvercle (sa forme) : anneau, anthropomorphe, cloche, cloche inversée, créature aquatique, grelot, jaguar, motif floral, oiseau, singe, indéterminée, divers.
- 13).....présence de la carène (rebord basal) : oui, non.
- 14).....type de supports/base : aucun, indéterminé, divers, bases annulaires (deux variétés : fine, large), supports sphéroïdes (deux variétés : mammiforme, sphérique), supports oblongs (quatre variétés : cylindrique, galbé, tapir, tronconique), supports rectangulaires/carrés (six variétés établies selon les décors : triangles, triangles + encoches, encoches, T, T + encoches, sans décor, divers), supports trapézoïdaux (sept variétés établies selon les décors : triangles, triangles + encoches, encoches, T, T + encoches, sans décor, divers), supports composites (deux variétés : mammiforme + cylindrique, trapèze + rectangle).

Les données chronologiques et géographiques recensent : 1) site, 2) région, 3) période céramique, 4) siècle, 5) date précise le cas échéant. Les autres informations répertoriées concernent le contexte archéologique, les données iconographiques et glyphiques, et les données bibliographiques et muséographiques (1-Références bibliographiques, 2-lieu de conservation et 3-références le cas échéant).

A partir de ces données, il est possible de proposer une analyse liminaire du corpus qui servira de base à l'analyse iconographique. C'est ce que nous verrons maintenant.

II-C. Analyse liminaire du matériel étudié (fig. 2.5 à 2.10)

Le premier niveau de l'analyse iconographique qui consiste en une analyse stylistique (chapitre IV), a notamment pour objet des reconstructions historico-culturelles. Cette étape n'est possible qu'après avoir examiné les distributions chronologique et géographique du

matériel étudié. Avant d'entreprendre cette première analyse, il est nécessaire d'aborder des points de méthodologie concernant la datation des poteries.

Méthode de datation par critères taxonomiques (fig. 2.5)

Une étape importante de toute étude iconographique consiste à réaliser une analyse chronologique permettant de reconstruire l'évolution stylistique des motifs et des thèmes abordés. Cela requiert que les poteries soient bien datées. Pour les pièces provenant de contextes archéologiques, notre corpus en comporte 326, le contrôle stratigraphique permet d'obtenir des datations relativement précises. Toutes les séquences chrono-céramiques ne sont cependant pas aussi précises qu'à Tikal ou Uaxactún, et dans de nombreux sites, il n'a pas été possible de définir de sous-phases céramiques pour le Classique ancien. C'est par exemple le cas à Toniná (complexe May, 250-633) ou encore à Colhá (complexe Cobweb, 250-600). Ainsi, la grande majorité des poteries de l'échantillon n'a reçu aucune mention chronologique plus précise que « période classique ancienne ». Plusieurs approches ont donc été envisagées pour palier à cette difficulté. En identifiant sur une poterie non datée des éléments connus pour être caractéristiques de sous-périodes précises, il est possible de proposer des datations bien assurées et parfois assez fines. La méthode consiste à recouper un maximum d'informations fournies par les divers indicateurs chronologiques repérables sur les poteries comme des critères taxonomiques (données morphologiques, type/variété, modes), des traits stylistiques ou des thèmes iconographiques, et des données épigraphiques. Dans notre corpus d'étude, 153 céramiques assez précisément datées par leurs contextes archéologiques ont pu être utilisées à cet effet.

La première approche pour dater une poterie consiste à repérer des critères taxonomiques diagnostiques de sous-périodes précises. Ainsi, la présence de traits protoclassiques, par exemple les supports mammiformes, indique une période comprise entre 75 av. J.-C. et 400 apr. J.-C. ; celle-ci peut être réduite à 150-400 apr. J.-C. si des engobes oranges brillants ou une décoration polychrome sont présents (Brady *et al.* 1998). Procédant de la même méthode, la forme « cylindrique tripode » est un des marqueurs de l'influence étrangère qui s'est exercée dans les basses terres mayas au V^e siècle (sous-phase Manik 3a). La définition, par les céramologues, des subdivisions des phases céramiques de Tikal (Manik 1, 2, 3a et 3b) et de Uaxactún (Tzakol 1, 2, 3), apporte des informations de première importance. Ainsi, l'inventaire céramique de la sous-phase Manik 1 (200-300) est marqué par l'apparition de l'engobe à base d'argile colloïdale qui donne aux poteries un aspect lustré (*glossy*) et une couleur rouge/orange, l'apparition du groupe céramique *Aguila*, et l'apparition

de décors glyphiques (Laporte et Fialko 1987 : 132). Le profil en Z et les couvercles « concaves » sont aussi caractéristiques de cette sous-période (Laporte et Fialko 1987 : 132). A côté de ces innovations, on relève aussi la persistance d'attributs typologiques des céramiques des phases précédentes, Cauac et Cimi (Laporte et Fialko 1987 : 132). Parmi ces « archaïsmes » on peut citer l'aspect ciré des surfaces, le bec verseur, la base renflée, les supports tétrapodes mammiformes. La sous-phase Manik 2 (300-378) se différencie peu de Manik 1 sur le plan typologique ; d'un point de vue quantitatif et qualitatif, elle représente cependant une étape intermédiaire entre Manik 1 et Manik 3a (Laporte et Fialko 1987 : 140). Les couvercles concaves à renfort angulaire (« *tapaderas concavas con refuerzo angular* »), qui marquent une transition entre les couvercles concaves et coniques, sont diagnostiques de Manik 2, mais difficile à déterminer (Laporte et Fialko 1987 : 161). La sous-phase suivante, appelée Manik 3a (378-480), est caractérisée par l'apparition dans l'inventaire céramique de Tikal d'éléments exogènes, provenant directement ou indirectement de Teotihuacan. De nouvelles formes (vases cylindriques tripodes, couvercles coniques), de nouveaux modes décoratifs (peinture sur stuc) et une nouvelle iconographie font ainsi leur apparition (Laporte et Fialko 1987 : 157). L'abandon des formes étrangères et une augmentation des groupes *Triunfo* et *Balanza* caractérisent Manik 3b (480-550/560) (Laporte et Fialko 1987 : 158).

En recoupant ainsi les informations qui émanent des études de la céramique de Tikal (Laporte et Fialko 1987, Laporte *et al.* 1992, Laporte et Iglesia 1992, Culbert 1993), de Uaxactún (Smith 1955) et de la céramique protoclassique (Ichon et Arnauld 1985, Brady *et al.* 1998), il a été possible de sélectionner 17 traits, modaux ou typologiques, qui sont véritablement des marqueurs caractéristiques de sous-phases données et qui peuvent servir à préciser la datation des poteries de l'échantillon (**fig. 2.5**). Le premier groupe d'éléments (A) correspond à des modes préclassiques (1-surface « cirée », 2-bec verseur) dont « l'archaïsme » dénote l'ancienneté des poteries. Le second (B) réunit deux modes et un type protoclassiques (3-base renflée, 4-tétrapodes mammiformes, 5-Ixcanrio Orange Polychrome) dont la disparition au début du V^e siècle fournit un bon *terminus ad quem* (Brady *et al.* 1998). Le troisième (C) est celui de modes caractéristiques des III^e et IV^e siècles (6-couvercles concaves, 7-profil en Z) (Laporte et Fialko 1987). Le mode « piédestal » typique de la sous-phase Tzakol 2 (350-450) a été placé seul dans le groupe D. L'influence de Teotihuacan marque les basses terres du V^e siècle. Divers modes spécifiques apparaissent (9-vase cylindrique tripode à rebord basal, 10-vase cylindrique tripode, 11-vase à double fût). Le sixième (F) réunit un mode et un type propres aux V^e et VI^e siècles (12-type *Japón Resist*, 13-couvercle conique). Le septième et dernier groupe (G) est formé par des modes caractérisant

la phase Tzakol 3 (14-couvercle conique/convexe, 15-soutiens tripodes tronconiques, 16-soutiens tripodes « grelots », 17-plat à rebord basal et soutien tripode).

Datation par la méthode de sériation stylistique des motifs iconographiques et par les données épigraphiques

Dans son étude publiée en 1950 sur la sculpture classique, T. Proskouriakoff a sélectionné quatorze éléments iconographiques de l'art lapidaire, des motifs particuliers, mais aussi les poses et les postures, dont le développement stylistique lui était apparu chronologiquement significatif. Cette méthode se révèle non seulement inutilisable pour notre étude, mais le concept qui la sous-tend, celui d'une sériation fondée sur l'évolution stylistique de motifs iconographiques donnés, semble peu adapté à l'étude de l'art de la céramique classique ancienne. La méthode de T. Proskouriakoff n'est pas directement applicable à l'iconographie de la céramique car elle a été mise au point pour la sculpture. Les thèmes traités dans l'art lapidaire monumental ne sont pas les mêmes que ceux de l'art de la céramique⁴². Alors que le sujet principal de la sculpture maya classique est l'Homme, plus particulièrement le souverain paré de ses atours les plus fastueux, l'iconographie de la céramique met en scène un monde différent, très ésotérique. Les motifs sélectionnés par Proskouriakoff pour la sculpture ne sont donc pas courants sur les poteries.

Le concept même d'une sériation stylistique formelle, s'appuyant sur l'évolution stylistique, chronologiquement pertinente, de motifs iconographiques précis⁴³, semble inefficace pour traiter de l'évolution stylistique de l'art de la céramique classique ancienne. Comme nous le verrons dans les chapitres III et IV, celle-ci, pas assez standardisée, ni suffisamment abondante, manque vraisemblablement d'homogénéité du point de vue stylistique. Très peu de motifs sont représentés de façon suffisamment régulière tout au long de la période pour pouvoir en déterminer les variantes qui seraient chronologiquement significatives. Au mieux peut-on mettre en évidence des styles régionaux. L'étude de l'évolution stylistique de l'iconographie de la céramique classique ancienne paraît en effet compromise par l'inégale distribution géographique du corpus. A cet égard, il est peut-être significatif que mis à part le travail de C. Coggins (1975) sur les céramiques de Tikal, aucune étude chrono-stylistique et chrono-thématique n'ait été entreprise pour tenter de formaliser, à la manière de Proskouriakoff pour la sculpture, une méthode de datation des poteries

⁴² Ce point est développé plus en détails dans le chapitre III.

⁴³ Le terme « motif » est utilisé ici dans son acception stricte, c'est-à-dire « signe ou ornement constituant le message iconique », et non pas au sens « sujet d'une représentation ». Ainsi, par exemple, le jaguar est un thème iconographique, mais le 'Jaguar Nénuphar' et le 'Jaguar Teotihuacan' sont deux motifs distincts.

classiques anciennes par sériation stylistique de leurs décors. La seule étude iconographique spécifiquement dédiée à la céramique classique ancienne (Hellmuth 1987) n'aborde pas cette question. Le travail de C. Coggins (1975) sur la céramique de Tikal, a cependant rendu manifeste le fait que les informations chronologiques sont davantage présentes dans l'évolution thématique des sujets représentés (apparition de nouveaux motifs) que dans leur traitement formel, c'est-à-dire le « style ». En raison du faible nombre de représentations d'un même motif dans la poterie du Classique ancien, le style est rarement un bon marqueur chronologique à l'échelle de cette période. Parce que ces représentations sont généralement proches dans le temps, les différences stylistiques sont plutôt indicatrices de particularismes régionaux (cf. chapitre IV).

L'apparition de nouveaux motifs, tels les éléments du répertoire iconographique de Teotihuacan au V^e siècle, semble être un bon marqueur chronologique. Ainsi, C. Coggins qui a pu dater de nombreuses poteries en les reliant aux monuments précisément datés par l'épigraphe auxquels elles étaient associées, considère que les figures anthropomorphes « étirées » sont caractéristiques des céramiques de la sous-phase Tzakol 2 (Coggins 1975 : 106). D'autres motifs et d'autres thèmes ont des distributions chronologiques plus limitées et les dates précises proposées par C. Coggins (1975) donnent de bons repères chronologiques. Bien que la datation par sériation stylistique des motifs ne semble pas fonctionner aussi bien pour la céramique que pour la sculpture (Proskouriakoff 1950), du moins à l'échelle de la période classique ancienne, l'étude du style des poteries, des thèmes iconographiques et des motifs représentés permettra de proposer une reconstruction de l'évolution chrono-stylistique et chrono-thématique de l'iconographie des céramiques classiques anciennes (chapitre IV).

Dans notre corpus d'étude, moins de 10% des poteries portent des inscriptions hiéroglyphiques (49 pièces). Sur ce nombre, seules quelques informations ont pu être exploitées pour les opérations de datation. Ainsi, le récipient référencé *pi038* dans le corpus, a pu être daté grâce à l'inscription indiquant que *Chak Tok Ich'aak II*, qui règne à Tikal de 486 à 508 (Martin et Grube 2000 : 37), en a été le commanditaire (Fields et Reents-Budet 2005 : 148). La confection de *pi038* a donc vraisemblablement eu lieu entre l'intronisation et la mort de *Chak Tok Ich'aak II*. D'autres récipients ont pu être datés par l'épigraphe. Ainsi, *k7528* porte une inscription qui suggère que son propriétaire était un vassal de *Spearthrower Owl* qui régna lui-même entre 374 et 439 (Martin et Grube 2000 : 31). *Nrj01* est une assiette provenant de Naranjo, dont l'inscription évoque *K'inich Tajal Chaak* qui fut le souverain de cette cité aux alentours de 510. Le vase cylindrique tripode *nrj02* semble avoir appartenu à *Naatz Chan Ahk* de Naranjo qui a vécu vers 400 (Lopes 2005). La date en compte long

9.2.15.4.16 *1K'ib 14Sip* incisée sur *Pi098* correspond au 1^{er} juin 539 (Fields et Reents-Budet 2005 : 199).

Distribution chronologique du matériel étudié (fig. 2.6 et 2.7)

Si l'on place la distribution des modes décoratifs dans une perspective diachronique (**fig. 2.6b**), on constate que durant la première phase du Classique ancien (Tzakol 1) la peinture sur engobe est la technique prépondérante. Au cours de la seconde période (Tzakol 2), on assiste à une diversification des techniques avec une augmentation de la catégorie « mixte », l'apparition de la peinture sur stuc qui marque l'influence de l'art de Teotihuacan au V^e siècle, et un net accroissement des techniques d'altération de surface vraisemblablement remises au goût du jour par les apports externes en provenance du Mexique central. Ces tendances se maintiennent durant la période suivante (Tzakol 3) sauf pour les altérations de surface qui prennent une place importante, particulièrement à Tikal. Il est à noter que les tendances dégagées ici sont largement marquées par l'évolution de la céramique de Tikal, qui représente une part importante de l'échantillon étudié.

Malgré leurs faiblesses, en particulier leur caractère un peu théorique, les différentes méthodes de datation décrites précédemment permettent de dater avec une relative précision un grand nombre des poteries de notre corpus. Cet affinement de la chronologie céramique apportera une perspective diachronique qui manquait quelque peu aux données du Classique ancien. Les datations consistent généralement en trois dates pour chaque poterie : une estimation haute, une estimation basse, et une date moyenne. Par manque d'informations, toutes les céramiques du corpus n'ont pu être datées. Au total, il a été possible d'appliquer les méthodes de datation à 339 d'entre elles, soit 83% du corpus. En les classant en ordre chronologique par date moyenne sur un diagramme de type boursier (**fig. 2.7**), on constate que la période la plus représentée est la première moitié du V^e siècle, et plus largement la sous-phase Tzakol 2 (350-455). L'utilisation d'un tel diagramme, à trois valeurs, pour illustrer la distribution chronologique des poteries du corpus, présente le double avantage de s'affranchir des périodes définies par l'archéologie et de prendre en compte le fait que les datations sont des estimations comportant une date haute et une date basse. Cette distribution chronologique, qui ne surprend pas les céramologues (F. de Pierrebourg 2005, com. pers.), est peut-être le résultat d'un artefact des méthodes de datation ; en effet, les estimations tendent toujours plutôt vers des valeurs moyennes. Tzakol 2 étant la sous-phase intermédiaire, il semble donc normal qu'elle soit artificiellement « gonflée » par les estimations. Cependant, cette hypothèse n'est pas totalement convaincante et les questions soulevées par la distribution

chronologique de notre corpus restent posées. Nous tenterons avec ce travail d'apporter des éléments de réponse.

Comme nous le verrons, la collection de poteries dont nous disposons est distribuée de façon inégale sur l'aire maya. La plus grande concentration de pièces provient d'une zone délimitée par trois sites : Tikal, Uaxactún et Holmul. Ce triangle est le cœur de la sphère céramique Tzakol.

Principaux sites étudiés et distribution géographique (fig. 2.8 à 2.10)

L'inégale distribution spatiale de notre échantillon est illustrée statistiquement. En effet, moins de 60% des pièces de notre corpus d'étude proviennent de contextes archéologiques contrôlés (**fig. 2.8a**). Cela signifie que seule une partie du corpus peut fournir des informations chronologiques et géographiques fiables. Sur l'ensemble des poteries utilisables pour les datations et les provenances (**fig. 2.8b**), 27% proviennent de la zone Uaxactún-Holmul, 22% de Tikal, 12% de Kaminaljuyú, 8% proviennent de Copán et 6% de la zone Calakmul-Becán (**fig. 2.8c**). Les 24% restants se répartissent sur 29 sites. En termes de représentativité de l'échantillon, trois sites (Tikal, Uaxactún et Kaminaljuyú) sont représentés par quarante poteries ou plus, trois sites (Copán, Holmul et Calakmul) sont représentés par au moins dix poteries, cinq sites (La Lagunita, Becán, Santa Rita Corozal et Caracol) sont représentés par cinq à dix poteries, tous les autres le sont par moins de cinq céramiques (**fig. 2.8b**). On voit donc un net déséquilibre dans la représentation des sites (**fig. 2.9**), avec notamment une surreprésentation de la zone Tikal-Uaxactún-Holmul. Des objets isolés ne pouvant en aucun cas être considérées comme diagnostiques du style d'une cité ou d'une région, il est évident qu'une telle distribution ne favorise pas les analyses iconographiques visant à la reconstitution de provinces artistiques basées sur des styles communs. Il a cependant été possible, comme on le verra dans le chapitre IV, de distinguer plusieurs régions stylistiques.

Le déséquilibre dans la distribution spatiale du corpus, évoqué précédemment, semble avoir plusieurs causes. La première tient à une inégale publication des données archéologiques. Ainsi, des sites comme Tikal, Uaxactún ou Copán ont bénéficié de publications extensives et très accessibles. De nombreux autres sites, comme par exemple Río Azul ou Balamkú, ont des collections intéressantes mais peu ou pas publiées. Il est évident que les sites dont les collections céramiques sont facilement accessibles par l'intermédiaire de publications importantes, sont mieux représentés dans une étude iconographique dont les sources sont principalement bibliographiques, que des sites n'ayant

fait l'objet que de publications mineures et peu accessibles. Il y a, en second lieu, des problèmes plus directement liés à la pratique de l'archéologie. Tout d'abord, à tailles égales, les sites les plus fouillés livrent généralement du matériel archéologique en quantités plus abondantes que des sites peu étudiés comme Naranjo où, depuis sa découverte en 1905, relativement peu de travaux archéologiques ont été menés. A côté de cela, la période classique ancienne présente deux particularités qui ne favorisent pas son étude. En plus du fait que toute une partie des monuments classiques anciens se trouve sous les constructions de la période suivante et reste par là même hors d'atteinte des archéologues, le regroupement des populations, au début de la période classique, en unités d'habitation compactes, *clusters* selon les termes de Anne Pyburn (2005, com. pers. ; Awe, Morris et *al.* 2005), présente un véritable cas de méthodologie pour les chercheurs. En effet, alors que les populations préclassiques étaient assez uniformément réparties (dispersées) sur un site, les populations classiques anciennes se sont agglomérées et distribuées en « quartiers », isolés les uns des autres. Ainsi, sur le plan chronologique, l'échantillonnage archéologique d'un site peut repérer les occupations préclassique et classique récentes plus sûrement que l'occupation classique ancienne. Enfin, la dernière cause possible de l'inégale distribution spatiale du corpus tiendrait au statut particulier du matériel étudié. De grands sites, tels Altun Ha, Calakmul, Caracol, ou encore Toniná, qui ont été amplement fouillés et relativement bien publiés, n'ont cependant livré que très peu de belles poteries classiques anciennes comparables à celles de notre corpus. Cela semble donc confirmer la tendance évoquée précédemment d'une diminution du nombre de poteries à iconographie complexe en dehors du noyau Tikal-Uaxactún-Holmul.

La distribution géographique des poteries de l'échantillon étudié révèle quatre grands ensembles (**fig. 2.10**). Au nord-ouest se démarque le triangle formé par les sites de Calakmul, Becán et Balamkú. La zone nord-est qui s'étend, entre la Belize River et le Río Hondo, de Tikal à Santa Rita Corozal, est la plus représentée dans le corpus. La partie sud est divisée en deux zones : une zone sud-ouest avec La Lagunita et les sites de l'Alta Verapaz, et une zone sud-est qui comprend Kaminaljuyú, Copán et Quiriguá. Ces deux zones sud ont été séparées car La Lagunita et Kaminaljuyú appartenaient à deux sphères céramiques distinctes, respectivement « Protoclassique » et « Miraflores » (Ichon et Arnauld 1985 : fig. 41). De surcroît, les poteries de La Lagunita et des sites de l'Alta Verapaz seraient plus anciennes. Celles-ci datent plutôt du IV^e siècle (Carot 1987 et 1989 ; Ichon et Arnauld 1985), alors que les assemblages de Kaminaljuyú (complexe Esperanza) et Copán (complexe Acbi), qui sont caractérisés par les traits exogènes caractérisant la sous-phase Manik 3b, datent du V^e siècle

(Bell, Canuto et Sharer 2004 ; Braswell 2003b ; Sharer 2003). Cette problématique sera traitée plus en détail dans le cadre de l'étude stylistique (chapitre IV).

Entre les quatre zones décrites s'intercalent des espaces quasiment vides. Bien que cela puisse aussi être un artefact du corpus, notamment lié à l'histoire des fouilles archéologiques dans la région, on remarquera toutefois le schéma de distribution qui semble suivre les grands axes fluviaux. On notera aussi la présence de reliefs et de marais entre les ensembles nord-ouest et nord-est. Par ailleurs, ce dernier est limité par la chaîne des Monts Maya sur sa frontière sud-est. Ces éléments suggèrent un possible déterminisme géographique. Les espaces vides n'étaient certainement pas vides « d'hommes », mais ceux-ci n'ont vraisemblablement pas participé à la dynamique culturelle représentée par les céramiques décorées de notre corpus d'étude.

Conclusion

La collection étudiée est composée de 549 poteries décorées pouvant être rattachées à la sphère Tzakol. Ces céramiques, illustrées par 741 photographies et dessins, sont caractérisées par une iconographie « complexe ». Le corpus intègre des poteries provenant de contextes non contrôlés (223 sur 549, soit 40,6% de la collection), mais dont l'authenticité n'a pas été contestée. Le nombre de céramiques provenant de contextes archéologiques contrôlés, dont l'augmentation a été significative au cours des vingt dernières années, offre désormais un solide échantillon de référence à partir duquel les pièces dont la provenance est incertaine peuvent être évaluées.

La céramique décorée Tzakol a en partie ses origines dans les assemblages protoclassiques. La période de transition entre le Préclassique et le Classique ancien, au tournant du I^{er} siècle de notre ère, a représenté un formidable moment d'innovations technologiques (pâte et cuisson) et morphologiques au cours duquel la céramique maya des basses terres a connu une évolution importante (Arnauld 2003 : 40 ; Arnauld et Forné 2004 ; Brady *et al.* 1998 ; Graham 1986, 1994 : 326-330 ; Ichon et Arnauld 1985 : 181) notamment sous l'influence d'idées externes qui provenaient vraisemblablement du sud-est de la Mésoamérique (Arnauld 2003 : 40 ; Ichon et Arnauld 1985 : 181 ; voir aussi : Willey *et al.* 1965 : 349 ; Adams 1971 : 156-157 ; Sharer et Gifford 1970 ; Sharer 1978 : 42-43). Les principaux marqueurs de la céramique protoclassique sont les surfaces brillantes (*glossy*) et de couleur orange, les décors peints, et de nouvelles formes, notamment les supports mammiformes tétrapodes. Le phénomène protoclassique est particulièrement marqué à Holmul où l'association des traits protoclassiques et classiques anciens est bien visible (Smith

1955 : 22). Cela pourrait suggérer que l'essor de céramique classique ancienne a eu lieu dans la région d'Holmul (Coggins 1975 : 102-103 ; E. Graham 1994 : 329) qui est stratégiquement située au carrefour des influences en provenance du Belize (innovations protoclassiques) et celles provenant du Petén, en particulier des grandes cités préclassiques El Mirador et Nakbé (cf. Reese-Taylor et Walker 2002).

Dans son aspect tardif (*facet 2*, 150 à 400 apr. J.-C.), le Protoclassique est à mettre en relation avec le complexe Tzakol, notamment avec les types *Aguila* et *Dos Arroyos*, et en général aux *wares* du groupe *Peten Gloss* (Brady *et al.* 1998 : 24-25, 29-31, 35). La céramique décorée Tzakol est définie par des décors complexes, la polychromie, les surfaces lustrées de couleur orange et des formes spécifiques comme le rebord basal. Les principaux types diagnostiques du complexe Tzakol sont *Aguila Orange*, *Actuncan Orange Polychrome*, *Dos Arroyos Polychrome*, *Balanza Noir*, *Urita Excisé Incisé*, *Delirio Champlévé*, *Lucha Incisé* et *Japón Resist* (Laporte et Fialko 1987 ; Willey *et al.* 1967 : 298). L'assemblage céramique du V^e siècle est caractérisé par l'intrusion de traits exogènes (formes cylindriques à supports tripodes, peinture sur stuc, motifs du répertoire iconographique de Teotihuacan) et par l'essor du type *Japón Resist* (Coggins 1975 : 108 ; Laporte et Fialko 1987 : 157-158). Ces développements sont particulièrement marqués à Tikal, à Kaminaljuyú et à Copán (Bell, Canuto et Sharer 2004 ; Braswell 2003 ; Coggins 1975).

Le cœur de la sphère Tzakol est situé dans une zone délimitée par Tikal, Uaxactún et Holmul d'où provient 30% des pièces du corpus d'étude (161 pour 549). La distribution des traits diagnostiques de la sphère Tzakol n'est pas homogène et, en dehors de la zone d'origine, elle se limite souvent à quelques structures (Lincoln 1985 : 55). Son extension, au-delà de ses premières frontières, semble être reliée plus ou moins directement à des processus encore mal compris ayant résulté de la stratégie politique de Tikal. La distribution des poteries du corpus d'étude n'est pas homogène et quatre grands ensembles se distinguent. La zone nord-est qui s'étend, entre la Belize River et le Río Hondo, de Tikal en direction de la baie de Chetumal et des débouchés des Caraïbes, est la plus représentée. Calakmul, Becán et Balamkú représentent la zone nord-ouest. Au sud deux régions sont discernables : La Lagunita et l'Alta Verapaz forment la zone sud-ouest, et Kaminaljuyú, Copán et Quiriguá la zone sud-est. Entre les quatre ensembles décrits s'intercalent des espaces quasiment vides qui n'ont vraisemblablement pas participé au phénomène culturel que représentent les poteries décorées de la phase Tzakol.

Durant une partie du Classique ancien du moins, la céramique préclassique (complexe Chicanel) a coexisté avec la céramique décorée Tzakol (Arnauld 2007 : com. pers. ; Arnauld

et Forné 2004 ; A. Chase et D. Chase 2005 ; Lincoln 1985), dont les décors élaborés contrastent avec la quasi absence de décoration sur les poteries Chicanel. Les contextes archéologiques des céramiques du corpus étudié sont considérés comme élitaires (Laporte et Fialko 1987 ; A. Chase et D. Chase 2005) et leur caractère cérémoniel a été évoqué à diverses reprises (Ichon et Arnauld 1985 ; Laporte et Iglesia 1992 : 99 ; Laporte et Fialko 1987 : 127 ; Laporte, Hermès et *al.* 1992 : 66). Au regard de la typologie, la variété de la collection suggère que ces objets remarquables, dont le caractère unique a été signalé, sont de véritables créations au sens artistique du terme. On peut se demander ce qui, socialement, politiquement et religieusement, a préparé les innovations qui conduisirent à une telle production. Afin d'apporter des éléments de réponse à cette question, il est nécessaire d'examiner la place qu'occupait la céramique dans la société maya. C'est ce que nous verrons au chapitre III.

CHAPITRE III

Contextes socio-culturels et religieux

Les poteries somptuaires de la collection étudiée font partie des biens dits « de prestige », qui, dans le corpus archéologique, distinguent la fraction de la population qui était située au sommet des institutions sociopolitiques, économiques et idéologiques (Chase et Chase 1992 ; Costin et Earle 1989 ; Tourtellot et Sabloff 1972). En effet, les contextes de fabrication et de consommation de ces belles céramiques indiquent qu'elles ont été restreintes à l'élite, du moins pendant toute une partie du Classique⁴⁴. Les biens de prestige signalent donc l'appartenance de leurs propriétaires à la noblesse maya. Ils fonctionnaient plus ou moins comme ce que nous appelons des marqueurs de statut social (Chase et Chase 1992 ; Costin et Earle 1989 ; LeCount 1999 ; Tourtellot et Sabloff 1972).

Richard Blanton voit dans les transformations socio-politiques qui marquèrent la transition Préclassique/Classique en Mésoamérique, le passage d'un mode « corporatiste » (*Corporate Strategy*) à un mode « exclusiviste » (*Exclusionary Strategy*) de gestion du pouvoir (Blanton et al. 1996 : 9 et 12). Dans le système « exclusiviste », caractéristique de la période classique, les acteurs politiques recherchent le monopole des sources de pouvoir, ce qui conduit notamment à un accroissement de la production de biens de prestige (*desirable prestational goods*) et de conflits armés (Blanton et al. 1996 : 2-4). Dans un tel système, le pouvoir repose principalement sur la manipulation des symboles et des idéologies notamment au moyen de biens de prestige et de rituels (Godelier 1996 ; Jangsuk 2001 : 462 ; Lucero 2003).

Le développement de la céramique décorée du Classique ancien, à partir des innovations protoclassiques, semble donc lié à l'essor d'une élite. On peut toutefois se demander ce qui prédisposait la poterie à devenir un objet de prestige. Afin de répondre à cette question, ou du moins d'apporter des éléments de réponse, nous tenterons dans un premier temps de décrire les processus qui entraînèrent les innovations protoclassiques, nous traiterons ensuite de la fonction sociale des poteries mayas, puis nous aborderons la question de leur symbolisme. Ce chapitre sera donc l'occasion d'évoquer les contextes socio-culturels

⁴⁴ A la fin de la période, la perte de pouvoir semble avoir conduit certaines élites à redistribuer leurs poteries somptuaires dans l'espoir de maintenir leur position (LeCount 1999).

et religieux dans lesquels a pris place la création des céramiques somptuaires qui sont l'objet de la présente étude.

III-A. Développement d'une céramique somptuaire

Pour tenter de caractériser le développement de la céramique de prestige au Classique ancien, il est nécessaire d'aborder la poterie d'un point de vue technologique, puis de considérer les processus d'expérimentation et d'innovation et leurs implications sur le plan social. En dernier lieu, sera abordé le mode de production des céramiques mayas.

Les poteries mayas : éléments de technologie

Les poteries sont principalement constituées d'argile. Ce matériau, présent en abondance dans l'aire maya sous la forme d'une argile très fine, de type *montmorillonite*, a la particularité de se transformer en une pâte plastique quand il est pétri avec de l'eau. Cette propriété est mise à profit dans la fabrication des céramiques car sa plasticité permet de modeler les formes. Mais une argile trop pure (« grasse ») va se fendre au cours de la cuisson, il faut donc lui adjoindre un « dégraissant ». Parfois naturellement présent dans l'argile, « le dégraissant est un élément non plastique de nature très diverse, qui peut être ajouté, dans la proportion nécessaire et suffisante, pour aménager la consistance d'une argile trop grasse » (Balfet, Fauvet-Berthelot et Monzon 2000 : 49). Dans les hautes terres mayas et dans le Mexique central, les cendres volcaniques servaient généralement de dégraissant pour la céramique. Dans les basses terres mayas en revanche, les dégraissants à base de dolomite et de calcite étaient courants.

Le tour de potier⁴⁵ n'existait pas dans la Mésoamérique précolombienne, les céramiques étaient donc façonnées par assemblage d'éléments, par moulage, et surtout par construction en colombins. La tournette a sans doute aussi été utilisée durant la période classique. Il s'agit d'un plateau circulaire, pouvant tourner sur son axe, et que l'on actionne à la main :

« On appelle *tournette* tout dispositif pivotant utilisé à une vitesse insuffisante pour façonner l'argile par la force centrifuge : usage annexe dans le façonnage, pour égaliser une forme façonnée par un

⁴⁵ En français, le masculin est utilisé par convention, ce qui tend à réduire, sinon masquer, la place et le rôle des femmes dans les processus décrits ici. Il va de soi qu'il ne s'agit que d'une convention linguistique et que par « potier » nous signifions aussi bien « potier » que « potière ».

autre procédé, ou pour tracer un décor » (Balfet, Fauvet-Berthelot et Monzon 2000 : 59).

Le montage aux colombins est un « procédé de façonnage qui consiste à coller ensemble des fragments d'argile roulés en forme de boudins, ou *colombins* ». Ces « éléments sont assemblés par cercles fermés superposés ou en spirale » (Balfet, Fauvet-Berthelot et Monzon 2000 : 52). Le moulage, « procédé de façonnage par application d'une plaque de pâte sur un moule convexe » (Balfet, Fauvet-Berthelot et Monzon 2000 : 57), a pu être utilisé pour obtenir les vases cylindriques, aux parois très verticales, et notamment ceux de Teotihuacan (Coggins 1975).

La cuisson est une opération de déshydratation irréversible au cours de laquelle la pâte durcit. La température de cuisson des céramiques varie entre 500 et 1500 degrés Celsius. S'il est assez aisé d'atteindre 500 degrés Celsius dans un feu ouvert, les hautes températures exigent une « installation construite et un feu prolongé » (Balfet, Fauvet-Berthelot et Monzon 2000 : 65). Or, la quasi-absence de fours de potier dans le corpus archéologique de l'aire maya indique que ce procédé de cuisson était peu ou pas utilisé (Reents-Budet 1998 : 271). Les poteries mayas étaient vraisemblablement cuites à feu ouvert (cuisson en tas), en plein air, dans une atmosphère oxydante (avec de l'oxygène libre) favorisant des couleurs de surface beige à ocre (Balfet, Fauvet-Berthelot et Monzon 2000 : 67), et à des températures relativement basses, de l'ordre de 800 degrés Celsius (Reents-Budet 1998 : 271). Pour obtenir des couleurs brunes et noires, la cuisson est faite en atmosphère réductrice (sans oxygène libre). Cependant, dans certains cas d'argile très organique, la couleur sombre peut être le résultat d'une cuisson rapide dans une atmosphère (insuffisamment) oxydante, qui aurait comme conséquence de fixer les particules de carbones dans l'argile (P. Rice citée par E. Graham 1986 : 46 ; Balfet, Fauvet-Berthelot et Monzon 2000 : 66-67). L'aération, et donc l'atmosphère de cuisson, peut être plus ou moins contrôlée selon les aménagements (tas de poteries sur le sol, dans une déclivité, sur des pierres) et la disposition du combustible (combustible + poteries + combustible, combustible + poteries + combustible en plaques, ou bien combustible + poteries + combustible + couverture incombustible).

Un des grands marqueurs de la céramique classique est l'aspect « lustré » (*gloss*), brillant, des surfaces des poteries. Cet effet est obtenu par engobage ou « action de recouvrir avant cuisson la surface d'une poterie ou une partie de celle-ci d'un revêtement de nature argileuse (engobe) » (Balfet, Fauvet-Berthelot et Monzon 2000 : 121). Clemency Coggins (1975 : 102) a estimé que la technique préclassique qui donne un aspect « ciré » (*waxy*) aux

surfaces, et la technique classique donnant l'aspect « lustré » (*glossy*), ne diffèrent qu'en degrés. En effet, l'effet lustré est obtenu en appliquant un engobe dont les particules d'argiles sont beaucoup plus fines. Cet engobe classique est le résultat d'un long processus de filtrage de l'argile appelé lévigation qui est défini comme la séparation des constituants d'une solution par entraînement dans un courant d'eau. En ce qui concerne l'utilisation de cette technique pour la poterie, elle s'apparente plutôt à la décantation : l'argile est mélangée à de l'eau, puis mise à décanter. Les particules d'argile les plus lourdes se déposent alors que les particules les plus légères restent en suspension dans la solution. Cette fraction du mélange est récupérée et le processus répété jusqu'à l'obtention du produit désiré. L'argile finalement obtenue est appelée « argile colloïdale » car ses particules, extrêmement fines, ont un diamètre inférieur à 10^{-3} mm (Rice 1985 : 124 ; Graham 1986, 1994 : 326 ; Brady *et al.* 1998 : 27). L'engobe à base d'argile colloïdale est un engobe de très haute qualité qui fait partie des innovations protoclassiques.

Expérimentations et innovations

Les potiers protoclassiques firent de nombreuses expérimentations qui conduisirent à l'amélioration de la qualité de la pâte favorisant la création de parois plus fines et de formes plus élégantes, l'amélioration des techniques de cuisson permettant de conserver leur finesse aux décors (incisés, excisés, gravés ou peints), la mise au point de l'engobe à base d'argile colloïdale contribuant au développement des décors peints et polychromes. Les poteries protoclassiques, puis classiques anciennes, sont notamment caractérisées par les couleurs vives (surfaces oranges, polychromie), le poli et l'effet lustré. L'iconographie complexe qui apparaît sur les céramiques au même moment, contraste avec l'absence de décorations figuratives sur les poteries préclassiques des basses terres. Les innovations introduites par les potiers protoclassiques ont donc essentiellement porté sur l'esthétique des céramiques.

Ethnologues et archéologues ont identifié trois catégories de facteurs pouvant stimuler la création de décors sur les poteries : les facteurs technologiques, les facteurs culturels et idéologiques, et les facteurs sociaux (Braun 1991 : 364-365). L'importance des facteurs technologiques et fonctionnels dans l'évolution des céramiques est bien documentée par une abondante littérature anthropologique (Nicklin 1971 ; Skibo et Feinman 1999 ; Van der Leeuw et Pritchard 1984). Toutefois, les innovations protoclassiques n'étaient pas une condition nécessaire à l'existence de décors sur les poteries. Bien que peu décorées, les céramiques mayas préclassiques étaient, en effet, de bonne qualité, bien cuites, souvent engobées et polies (Sharer 1994 : 679), et les traditions figuratives bien établies comme en

témoignent les peintures murales de San Bartolo (cf. O'Neil et Garrett 2002). De plus, des techniques de décoration de la céramique étaient connues ailleurs en Mésoamérique. Ainsi, sur la côte Pacifique, les céramiques de la phase Barra (Préclassique ancien) portent des décors géométriques, des motifs imitant ceux de la vannerie, ou reproduisent la forme de récipients naturels (Clark et Pye 2000 ; Pérez Suarez 1998). Des décors, très stylisés mais figuratifs, étaient gravés sur les terres cuites olmèques dès le Préclassique moyen (Clark et Pye 2000 ; Fields et Reents-Budet 2005 : 127, fig.30 ; Lesure 2000 ; Niederberger 2000) et la découverte au Honduras, en particulier à Copán, de quelques exemplaires de ces récipients atteste que ces objets et/ou le savoir-faire circulaient dans l'aire maya (Fash 1991 : 69 ; Viel 1983, 1993 : fig. 13 ; Viel et Cheek 1983). L'absence de décors figuratifs sur les poteries préclassiques des basses terres mayas ne peut donc pas être considérée uniquement comme la conséquence de limitations technologiques ou d'un défaut de savoir-faire. Ce sont donc vraisemblablement des facteurs d'ordre politiques, sociaux, idéologiques ou religieux qui ont sous-tendu la dynamique d'expérimentations qu'a connue la poterie protoclassique.

Le propre de toute innovation c'est que les expérimentations qu'elle requiert ont un coût : en matériaux, parfois en matériel, surtout en temps. Ce coût initial est un paramètre d'autant plus critique qu'après l'expérimentation une nouvelle technologie n'atteint pas immédiatement son plein potentiel et une vraie rentabilité, quelle que soit la façon dont on l'évalue (Jangsuk 2001 : 443-444). Cela est même sensible du point de vue étic dans les séquences chronocéramiques, où les nouveaux types ou modes conservent longtemps des fréquences faibles. Le développement, ou l'adoption, d'une innovation est donc considéré en fonction des bénéfices attendus de la nouvelle technologie, de son coût initial, des risques encourus, mais aussi des bénéfices retirés des technologies existantes et de la disponibilité de capital pouvant être investi (Jangsuk 2001 : 445). La fabrication des céramiques est un processus qui nécessite déjà en temps normal certains investissements, notamment en temps d'apprentissage et en essais et erreurs (Feinman et *al.* 1981 ; Longacre 1999 ; Skibo et Blinman 1999 : 172). Ainsi, l'acquisition de nouvelles techniques ne sera entreprise et poursuivie par le potier que s'il considère que le résultat surpassera l'investissement de départ et que la prise de risque est acceptable par rapport aux bénéfices attendus (Rice 1984). Toutefois, le coût initial d'un tel projet exclut bien souvent les potiers les plus pauvres et il est notable que dans de nombreux cas seuls quelques individus parmi les plus riches ont des ressources suffisantes pour prendre des initiatives innovantes (Papousek 1984). De surcroît, un surplus de denrées alimentaires ou de main-d'œuvre dans « l'unité sociale » est nécessaire afin qu'un des ses membres puisse consacrer du temps à des expérimentations (Hayden 1998 :

12, 17). Ainsi, l'élite tient généralement un rôle central dans le développement et/ou l'adoption de nouvelles technologies (Jangsuk 2001). A cet égard, il est raisonnable de penser qu'à la fin de la période préclassique, ce fut l'élite qui parraina les expérimentations des potiers protoclassiques.

Quels bénéfices la noblesse maya a-t-elle pu tirer du développement d'une céramique de prestige ? Au cours du Classique ancien, l'augmentation du nombre de sépultures richement parées, la richesse de certains assemblages funéraires d'une part (Krejci et Culbert 1999), et la quantité croissante de produits exotiques d'autre part (Kidder 1985), témoignent non seulement de l'essor substantiel d'une élite mais aussi de sa volonté d'affirmer son statut (Costin et Earle 1989 ; Tourtellot et Sabloff 1972). En d'autres termes, cette période est marquée par une intensification de la compétition sociale, du moins entre les élites.

Emulation et compétition

A la fin de la période classique ancienne, une situation similaire a été observée à Piedras Negras par Arturo Muñoz (2006). Dans les basses terres, la transition Classique ancien - Classique récent, qui correspond pour certains sites à un hiatus dans la série de leurs inscriptions (534-593 apr. J.-C.), a été une période de troubles durant laquelle une réorganisation politique s'est opérée (Golden 2002 ; Muñoz 2006). La déroute militaire de Tikal, en 562, représente probablement le point d'orgue de ces événements qui affectèrent de nombreux sites. Ainsi, durant cette période, Piedras Negras a connu de nombreux bouleversements : le groupe palatial ouest (*West Group Court*) a été détruit, le groupe sud (*South Group Court*) qui constituait jusque-là le principal ensemble architectural du site, fut abandonné, le corpus des inscriptions dans l'art monumental connut une interruption, à la suite de quoi un nouveau programme iconographique fut adopté (apparition de l'iconographie de style Teotihuacan en 628 – stèle 26), et l'inventaire céramique à la fin de la phase Naba est marqué par une rupture nette (Muñoz 2006 : 149, 181-182 et 194). Dans ce contexte et en l'absence d'innovation techno-fonctionnelle majeure, A. Muñoz analyse le développement des décors en technique « réservé », qui aboutira au cours des périodes suivantes (phases Balche et Yaxche) à un style céramique unique (Muñoz 2006 : 47, 192), comme une expression de la volonté des élites de Piedras Negras de se démarquer de leurs prédécesseurs ayant subi l'humiliation de la défaite en 560 et de se distinguer de leurs homologues contemporains des autres cités (Muñoz 2006 : 233). On peut toutefois se demander si ce phénomène n'indiquerait pas plutôt l'intrusion d'une nouvelle élite ? Quoi qu'il en soit, l'utilisation de ces poteries, restreinte à la cour royale dans un premier temps, signalerait

l'intention de la haute noblesse de réaffirmer sa précellence socio-culturelle vis-à-vis du reste de la population de Piedras Negras et notamment des élites de rangs inférieurs. A partir de la seconde moitié du VI^e siècle, les élites de Piedras Negras, pour préserver ou recouvrer leur rang, auraient été entraînées dans une course à l'innovation dans le domaine des biens de prestige.

A l'instar de la situation postérieure que décrit A. Muñoz pour Piedras Negras, le développement, à la fin de la période préclassique, d'une céramique de prestige en conjonction avec l'essor de l'élite indiquerait probablement une dynamique de forte compétition socio-culturelle. Bien que la situation socio-politique des basses terres à la fin du Préclassique demeure encore mal comprise, il semble néanmoins qu'une réorganisation politique se soit opérée et que certains sites, tels Nakbé ou El Mirador, se soient effacés au profit d'autres comme Tikal ou Uaxactún (Hansen 1990 ; Reese-Taylor et Walker 2002). La compétition que se livrèrent les élites a pu être catalysée par une certaine vacance du pouvoir dans les basses terres, liée aux infortunes de El Mirador et de Nakbé (Reese-Taylor et Walker 2002 : 109). Par ailleurs, B. Hayden (1998 : 18, 27) remarque que ce sont souvent des individus ambitieux (*aggrandizers*), à la recherche d'objets pouvant illustrer leur réussite, sociale, économique, politique, qui sont à l'origine des innovations conduisant à la création de biens de prestiges comme les poteries décorées de notre corpus d'étude. A cet égard, il est intéressant de noter que, dans les basses terres, les grandes dynasties classiques ont vraisemblablement été fondées au Classique ancien (Martin et Grube 2000), simultanément ou à la suite des innovations protoclassiques. Quoi qu'il en soit, en l'état actuel de nos connaissances, c'est ainsi que nous pouvons tenter de caractériser le contexte dans lequel eurent lieu les expérimentations des potiers protoclassiques, le développement d'une céramique de prestige et l'essor d'une élite.

Modes de production de la céramique de prestige

La production artistique qui est l'objet de cette étude est connue dans divers contextes appartenant tous à la sphère culturelle de l'élite. Toutefois, l'identification des contextes de « consommation » et d'usage ne donne pas d'indication concernant les modes et les contextes de production. En revanche, la variété des objets, l'excellence de leur réalisation, ainsi que l'absence, du moins apparente, de séries d'objets ou de décors identiques dans la collection étudiée, sont autant d'indices qui suggèrent des modes de production non systématisés et non intensifs. De plus, de nombreuses poteries classiques récentes portent des scènes illustrant l'activité d'artistes dans les palais. Ces représentations indiquent que le contexte de

production de cet artisanat de prestige était probablement la maison noble. Les travaux de Takeshi Inomata à Aguateca viennent conforter cette hypothèse (Inomata 2001 ; Inomata et al. 2002) : dans un ensemble résidentiel noble abandonné à la hâte au cours d'une attaque guerrière, T. Inomata a en effet observé les indices d'une production artisanale d'objets somptuaires. Ainsi, la structure M8-4 contenait des instruments utilisés pour la préparation des pigments (mortiers et pilons) ainsi qu'un outillage lithique destiné à la gravure. Les analyses tracéométriques des haches polies découvertes en M8-8 indiquent qu'il s'agissait des outils d'un sculpteur. La structure M8-10 était, selon toute évidence, l'atelier d'un scribe : mortiers et pilons pour la préparation des pigments, coquillages ayant servi d'encriers, battoirs à écorce pour la confection du papier, outils de gravure pour le travail de l'os et du coquillage. Pour interpréter l'ensemble de ces données d'Aguateca, Inomata (2001 : 323) emprunte à Ames (1995) le concept de « spécialisation enchâssée » (*embedded specialization*) qui désigne dans ce cas le mode de production d'artisans travaillant pour « l'unité sociale » à laquelle ils appartiennent. L'exemple maya représente cependant un cas particulier : la production de ces artisans de haut rang entre dans le cadre d'une « haute culture » (*high culture*). Ce concept désigne « la production et la consommation d'éléments culturels esthétiques (dont les biens matériels et les pratiques) sous le contrôle et pour le bénéfice de l'élite » (Inomata 2001 : 324)⁴⁶.

« L'intérêt des découvertes d'Aguateca est de montrer que les activités de production de biens somptuaires, symboles de statuts sociaux et, en quelque sorte, “outils” de stratégies sociopolitiques, étaient nécessairement inscrites dans un contexte social spécifique. Il s'agit d'un cas particulier de “spécialisation enchâssée” dans un cadre social sans lequel on ne peut comprendre ni les conditions de production, ni les biens à produire, ni la demande. Il est possible que les autres cas de spécialisations artisanales, comme les productions plus courantes de la poterie domestique, de l'équipement lithique ordinaire, des cordages, des vanneries, des cuirs, etc., se soient aussi situés dans le cadre de l'unité sociale qui demandait et consommait ces produits, c'est-à-dire la Maison [au sens où l'entend Levi-Strauss

⁴⁶ « [...] the related concept of 'high culture' [is] defined as the production and consumption of aesthetic items, including material objects and practices, under the control and for the benefit of the inner elite » (Inomata 2001 : 324).

(1979)], regroupant de nombreuses familles de rangs différents, solidaires de par leurs nombreux liens de parenté réelle ou fictive, de par une structure agraire spécifique et de par leur résidence en un même lieu de la cité » (Arnauld 2006a : 227).

Cette notion de Maison représente un contexte plus favorable à la diversité de productions artistiques que le paradigme d'une hiérarchie étatique, administrative de centres primaires et secondaires (ou mineurs ; cf. Ashmore 1981) contrôlant la production. Entre Maisons nobles pouvait exister une forte émulation (Arnauld 2006b).

La production d'objets somptuaires aurait donc été liée aux connaissances et compétences particulières d'une partie de l'élite. Au cœur de ce système se trouvaient les scribes. Michael Coe a avancé l'hypothèse que l'un des titres portés par des personnages de très haut rang pourrait être lu, comme le propose N. Grube, *aj k'uhuun*, « celui des livres sacrés », en quelque sorte, le conservateur de la bibliothèque royale (Coe et Kerr 1997 : 91 ; Coe et Van Stone 2001 : 13, 97). Si la lecture du titre ne fait pas l'unanimité, la fonction, en relation avec le monde des livres à laquelle il fait référence, est acceptée. La notion de scribe dans son acception large d'« artiste », « calligraphe », « lettré », « érudit » et « sage », est couramment rendue par *its'aat* (Reents-Budet et al. 1994 : 49 ; Stuart 1987b)⁴⁷.

Bien que dans la langue maya, la distinction n'existe pas entre « écrire », « peindre » et « dessiner », rendus par *ts'ib*, une nuance est marquée avec le sculpteur dont le glyphe, non encore lu, consiste en une tête de chauve-souris (Coe et Kerr 1997 : 89-110 ; Coe et Van Stone 2001 : 94-95)⁴⁸. Pour se désigner, les artistes (peintres, dessinateurs et calligraphes) utilisaient l'épithète *ts'ib* précédée du déterminant *ah* pour les hommes et *na'* pour les femmes (Reents-Budet et al. 1994 : 48). La rareté de la forme féminine dans les inscriptions indiquerait cependant que, durant la période classique, les artistes-scribes étaient principalement des hommes (Inomata 2001 : 325 ; Reents-Budet 1998 : 73 ; Reents-Budet et

⁴⁷ Dans l'iconographie, les *its'aat* sont généralement représentés les cheveux courts et hirsutes enveloppés dans une étoffe et habillés d'une pièce de tissu roulée à la taille et descendant jusqu'aux genoux. Un faisceau de « baguettes » est noué sur leur front et des pinceaux sont parfois glissés dans leur coiffure ; ceux-là peuvent être remplacés par des nénuphars ou un instrument incurvé (outil pour sculpter ?). Les contextes iconographiques dans lesquels apparaissent ces lettrés de haut rang indiqueraient que leur office dépassait le cadre de la fonction de scribe ou de conservateur de la bibliothèque royale (Coe et Kerr 1997 : 94-95 ; Inomata 2001). Vraisemblablement maître de cérémonie, négociateur de mariages, archiviste et orateur, le scribe « royal » était aussi un « *chilam* », un interprète capable de traduire les dialectes des hommes, comme les messages des entités surnaturelles.

⁴⁸ Il est intéressant de noter que, fait bien connu des spéléologues, les chauves-souris laissent de nombreuses marques de griffures dans la roche des cavernes qu'elles peuplent.

al. 1994 : 48). Toutefois, la seule absence de qualificateur féminin ne signifie pas nécessairement que les protagonistes étaient uniquement des hommes (Joyce 2000).

Le processus de fabrication des poteries comprend plusieurs étapes (extraction de l'argile, préparation de l'argile, modelage et décoration, préparation de la cuisson et contrôle de la cuisson) et plusieurs individus peuvent y prendre part (Joyce 2000a : 51). Comme les données ethnographiques l'indiquent (cf. Wright 1991), la femme a souvent tenu une place prépondérante dans la confection des céramiques (Claassen et Joyce 1997 : 66-67, 71, 84 et *passim* ; Graham 1991 ; Joyce 2000a : 88 ; Rice 1991 ; Wright 1991). La production pouvait être utilisée dans le cadre de « l'unité sociale », mais aussi être vendue sur le marché (Wright 1991 : 203). Il est envisageable que potier et potière aient produit des types différents de récipients (Wright 1991 : 202) ou aient été spécialisés dans des étapes distinctes du processus de confection des poteries. A ce sujet, on notera que la simplification des formes céramiques au Classique récent est peut être à relier à un phénomène de division des tâches. Les récipients cylindriques sont en effet des formes simples qui peuvent être produites facilement et en quantités par une ou plusieurs personnes. Leur décoration aurait été à la charge d'un autre groupe (Reents-Budet et *al.* 1994 : 219). La facture maladroite de nombreux pots de style Codex (Classique récent) qui contraste avec la haute qualité de leur décoration, pourrait indiquer que le potier et le peintre étaient deux personnes différentes (Reents-Budet et *al.* 1994 : 219). D. Papousek (1984 : 501) a décrit le cas de certains potiers de « Los Pueblos » (Temascalcingo, Mexique) qui, dans les années 1960, vendaient leur production avant cuisson à d'autres artisans plus aisés ayant les moyens d'acheter du combustible. Il n'est donc pas exclu qu'un phénomène analogue ait eu lieu dans les basses terres mayas au Classique récent, que des peintres aient acquis des poteries prêtes à être décorées. Cela dit, dans l'état de nos connaissances et de nos approches, rien n'indique qu'une telle division ait été de genres, les femmes réalisant telle tâche et les hommes telle autre. Pourquoi d'ailleurs écarter d'emblée l'idée que la décoration de poteries à l'iconographie complexe ait été une activité sans genre ?

Quoi qu'il en soit, si cette forme de spécialisation a existé au Classique, elle est demeurée peu répandue comme en témoigne le faible nombre d'ateliers de poterie trouvés en fouilles dans les basses terres (Foiyas 2002 : 231 ; Rice 1985). Au Classique ancien en revanche, les formes céramiques semblent en revanche trop élaborées pour qu'une division similaire des tâches ait été introduite à cette époque. De surcroît, diverses contraintes techniques limitent les possibilités de déplacer les poteries entre deux ateliers avant leur cuisson : fragilité des récipients, fragilité de la surface sur laquelle la peinture est appliquée, et nécessité d'avoir un engobe constitué de la même argile que le pot pour assurer une adhérence

optimale (Reents-Budet et *al.* 1994 : 219). De nombreuses poteries du corpus étudié (*e.g.* : *bcn06*, *ckml08*, *hml01*, *tkl01*) illustrent l'intégration des différents modes décoratifs (modelage, altération de surface et peinture) dans l'art de la céramique du Classique ancien. La sophistication des formes et la qualité des modelages en très haut relief suggèrent le travail d'artisans potiers au sommet de leur art et qui avaient une maîtrise remarquable des opérations de cuisson. En raison de leur caractère unique, ces pièces peuvent être considérées comme de véritables « créations ». Ici se pose donc la question de leur fonction sociale.

III-B. Fonction sociale des poteries décorées

Dans une culture néolithique comme celle des Mayas du Classique, la poterie tient une place importante. Les peintures murales de l'acropole *Chiik Naab'* (structure Sub I-4) de Calakmul (**fig. 3.1**), qui datent de la fin du Classique ancien, ont un intérêt particulier car elles montrent le rôle de la céramique dans des circonstances sociales de la vie quotidienne comme un repas, des activités de consommation, de transport et d'écriture (Carrasco Vargas et Colon Gonzalez 2005 : 40 ; Desprat 2006 ; Vazquez L. 2006). Le pot est le dénominateur commun de toutes les scènes. Les céramiques, objets du quotidien, étaient donc visibles en abondance, partout et souvent dans la société maya du Classique. De surcroît, leurs qualités esthétiques leur conféraient un caractère ostentatoire inévitable. Avec la céramique de prestige, objet à la fois ordinaire et exceptionnel, l'élite maya avait à sa disposition un outil de promotion idéal.

Objet de prestige et de pouvoir

L'utilisation d'objets de prestige semble avoir pour objectif de montrer de manière ostentatoire la richesse de leur propriétaire et donc d'informer la communauté de la réussite et le statut de celui-ci (Hayden 1998 : 11 ; Smith 1987 : 312-313). L'évocation de cette réussite faciliterait la négociation d'alliances matrimoniales, politiques, et militaires, en raison notamment de l'admiration induite par les objets eux-mêmes (Hayden 1998 : 11). Ainsi, les objets de prestige seraient un moyen utilisé par des individus pour attirer des « courtisans » auprès d'eux. Le désir d'imiter le succès conduirait certains individus à reproduire le comportement des riches et des puissants et donc à tenter d'acquérir des objets de prestige (Clark 1986 : 34 ; Hayden 1998). L'élite qui contrôle la production et la distribution de ces biens (Foias 2002 : 229, 235), est donc en mesure de tirer des bénéfices économiques et

politiques de sa position favorable⁴⁹, notamment en induisant les personnes à contracter une dette (Hayden 1998 : 12). Les objets de prestige peuvent aussi être mis en circulation dans le cadre d'échanges ou de paiement compensatoires. Les objets fabriqués à l'occasion d'une cérémonie à l'issue de laquelle ils seront retirés de l'usage ou de l'exhibition comme dans le cas d'un dépôt funéraire, sont considéré comme des « articles de promotionnels » (*promotion items*) dont l'étalage a pour dessein d'impressionner les visiteurs et ainsi affirmer, ou réaffirmer, le statut des hôtes (Hayden 1998 : 14).

Les objets brillants, à la texture polie, aux couleurs vives et aux formes élaborées semblent exercer une certaine fascination chez l'humain (Clark 1986 : 5-6 ; Coss and Moore 1990; Dissanayake 1988; Hamel 1983 ; Taqon 1991), probablement en partie via des phénomènes de correspondances « synesthésiques » (Joly 1994a : 89). Les contraintes techniques et matérielles liées à la réalisation des objets (matériaux difficiles à travailler, formes complexes), au temps nécessaire à leur confection (*e.g.*, sculpture) ou à l'acquisition des matériaux (parce que exotiques), à la difficulté d'acquérir les matériaux (parce que rares⁵⁰), seraient aussi des facteurs d'attraction (Hayden 1998 : 28). Les métaux brillants, tel le cuivre, ont ainsi été particulièrement utilisés pour la fabrication d'objets de prestige (Hayden 1998 : 28 ; Jangsuk 2001). Les exemples des cuivres kwakiutl (Boas 1897 ; Boas et Hunt 1921), et de l'or dans les cultures andines (Chazal et Roca-Rey 2006), sont des illustrations pertinentes de ce phénomène. Dans les cultures de Mésoamérique où le travail des métaux étaient peu développé, voire inexistant, les matières précieuses étaient la jadéite, l'obsidienne, certains coquillages, les plumes brillantes et colorées d'oiseaux comme le quetzal ou l'ara macao, probablement certaines essences de bois, et la poterie.

La nouveauté est aussi un attrait important ; les techniques nouvelles sont en effet souvent retenues pour l'affichage social de la compétition (Hayden 1995, 1998 ; Rice 1999b), avant d'être adoptées par tous, de perdre ainsi leur statut prestigieux et de devenir de simples outils (Pétrequin et Pétrequin 2006 : 328). En Nouvelle-Guinée, la poterie qui est une technique importée, n'a eu aucun impact décisif sur le stockage et le transport des aliments, sur leur préparation, leur cuisson ou leur présentation (Pétrequin et Pétrequin 2006 : 327-328). La diffusion et le développement de la céramique ont donc été attribués au fait qu'il s'agissait d'une nouveauté, un « matériau nouveau dont la fabrication et le savoir-faire secrets étaient

⁴⁹ Ce phénomène est bien documenté pour la Nouvelle-Guinée où la carrière d'Awigobi qui est la source des haches d'échange (*ye-pibit*), est la propriété d'un seul individu (Pétrequin et Pétrequin 2006 : 248, 272).

⁵⁰ En Nouvelle-Guinée, les Yali n'utilisent pas les haches d'échange pour les paiements compensatoires car elles sont rares dans leur région et bien trop précieuses (Pétrequin et Pétrequin 2006 : 255).

dans les mains de spécialistes » (Pétrequin et Pétrequin 2006 : 328). De surcroît, « c'est la notion de nouveauté et d'affichage du statut social qui vaut aux grandes jarres du lac Sentani d'être progressivement remplacées par des poubelles en plastique aux couleurs vives pour le stockage de la fécule de sagou ; le récipient est placé à la vue de tous dans la pièce principale des maisons appartenant aux chefs de lignage les plus considérés » (Pétrequin et Pétrequin 2006 : 328). Dans les basses terres mayas, les expérimentations protoclassiques ont introduit de nombreuses nouveautés par rapport aux céramiques Chicanel, notamment la polychromie et l'iconographie complexe. T. Kidder (1985 : 95) note, de plus, que dans le corpus archéologique de l'art mobilier maya, aucune autre période n'a vu autant de changement et d'innovations que les siècles allant du Préclassique récent à la fin du Classique ancien⁵¹.

Les céramiques somptuaires du Classique ancien, avec leurs formes complexes (objets « hypertrophiques », Clark et Parry 1990), leur aspect lustré, leurs couleurs vives et brillantes, et leurs décorations élaborées, entrent bien dans les deux schémas décrits précédemment. Les difficultés techniques liées à leur réalisation et leur relative fragilité, ont probablement participé à promouvoir les poteries décorées au rang d'objets de prestige (Hayden 1995 ; 1998 : 30). A ce sujet, N. Whitten (1985) évoque de quelle façon dans la partie amazonienne de l'Equateur, le développement du pouvoir d'un individu est en partie basé sur l'évaluation sociale de ses talents de potier. Dans de nombreux contextes ethnographiques et historiques, les céramiques somptuaires (*e.g.*, la faïence ou la porcelaine) sont des indices explicites du niveau de richesse d'une « unité sociale » (Smith 1987 : 312-314). Comme biens de prestige signalant l'appartenance de leurs propriétaires à la noblesse maya, les poteries somptuaires présentaient de nombreux avantages : faites de matériaux accessibles et de faible valeur (sauf certains pigments), les céramiques, cependant, concentraient sur elles diverses valeurs d'ordre idéologique et symbolique ; facilement mobilisables et transportables, leurs surfaces historiées pouvaient, de plus, porter un certain nombre d'informations, en particulier concernant le propriétaire ou le commanditaire, et l'artisan (Reents-Budet et *al.* 1994 : 91-92) ; objet du quotidien, et donc visible en abondance partout et souvent, ses qualités esthétiques lui conféraient en outre un caractère ostentatoire inévitable ; ses formes et ses couleurs exerçaient une fascination certaine ; l'habileté nécessaire à sa réalisation forçait l'admiration. Avec la céramique de prestige, objet à la fois ordinaire et exceptionnel, l'élite maya avait à sa disposition un support idéal pour transmettre des messages à caractères sociaux, politiques ou

⁵¹ « *no other span of time in the Maya archaeological record saw as many artifact innovations and changes as did the centuries of the Late Preclassic through the end of the Early Classic – or from about 300 B.C. to A.D. 600* » (Kidder 1985 : 95).

religieux et pour affirmer son rang. Ces mécanismes subtils opéraient, en premier lieu, dans les palais et lors de festivités (Brumfiel 2004, 2005 ; Smith 1987 : 313). A ce titre, la céramique décorée occupait une place similaire à celle de l'argenterie en Europe.

Festins et banquets

L'existence, dans la culture maya, de festins, privés ou public, religieux ou profanes, a été rapportée par des sources ethno-historiques (Landa XXII, XXXV), des études anthropologiques (Mills 1999 ; Redfield et Villa Rojas 1934 ; Vogt 1993), archéologiques (LeCount 2001 ; Reents-Budet 2000), et iconographiques et épigraphiques (Houston et *al.* 1989 ; Reents-Budet et *al.* 1994 : 72-105). Au Mexique central spécifiquement, le festin est au centre de la vie sociale (Brumfiel 2004 : 242). Dans le corpus archéologique maya, la large distribution des récipients à servir⁵² indique que les rituels de partage de nourriture étaient pratiqués par toutes les couches sociales (LeCount 2001 : 944). Cependant, des études ethnographiques indiquent que la fréquence et la taille des banquets sont plus élevées dans les « unités sociales » les plus riches (Smith 1987 : 313). On peut supposer que ces occasions festives entraient dans le cadre de pratiques liées à la conclusion de négociations, à des cérémonies religieuses et politiques, et qu'ils répondaient aux exigences de règles d'hospitalité comme il en existe chez les Lacandons (Boremanse 1986 : 376, note 6). Chez les Mayas anciens, la consommation d'aliments, particulièrement de breuvages de cacao, tenait une place importante dans les négociations que menaient les membres de l'élite (LeCount 2001 : 947 ; Reents-Budet et *al.* 1994 : 75-87). Cette pratique est illustrée par des scènes peintes sur certains vases classiques récents, qui évoquent la présence, parfois la présentation, de nourriture et de boisson au cours de ce que nous appellerions des audiences royales (cf. Reents-Budet et *al.* 1994 : fig. 3.2, 3.4, 3.14b, 3.20a, 5.52 ; Kerr 504 et Kerr 1453). Que ce fût au cours de banquets publics, offerts à l'occasion de festivités, de réceptions ou d'audiences privées, concernant des affaires politiques ou familiales, le partage de nourriture, servie dans des récipients céramiques, était une opportunité pour l'hôte de faire, par l'intermédiaire de poteries somptueuses, un étalage de ses richesses et ainsi d'affirmer son statut social (Blanton et Feinman. 1984 ; LeCount 1999). Cela évoque le cas de l'argenterie et la porcelaine en occident. Les informations que portaient les céramiques pouvaient apporter au visiteur des renseignements plus précis, notamment en indiquant le nom et le rang du propriétaire ou du

⁵² Par opposition aux céramiques dans lesquelles la nourriture était préparée (LeCount 2001 : 946). Les céramiques fines et décorées sont généralement considérées comme des récipients à servir (*servicing vessels*) (Fry 1979 : 495).

commanditaire de l'objet (Houston et *al.* 1989). Ce qui, dans certains cas, pouvait par exemple révéler des réseaux d'alliances (Reents-Budet, Bell et *al.* 2004 : 169 ; Reents-Budet et *al.* 2005).

Les analyses pétrographiques, chimiques (activation neutronique) et typologiques ont en effet montré que les céramiques mayas classiques étaient offertes ou échangées sur de longues distances (Reents-Budet 1998 ; Reents-Budet et *al.* 1994 ; Reents-Budet, Bell et *al.* 2004, Reents-Budet et *al.* 2005). Ainsi, dans les tombes classiques anciennes dites « royales » de Tikal et Copán, un grand nombre de poteries sont des pièces importées. A Copán sur 24 poteries formant l'inventaire céramique de la sépulture de *K'inich Yax K'uk' Mo'* (Tombe Hunal, vers 437), douze sont de production locale (Copán et sa région), deux proviennent de la région de Quiriguá, une des hautes terres, une du Petén nord-ouest, deux de la région de Caracol, trois de la région de Teotihuacan, trois enfin sont de provenance indéterminée (Reents-Budet, Bell et *al.* 2004 : 169-174 ; Reents-Budet et *al.* 2005 : 382). A Tikal, la sépulture de *Yax Nuun Ayiin* (Tombe 10, vers 426) contenait trente récipients ; dix-sept sont de fabrication locale, trois proviennent de la région de Kaminaljuyú, deux de Copán, deux de la région de Tiquisate sur la côte Pacifique, une de la côte du Golfe (Veracruz) et cinq proviennent de sites indéterminés du Petén (Culbert 1993 ; Iglesias Ponce de Leon 2003 ; Reents-Budet, Bell et *al.* 2004 ; Reents-Budet, Bishop et *al.* 2004). Exceptionnels par la richesse singulière de leurs inventaires, ces deux exemples sont néanmoins caractéristiques de la diversité de provenances des poteries que l'on peut rencontrer dans les sépultures de l'élite et les dépôts rituels des basse terres mayas de la période classique (Reents-Budet et *al.* 1994 ; Reents-Budet et *al.* 2005). Ce phénomène évoque d'autres exemples de mobiliers funéraires obtenus de loin, tels les récipients chinois en bronze avec inscriptions (Portal 2007 ; Rawson 2007 ; Thote et Pirazzoli-Serstevens 2005) ou le Vase de Vix. Les céramiques mayas étaient donc échangées sur de longues distances, principalement au travers des réseaux d'alliances, familiales, matrimoniales et militaires, de la noblesse (Coggins 1975 ; Costin et Earle 1989 ; Feinman et *al.* 1981 ; LeCount 1999 ; Reents-Budet 1998, 1998b ; Reents-Budet et *al.* 1994 ; Tourtellot et Sabloff 1972).

Echanges et dons

L'échange est l'opération par laquelle deux propriétaires se cèdent respectivement un bien contre un autre bien. Plus exactement, « on appelle 'échange' les différents modes de transferts de biens et de services exécutés en contrepartie et en équivalence les uns des autres » (Meillassoux 2005). Les poteries somptuaires pouvaient être échangées contre

d'autres biens, mais aussi contre des services (soin, prière, cérémonie, fête, etc.) et des personnes (notamment au titre d'une compensation matrimoniale ou d'une réparation pour une mort). En ce sens, les céramiques de prestige servaient de « moyen de paiement social » ; dans d'autres cas, tels l'acquittement d'un tribut ou la négociation d'une alliance, elles faisaient office de « paiement politique » (LeCount 1999 ; Reents-Budet 1998b ; Reents-Budet et *al.* 1994 ; Tourtellot et Sabloff 1972)⁵³. A ce titre, il est évident que le contrôle des réseaux de distribution des biens servant aux dons (*e.g.*, étoffes, jade, poteries) représentait un pouvoir important (Foias 2002 : 239). Car l'échange n'est qu'une forme particulière de don, la notion d'échange renvoie irrémédiablement à la thématique du don : échanger, c'est donner une chose en contrepartie d'une autre, c'est un don réciproque. Or, Mauss (1925) a montré que le don, c'est à dire le fait qu'un bien change d'attributaire par la décision de son propriétaire, est caractérisé par l'enchaînement de trois obligations : donner, recevoir (accepter) et rendre la pareille. L'intérêt du don réside dans le fait qu'étant partage, il rapproche les protagonistes, mais qu'en faisant de l'un l'obligé de l'autre, car le cadeau crée une dette, « il les *éloigne* socialement » (Godelier 1996 : 21). En d'autres termes, selon la formule célèbre, « ce qui oblige à donner, c'est que donner oblige ». Ainsi, sous certains aspects, le don est l'amorce d'une relation réciproque, un échange différé, mais, en obligeant son partenaire, le donateur acquiert sur lui de l'ascendant, sinon du pouvoir. M. Mauss voit dans la pratique de dons à caractère « agonistique » un procédé de hiérarchisation :

« Entre chefs et vassaux, entre vassaux et tenants, par ces dons c'est la hiérarchie qui s'établit. Donner, c'est manifester sa supériorité, être plus, plus haut, *magister*, accepter sans rendre ou sans rendre plus, c'est se subordonner, devenir client et serviteur, devenir petit, choir plus bas, *minister* » (Mauss 1925 : 269-270).

La pratique du don a donc pu revêtir une dimension plus compétitive et être employée comme stratégie politique visant à créer ou à renouveler des relations asymétriques dans lesquelles le donataire, obligé par le présent qui lui était fait, se retrouvait dans la situation peu confortable de débiteur et dans une position socialement inférieure vis-à-vis du donateur. Concernant cet aspect, « diplomatique », de la question, Maurice Godelier (1996 : 207) remarqua, de plus, que « donner oblige les autres sans qu'il soit besoin de recourir à la

⁵³ A ce sujet, il a été noté (Wiessner et Tumu 1998 : 11) qu'en Nouvelle Guinée, un individu qui ne pourrait pas soutenir la compétition sociale, notamment par l'organisation ou la participation à des événements de type *potlach*, serait dans l'impossibilité de former des alliances, notamment matrimoniales.

violence ». En d'autres termes, l'action de donner reporte sur la personne qui reçoit, la responsabilité morale et politique d'une dégradation des relations entre les partenaires : le donataire a, en effet, le choix soit de refuser le cadeau, il devient alors celui par qui la crise arrive, soit de l'accepter ce qui l'engage sur une voie diplomatique mais le contraint aussi à devoir « rendre la pareille » en biens ou en services. En poussant le raisonnement plus loin, on constate que l'individu qui donne (ou rend) tellement qu'il ne sera pas possible de le rembourser s'élève au-dessus des autres hommes et s'approche des dieux qui, étant à l'origine de toutes les conditions d'existence sur terre, sont les éternels créanciers des humains (Godelier 1996 : 46). Ce don originel (notamment celui de la vie) a créé chez les des hommes une dette dont ils ne peuvent s'acquitter. Ainsi, dans un système politique de type « royauté sacrée », comme celui des anciens Mayas (ou celui de l'Égypte antique), la population se trouvait, vis-à-vis du souverain qui apparaissait d'essence divine, dans un état d'endettement perpétuel que tous leurs « dons en retour » (tributs, corvées, servitude, etc.) ne pouvaient annuler (Godelier 1996 : 46-47). A l'instar de Pharaon, le souverain maya, *K'ul Ahau*, se présentait comme un dieu créateur (Guernsey Kappelman 2004, 2006) et/ou comme *l'Axis Mundi*, le garant de l'ordre cosmique (Baudez 2002).

Par ailleurs, l'objet du don, suivant sa nature, peut devenir pour le récipiendaire une source de pouvoir. Ainsi, lorsqu'un noble maya de rang inférieur reçoit un bien de prestige de la part d'un seigneur de rang supérieur, sa situation sociale vis-à-vis de son bienfaiteur demeure quasiment inchangée, en revanche elle peut être modifiée vis-à-vis de personnes de même rang ou de rang inférieur. L'acquisition d'un symbole de statut social (élevé) va renforcer sa situation sociopolitique « locale » personnelle. Dans la transaction, en effet, une partie du prestige qui est rattaché à l'objet est reportée sur l'acquéreur⁵⁴ (Reents-Budet et al. 1994 : 92). Cela tient à la valeur, non seulement matérielle, mais surtout symbolique de l'objet, « ...des idées et des symboles qui confèrent à l'objet une force sociale » (Godelier 1996 : 93). L'objet, de plus, peut être remis en circulation par son nouveau propriétaire soit pour rembourser une dette, soit pour faire un don. Ce système de transfert de biens, dit « redistributif », permet notamment d'affirmer les relations sociopolitiques et donc de consolider les liens à l'intérieur d'un groupe, mais aussi de distinguer des groupes engagés dans des compétitions sociales (LeCount 1999 : 240 ; Blanton et Feinman 1984). Maurice Godelier a vu dans le don « la condition de la production et de la reproduction des rapports sociaux qui constituent l'armature spécifique d'une société et caractérisent les liens qui se

⁵⁴ « *When functioning as gifts these personalized objects carried 'value-added' status, enhancing the owner's act of giving as well as the status of the receiver* » (Reents-Budet et al. 1994 : 92).

tissent entre les individus et les groupes » (1996 : 69). La distribution de biens ne reflète pas seulement des différences de statuts sociaux, elle met en lumière les réseaux de relations sociales et politiques entre les groupes (LeCount 1999 : 240). L'échange de dons est un procédé commun pour sceller une alliance ou un pacte. La chose donnée devient alors le gage des obligations que les partenaires ont contractées l'un envers l'autre (Godelier 1996 : 94). Parce qu'elle « emporte avec elle quelque chose qui fait partie de l'être, de l'identité de celui qui la donne » (Godelier 1996 : 61), la chose donnée devient, dans le cadre de l'échange, un substitut de l'homme.

La notion « d'objets substitués des hommes » prend une dimension particulière avec les céramiques mayas car de nombreux récipients, principalement du Classique récent, portent le nom de leur propriétaire ou commanditaire (Reents-Budet 1998b : 74 ; Reents-Budet et *al.* 1994 : 86-99, 106-163), ce qui renforce la fonction subrogative de ces objets. Ainsi, les céramiques concentraient sur elles diverses valeurs d'ordre idéologique et symbolique. C'est ce dernier aspect que nous allons explorer maintenant.

III-C. Symbolisme des poteries mayas

L'argile, est le principal constituant des poteries. Ce matériau, qui résulte de la décomposition de différentes roches, se trouvait en abondance dans l'aire maya sous la forme d'une argile très fine, de type *montmorillonite*, que les sédimentologues signalent dans leurs prélèvements sous le nom de « argile maya » (Brenner *et al.* 2002 : 146-147). Celle-ci est le résultat d'une érosion importante des sols directement liée à l'anthropisation du milieu naturel (Brenner *et al.* 2002 : 146). Bons observateur du monde dans lequel ils vivaient, les Mayas ont construit leur représentation du cosmos (« cosmovision ») sur des données empiriques (Dunning *n.d.*, 2003 : 51 ; Freidel et *al.* 1993 : 132-160 ; Harrison 1977 ; Puleston 1977 ; Scarborough 1998). Pour comprendre le symbolisme fondamental des poteries mayas, il est donc utile de faire un détour et d'aborder la question du milieu naturel des basses terres.

Un milieu déterminant : aspects hydrogéologiques des basses terres mayas

Les basses terres mayas se caractérisent par un relief karstique, où l'eau circule donc d'une façon particulière. La région bénéficie d'une pluviométrie importante (2000-2500 mm) mais largement limitée à la saison humide (de mai à décembre) durant laquelle tombent 90% des précipitations (Dunning 2003 : 53). Bien qu'en de nombreux endroits la nappe sub-affleurante alimente beaucoup de lacs et contribue au maintien d'écoulements pérennes en surface (Métailié, Galop et *al.* 2003 : 125), la nature karstique du substratum entraîne un

drainage rapide des eaux dans le sous-sol, où elles approvisionnent un réseau hydrologique souterrain dense et très développé (Anton 1995 ; Beddows 2003 ; Dreux 1975 ; Gonzalez Herrera et al. 2002 : 539 ; QRSS⁵⁵ ; Stresser-Péan 1952 ; Thompson 1975 : ix) dont la morphologie labyrinthique est caractéristique (Salomon 2003 : 34). La région abrite ainsi les plus grands systèmes hydrospéléologiques connus, notamment ceux de Ox Bel Ha (172,32 km) et Sac Actun (156,12 km) dans le Quintana Roo⁵⁶.

Le modèle conceptuel classique de l'aquifère karstique libre de la péninsule du Yucatán consiste en une lentille d'eau douce flottant sur une eau salée plus dense qui pénètre depuis les mers à plus de 40 km à l'intérieur des terres (**fig. 3.2** ; Gonzalez-Herrera et al. 2002 : 539 ; Thomas 1999)⁵⁷. L'eau douce de la nappe souterraine s'écoule vers les côtes, perpendiculairement aux hydro-isohypses⁵⁸ (Thomas 1999 : 11). La détermination du sens de drainage de la zone noyée a permis de définir différentes aires hydrogéologiques pour la péninsule du Yucatán (Thomas 1999 : 11). Une très nette dissymétrie est relevée, puisque la ligne de partage des eaux entre les bassins drainés vers l'est et l'ouest, se situe à une cinquantaine de kilomètres de la côte orientale et plus de 150 km du littoral occidental (Thomas 1999 : 11). Toutefois, le gradient (et par conséquent la vitesse de drainage) est beaucoup plus important en direction de la façade caraïbe (Thomas 1999 : 12). Dans le réseau karstique, l'eau s'écoule le long des lignes de fractures de la table calcaire, comme la fracture du Río Hondo qui se développe selon une direction sud-ouest/nord-est, c'est-à-dire en direction de la mer des Caraïbes (Beddows 2003 ; Gonzalez-Herrera et al. 2002 : 540 ; QRSS).

L'eau ne manque pas : la nappe aquifère aurait une épaisseur maximale de 160 m dans le sud de des basses terres et il est estimé qu'elle reçoit plus de 9 milliards de m³ d'eau par an dans la seule moitié nord de la péninsule du Yucatán (Anton 1995). Dans cette région où des mesures précises ont pu être effectuées, les variations saisonnières du niveau de la nappe phréatique sont de l'ordre de 15 à 25 cm, ce qui implique que la charge hydraulique et, par voie de conséquence, les débits d'eau douce sont très réguliers (Thomas 1999 : 12). La réserve d'eau douce est estimée à 11,5 milliards de m³ pour le nord-est du Yucatán (soit 7 ans consécutifs d'infiltration) et à 50 milliard de m³ pour le nord-ouest (Thomas 1999 : 15). Le

⁵⁵ *Quintana Roo Speleological Survey* accessible sur <http://www.caves.org/project/qrss/geo.htm>.

⁵⁶ Sources : QRSS (<http://www.caves.org/project/qrss/qrss.htm>)

⁵⁷ Certaines études indiquent la présence d'eau saumâtre à plus de 110 km des côtes à l'intérieur des terres (Marin et al. 2003 : 218).

⁵⁸ Equivalent des courbes de niveau de la surface topographique. Elles s'organisent parallèlement au tracé du littoral.

niveau de l'aquifère peut s'accroître brusquement, mais temporairement, lors d'épisodes climatiques intenses comme les tempêtes tropicales (Beddows 2003 : 51 ; Escolero-Fuentes et al. 2007). Dans certains cas, la surface piézométrique peut ainsi s'élever de 1,50 m (Beddows 2003 : 51). A ce sujet, de nombreuses anecdotes évoquent l'eau qui « sourd du sol » dans les zones où l'aquifère est proche de la surface. Comme le réseau karstique est très développé et qu'il possède une forte conductivité hydraulique, avec des vitesses d'écoulement de l'ordre de 0,5 à 2 km par jour (Beddows 2003 : 48), ce phénomène peut avoir lieu alors que le ciel est dégagé. Ainsi, dans le nord du Belize, le marais de la réserve naturelle de *Crooked Tree* se remplit littéralement par le sol quand, loin dans le sud du pays, des pluies abondantes entraînent la crue des rivières et gorgent la terre d'eau (Pyburn 2003 : 125 ; 2007, com. pers.). L'eau dans l'aire maya est donc principalement un élément de nature chtonienne.

Alors que les eaux douces s'écoulent vers la côte, des eaux d'origine marine pénètrent avec force dans le karst (Thomas 1999 : 12). Ces mouvements complexes (alternativement entrant et sortant), brusques et violents, sont liés aux marées et aux régimes saisonniers de précipitations (Thomas 1999 : 12-13). La plupart des réseaux hydrospéléologiques de la région possèdent ainsi des niveaux d'eau douce et d'eau salée dont l'interface, appelée « halocline », est visible dans les *cenotes* sous certaines conditions d'éclairage (Beddows 2003 : 46 et 50 ; QRSS). En raison du mélange des eaux, phénomène particulièrement actif dans les zones proches du littoral, l'eau des sources côtières est souvent saumâtre (Beddows 2003 : 50 ; Salomon 2003 : §22). Toutefois, des résurgences d'eau douce ont été localisées sur le littoral et en mer (Gonzalez-Herrera et al. 2002 : 544 ; Salomon 2003 : §57 ; Thomas 1999). A cet égard, il est notable que l'apport massif d'eau fossile⁵⁹, très pure et saturée en carbonate de calcium, est d'une importance fondamentale pour le développement du grand récif corallien de la mer des Caraïbes⁶⁰, le seul de l'Atlantique (Krekeler et al. 2007 : 710 ; Salomon 2003). La limite entre le monde des eaux terrestres, douces, et des eaux marines, salées, est donc plus floue qu'il n'y semblait à première vue. Aucune distinction entre les deux mondes n'est introduite dans l'iconographie maya (Baudez 2003a : 468-469 ; Chapitres

⁵⁹ Il est notamment estimé que 1,56 milliard de m³ d'eau douce ressortiraient chaque année des résurgences situées dans la mer des Caraïbes au large des côtes du Yucatán (Thomas 1999).

⁶⁰ « Les récifs coralliens sont des constructions biologiques, formées principalement de squelettes calcaires sécrétés par des organismes coloniaux parmi lesquels dominent les coraux [...] Les coraux 'hermatypiques', responsables de la construction des récifs, sont des animaux qui ne prospèrent que dans des eaux chaudes (plus de 18 C), à faible amplitude thermique saisonnière (pas plus de 3°C), comportant peu ou pas du tout de matières minérales en suspension et suffisamment agitées pour que le renouvellement des aliments et de l'oxygène soit assuré. Ne vivant qu'en symbiose avec des algues unicellulaires photophiles (zooxanthelles), les coraux exigent en outre un éclaircissement suffisant, ce qui interdit leur développement en eau profonde » (Pinot 2005).

V-B et VI-B) qui se fait l'écho d'une certaine continuité du système hydrographique tangible dans le réel⁶¹.

Ainsi, bien que les anciens Mayas (et leurs descendants actuels) aient fait la distinction entre l'eau saumâtre, l'eau dure des lacs et du réseau hydrogéologique, et l'eau douce de la pluie et des marais, et en connaissaient les qualités domestiques respectives (Arnauld, Métaillé et Breuil-Martinez 2004), ces différences n'ont vraisemblablement pas conduit à la création de catégories spécifiques sur le plan cosmologique. Cette perception du monde aquatique est décelable dans les données linguistiques où des mots à l'étymologie commune peuvent signifier « mer, lagune, puits, rivière, lac » (Kaufman et Justeson 2003 : 428-431 ; Lopes 2004). Par ailleurs, le réseau hydrologique est généralement bien connu des populations locales, à exemple des Lacandons (Perez 2005 : 36). Dans le district de Stann Creek au Belize, certains cours d'eau souterrains sont connus pour ressurgir dans la mer (E. Graham 2007, com. pers.). L'impression d'un *continuum* aquatique est renforcée par l'observation de la faune de ces écosystèmes. Ainsi, de nombreuses espèces se sont adaptées à la vie en eaux douces comme saumâtres. L'exemple le plus marquant est celui des requins du genre *Carcharias* dont quelques espèces (*C. gangeticus* et *C. nicaraguaensis*) se sont adaptées à la vie en eau douce et dont une espèce (*C. Leucas*) est capable de passer d'un milieu à l'autre et remonte parfois les grands fleuves (Jones 1985 : 217). Une telle adaptation a été relevée dans d'autres cas comme celui du crocodile de Morelet (*Crocodylus moreleti*) que l'on trouve aussi bien dans les lacs et les rivières que dans les mangroves (Schlesinger 2001 : 233), et pour de nombreuses espèces d'oiseaux, de poissons, de tortues, de crabes, d'écrevisses et de homards. D'autre part, divers espèces tant d'eau douce que d'eau saumâtre, se sont adaptées au sombre environnement du réseau hydrospéléologique (QRSS⁶²).

En raison du régime pluvial binaire, avec une saison sèche qui peut durer de quatre à six mois, et de la nature karstique du substratum, les basses terres sont particulièrement vulnérables aux sécheresses (Galop et *al.* 2004 ; Gunn, Matheny et Folan 2002 ; Gunn et *al.* 2002 ; Scarborough 1998). Des travaux réalisés dans les années 1970 et 1980, sur des

⁶¹ Ce lien entre les eaux souterraines et la mer soulève d'ailleurs la question de la gestion de l'eau dans les basses terres mayas. Selon D. Anton (1995), O. Escolero-Fuentes (2007 : 64) et J.-N. Salomon (2003), la perméabilité et la densité du réseau karstique rendent la région particulièrement sensible et vulnérable à la pollution (rejet des déchets chimiques et des eaux usées en particulier). La lente contamination de la nappe phréatique entraîne notamment une salinisation des aquifères et une nécrose du milieu marin. Les conséquences de ces deux phénomènes sur les activités humaines et économiques sont potentiellement désastreuses.

⁶² <http://www.caves.org/project/qrss/bspeleoh.htm>

sédiments de divers ensembles lacustres de la région⁶³ indiquent une alternance d'épisodes climatiques arides et humides. Plus récemment, les analyses de sédiments prélevés en divers lieux des Caraïbes⁶⁴, montrent que tout le bassin des Caraïbes était sujet aux mêmes variations climatiques consistant effectivement en une succession des périodes arides et humides, mais que l'ampleur de ces phénomènes variait d'une région à l'autre et que les situations locales étaient fonction des spécificités hydrologiques de chaque lieu (Brenner *et al.* 2002 ; Gill *et al.* 2007 ; Gunn, Matheny et Folan 2002 ; Gunn *et al.* 2002 ; Leyden 2002 ; Peterson et Haug 2005 ; Robicheaux 2002 : 344). Des intervalles de 200, 100 et 50 années qui indiquent le caractère répétitif des sécheresses, ont été relevés dans divers enregistrements, notamment ceux provenant du lac Chichancanab (Hodell *et al.* 2001), de Punta Laguna (Curtis *et al.* 1996), de Puerto Rico (Nyberg *et al.* 2001) et du Bassin de Cariaco (Haug *et al.* 2003 ; Peterson et Haug 2005). De récentes analyses multi-proxy effectuées sur des sédiments de la Laguna Tuspán dans le nord-ouest du Petén, ont confirmé la récurrence des périodes de sécheresse dans les basses terres et mis en évidence des épisodes de moyenne intensité aux VII^e et V^e siècles avant J.-C. et IV^e après J.-C., et des épisodes de forte intensité aux II^e et IX^e siècles après J.-C. (Carozza *et al.* 2006 ; Galop *et al.* 2004 ; Métailié, Carozza *et al.* 2003 ; Métailié, Galop *et al.* 2003).

Il y a dans les basses terres ce paradoxe d'une région riche en eau par la pluviométrie et les réserves du sous-sol et cependant exposée à la sécheresse quasiment chaque année. On comprend que l'eau, son origine, sa circulation et sa temporalité aient obsédé les Mayas. En raison de ce contexte dominé par les eaux terrestres, il est raisonnable de penser que la poterie faite de terre et d'eau (matériaux chthoniens) et capable de contenir des liquides, tient une place particulière dans la pensée maya. C'est ce que nous verrons maintenant.

La poterie : « une manière de sorcier »

Dans une société ne connaissant pas la métallurgie, à l'image de celle des Mayas du Classiques ancien, il est probable, comme le pense Claude Lévi-Strauss (1985 : 19), que l'art de la céramique ait concentré sur lui des valeurs magiques et mystiques dévolues ailleurs au

⁶³ Tels les lacs Quexil (Vaughan *et al.* 1985), Salpeten (Leyden 1987), Chichancanab (Covich et Stuiver 1974), Sacnab (Deevey *et al.* 1979 ; Vaughan *et al.* 1985), Macanche (Vaughan *et al.* 1985), Petén-Itza (Covich 1976), ainsi que ceux de la lagune de Petenxil (Cowgill *et al.* 1966).

⁶⁴ Dans l'aire maya – lac Chichancanab (Hodell *et al.* 1995), lac Petén-Itza (Curtis *et al.* 1998), Punta Laguna dans le Yucatan (Curtis *et al.* 1996), Coba (Leyden *et al.* 1998), Laguna de Cocos dans le nord du Belize (Hansen 1990), Laguna Tamarandito (Dunning, Beach et Rue 1997) – à Puerto Rico (Nyberg *et al.* 2001), le lac Valencia au Vénézuéla (Curtis *et al.* 1999), le bassin de Cariaco au large de la côte nord du Vénézuéla (Haug *et al.* 2003) et le lac Miroagane à Haïti (Brenner *et al.* 1994 ; Curtis et Hodell 1993 ; Curtis *et al.* 2001 ; Hodell *et al.* 1991).

travail de la forge. Comme le forgeron qui conjoint dans un tout l'ensemble des forces des éléments, le potier en manipulant la terre, l'eau et le feu, domestique une matière tellurique brute et informe, et la transforme en un objet fini. L'argile est irrémédiablement métamorphosée ; flaccide au stade initial, elle devient pierre (artificielle) à l'issue de l'opération. Le potier (ou la potière) détient donc un savoir technique non dénué de dimensions magiques. Il sait quelle terre est la bonne et quels produits il faut lui adjoindre, et il connaît en outre les proportions exactes de chaque élément composant le mélange, mais surtout, il maîtrise le feu et la délicate opération de cuisson. Véritable « manière de sorcier » donc, la poterie est, pour les sociétés préhistoriques, une des opérations les plus évoluées de transformation de matière naturelle brute. A priori, on peut penser qu'elle représente la capacité de l'homme à domestiquer la nature, à la policer. A cet égard, le travail du potier peut être considéré comme une expression archétypale de la « culture » en ce qu'elle s'oppose à la notion de « nature ». L'homme qui possède la science de la poterie est un être civilisé qui est parvenu à s'extirper de l'animalité. Cependant, si la différence entre l'humain et l'animal, entre culture et nature, structure la pensée occidentale, on peut se demander ce qu'il en est dans une société, comme celle des anciens Mayas, où l'homme est consubstantiel à l'animal et où la culture n'est pas nécessairement le pendant antithétique de la nature.

L'iconographie classique, les textes indigènes de la période coloniale tel le *Popol Vuh* (Tedlock 1996), et la mythologie des Mayas contemporains, tels les Lacandons du Chiapas (Boremanse 1986, Bruce 1974 ; Perez 2005) ou les indiens du Yucatan (Boccaro 1990), décrivent des animaux doués de raison et possédant un langage. Faits de la même argile selon certains mythes (Boremanse 1986 : 30-37 ; Bruce 1974 : 112-115 ; Cline 1944 : 110), les hommes et les animaux communiquent et interagissent à leur guise. Et si aujourd'hui ils ne se comprennent plus, c'est la conséquence de leurs mésaventures, survenues durant le temps du mythe, ou le résultat de décisions prises par des dieux capricieux. La proximité entre les hommes et les animaux est visible dans l'iconographie de nombreuses céramiques classiques récentes où la nature, animale ou humaine, de certains personnages est difficile à déterminer ; irrémédiablement, ils sont placés la catégorie iconographique « êtres surnaturels ». Cette dénomination opératoire ne doit cependant pas obscurcir la réalité de la pensée maya qui voit dans l'homme et l'animal deux êtres consubstantiels : cette notion apparaît à travers les concepts de *onèn* (Boremanse 1986 : 217 ; Perez 2005 : 123-124), de *way* (Boccaro 1990 : 179-186 ; Perez 2005 : 206) et du double de l'âme (Boremanse 1986 : 95). L'absence, dans la pensée maya, de démarcation entre nature et culture est perceptible dans certaines scènes de palais où, au milieu d'êtres anthropomorphes, des animaux sont représentés engagés dans des

activités artistiques ou scripturales. Les évocations dans l'iconographie classique d'animaux-scribes, notamment de singes, trouvent dans le *Popol Vuh* un écho particulier (Tedlock 1996 : 102-108). Dans cette conception du monde, où humain et culture d'une part, animal et nature d'autre part, ne forment pas les termes d'une opposition, l'idée de l'homme civilisé qui a réussi à s'extirper de l'animalité semble incongrue. Par conséquent, l'hypothèse que la poterie ait pu symboliser cet état de culture trouve peu de fondement. Son rôle dans la pensée et le cosmos mayas est à rechercher ailleurs, ou, plus précisément, avant : avant les héros culturels, c'est-à-dire au moment de la création du cosmos.

La création céramique comme acte démiurgique

Le *Popol Vuh* rapporte qu'au commencement la terre était « boueuse et humide », et que ce fut la « face ardente » du soleil, nouvellement levé, qui la sécha (Tedlock 1996 : 161). Cet épisode de la cosmogonie des Mayas Quichés trouve une analogie dans la création des poteries : la terre glaise humide doit être soumise au feu du brasier, évocation du soleil, pour devenir une création complète et utilisable. Le champ sémantique de la poterie est récurrent dans les mythes de création, par exemple ceux des Lacandons : ainsi, le dieu créateur *Hach Ak Yum* mélangea du sable à la terre bourbeuse pour la solidifier (Boremanse 1986 : 25-26), puis il modela avec de l'argile et du sable des figurines qui représentaient chaque lignage Lacandon ; des débris de glaise de ce premier travail et des figurines réalisées par *Kisin* naquirent les insectes et les animaux (Boremanse 1986 : 30-38). Dans le *Popol Vuh* (Tedlock 1996), les dieux, après avoir conçu le cosmos, firent plusieurs tentatives pour créer l'Homme. Au cours de la première de ces tentatives (Tedlock 1996 : 68-69), ils utilisèrent de la glaise et de l'eau, mais le résultat fut mauvais : l'être au corps d'argile ne savait se tenir debout, ni relever la tête ni regarder derrière lui ; il ne voyait que ce qui était à ses pieds ; il parlait, mais était dénué d'entendement, ne savait penser ; en outre, son corps se défaisait dans l'eau, ses chairs, sans consistance, ne tenaient pas ensemble⁶⁵. Ce premier Homme, considéré comme imparfait, fut détruit par les dieux qui décidèrent de créer un être humain « sculpté dans le bois ». Cette seconde tentative fut tout aussi décevante que la première et les hommes de bois, à qui il manquait l'entendement et qui « erraient sans but », furent éliminés. Leur quête de l'Homme parfait conduisit les dieux à utiliser du maïs mélangé à de l'eau pour façonner un nouvel être : la céréale, moulue et pétrie, est sa chair, l'eau est son sang (Tedlock 1996 :

⁶⁵ « So then comes the building and working with earth and mud. They made a body, but it did'nt look good to them. It was just separating, just crumbling, just loosening, just softening, just disintegrating, and just dissolving. Its head wouldn't turn, either. Its face was just lpsided, its face was just twisted. It couldn't look around. It talked at first, but senselessly. It was quickly dissolved in the water » (Tedlock 1996 : 68-69).

146)⁶⁶. Cette fois, le résultat fut satisfaisant. Ces nouveaux hommes respiraient, voyaient, parlaient, entendaient, raisonnaient, marchaient et ils avaient bonne apparence⁶⁷.

Même si la matière première n'est plus l'argile à cuire, l'art de la céramique offre une analogie intéressante avec cet épisode du *Popol Vuh*. Avec de la terre (argile) et de l'eau en effet, le potier crée une forme solide. Cependant, l'objet ne se dissout pas dans l'eau ; bien au contraire, il est capable de contenir et de retenir les liquides. De plus, ses formes élégantes et ses décors le rendent esthétiquement plaisant. Enfin, les images et les textes qui recouvrent sa surface sont un moyen de communication. Ainsi, d'un certain point de vue, le potier maya a réussi là où les dieux avaient échoué (Reents-Budet 1998b : 76). L'analogie entre la cosmogénèse et l'acte de création artistique, ou artisanal, ne s'arrête pas là. En effet, parmi les diverses épithètes employées dans le *Popol Vuh* pour qualifier les dieux créateurs, on trouve : le modeleur de plats et de bols (Tedlock 1996 : 63, 216). Dans ses notes sur la création du cosmos, Dennis Tedlock (1996 : 215) précise que les noms, *tz'aqol* et *b'itol*, donnés à un des démiurges renvoient, respectivement, à l'idée de rassembler de l'argile et de modeler des récipients ou des figurines. Il apparaît donc que pour les anciens Mayas, l'acte de création céramique était une métaphore du geste originel de création cosmique (Reents-Budet 1998b : 77).

L'aspect démiurgique, présent dans l'art de la céramique, est confirmé par certaines inscriptions glyphiques peintes ou incisées sur les récipients, notamment la Séquence Primaire Standard (*PSS*). La *PSS*, dont le détail sera traité au chapitre IV, est une formule dédicatoire qui consacre le récipient sur lequel elle est apposée, afin de le rendre propre à une utilisation dans un cadre rituel (MacLeod 1990 ; Reents-Budet 1998b : 76 ; Reents-Budet et al. 1994 : 106-110). La structure des *PSS* indiquerait, de plus, que l'acte même de peindre le texte ou les images sur la poterie, serait précisément ce qui « active » l'objet (Reents-Budet et al. 1994 : 109-113 et 124-125). L'importance des inscriptions dans les rituels mayas du XVI^e siècle fut signalée par l'évêque du Yucatan Diego de Landa. Il décrit notamment les cérémonies du « renouvellement du temple » (*Ocmá*) qui avaient lieu chaque année au mois de *Yax* (janvier) :

⁶⁶ Contrairement à ce qui est parfois avancé, dans le *Popol Vuh* la farine maïs qui servit pour faire la chair de l'homme ne fut pas pétrie avec le sang sacrificiel des dieux. La traduction du texte Quechi (Tedlock 1996), précise clairement que le maïs fut mélangé à de l'eau. Il n'est, en outre, aucunement fait mention d'un sacrifice de sang par les dieux au cours de cet épisode (Tedlock 1996 : 146-149).

⁶⁷ « *They talked and they made words. They looked and they listened. They walked, they worked. They were good people, handsome, with looks of the male kind* » (Tedlock 1996 : 146-147).

« Les festivités avaient lieu chaque année, en outre les idoles de glaise et leurs encensoirs étaient renouvelés, c'était une coutume d'avoir pour chaque idole un encensoir dans lequel de l'encens était brûlé ; et si c'était nécessaire, la maison [le temple] était refaite ou rénovée, et ils inscrivaient au mur dans leurs caractères la mémoire de ces choses »⁶⁸ (Landa : XL).

A cet égard, il est intéressant de remarquer que chez les Lacandons contemporains, l'acte de peindre les encensoirs est une étape majeure du rituel d'activation de ces récipients en terre cuite (McGee 1998 ; 2002 : 136). A l'inverse, les anciens encensoirs sont brûlés afin de faire disparaître la couche de peinture qui les recouvre ; plus que leur destruction, cela d'une certaine manière les « désactive » (McGee 1998 : 45).

Une dimension cosmologique

Ainsi, le travail du potier maya s'apparente peut-être plus à l'œuvre du démiurge qu'au aux activités du sorcier ou de l'alchimiste comme le suggérait l'analogie avec l'art de la forge. La dimension de création cosmique de la poterie a été soulignée par Lévi-Strauss (1985 : 20-21) qui voyait dans les acteurs et les produits de cet artisanat les médiateurs entre les puissances célestes d'une part et les puissances terrestres, aquatiques ou chtoniennes d'autre part. Cependant, tant qu'on ne dispose pas de mythes évoquant à la céramique, il est difficile d'affirmer que pour les Mayas la poterie a été investie de la notion « d'un combat cosmique, préfigurant en quelque sorte celui du forgeron arrachant le feu au ciel pour le mettre au service des humains » (Lévi-Strauss 1985 : 20). D'autant plus que, si le monde souterrain et aquatique (l'Inframonde) est clairement défini dans l'iconographie des céramiques du Classique ancien comme on le verra aux chapitres V et VI, le domaine céleste des hautes sphères est étonnamment absent.

L'antagonisme relevé par Lévi-Strauss, « l'idée que le potier ou la potière et les produits de leur industrie jouent un rôle médiateur entre les puissances céleste d'une part, les puissances terrestres, aquatiques ou chtoniennes d'autre part, relève d'une cosmogonie qui n'est pas propre à la seule Amérique » (Lévi-Strauss 1985 : 20-21), s'établit, chez les anciens Mayas, entre l'Inframonde et le monde de la surface. La poterie joue le rôle de médiateur entre les créatures de l'eau, c'est-à-dire du monde souterrain, l'Inframonde des Mayas, et

⁶⁸ « *Dicha fiesta la hacían cada año y además de esto renovaban los ídolos de barro y sus braseros, que era costumbre tener cada ídolo un brasero en que la quemasen su incienso, y si era menester, hacían de nuevo la casa o la renovaban y ponían en la pared la memoria de estas cosas con su caracteres* » (Landa : XL).

celles de la surface, le monde des vivants. Chez les Lacandons, ce rôle est explicite en ce qui concerne les encensoirs : ceux-ci sont considérés comme un moyen pour les hommes de communiquer avec les divinités et comme le véhicule permettant de leur transmettre les offrandes (McGee 1998 : 43 ; 2002 : 37). Le récipient de terre cuite fonctionne donc comme un portail offrant un passage entre le monde des hommes et le monde des divinités. Nous verrons, dans les chapitres consacrés à l'iconographie, que pour les Mayas classiques anciens les entités surnaturelles, comme les forces naturelles et les ancêtres, résident dans l'Inframonde. C'est donc vers le monde souterrain que s'ouvre le portail matérialisé par les poteries. Le décor de certaines céramiques polychromes classiques récentes laisse peu de doute à ce sujet (Reents-Budet 1998b : 78). Dans le cadre des activités sociales comme les festins, les poteries décorées étaient des supports adaptés pour transmettre et discuter un ensemble d'idées, valeurs et représentations du cosmos (*figured world*), qui structuraient la vie des gens (Brumfiel 2004 : 239, 242 ; 2005 : 225 ; Pauketat et Emerson 1991 : 919, 920, 935).

La double relation qui existe chez les Lacandons entre, d'une part, la marmite de terre (*k'ōt*) et le corps féminin (Perez 2005 : 90) et, d'autre part, le registre féminin et l'Inframonde (Boremanse 1986 : 282, note 16), semble confirmer l'hypothèse d'une correspondance entre ces trois termes, femme, poterie, grotte, qui s'articulent sans doute autour de la notion de « matrice primordiale ». Grottes et *cenotes* étaient, et sont encore aujourd'hui, considérés comme l'accès vers l'Inframonde (Baudez 2002 : 76-80 ; Bassie-Sweet 1996 ; Boccara 1990 : 135-137, 161 ; Brady 1997 ; Brady et al. 2005 ; Perez 2005 : 165 ; Stone 1995 ; Thompson 1970 : 183-184). L'existence, bien documentée, de cavités artificielles, comme à La Lagunita (Ichon et Arnauld 1985) ou à Dos Pilas (Brady 1997), souligne l'importance symbolique et religieuse des grottes dans la culture maya. Au sujet de la grotte de La Lagunita, Alain Ichon estime qu'elle symbolisait « la matrice primordiale, origine mythique de l'univers qu'elle représente 'en condensé', sous forme d'un microcosme organisé » (Ichon et Arnauld 1985 : 65). Sur les quelques 300 poteries déposées dans cette grotte, « une forte proportion –environ 40%– semble de nature rituelle soit par leur forme, soit par leur décor » (Ichon et Arnauld 1985 : 65). D'une certaine manière, les récipients de terre cuite sont aussi des cavités artificielles, et l'argile dont ils sont constitués est un matériau chthonien par excellence. Il n'est donc pas déraisonnable de penser que les poteries aient pu avoir un certain rapport aux grottes, peut-être comme représentations miniatures. La fonction de métaphore cosmologique dévolue à certains récipients en terre cuite a été relevée à plusieurs reprises et documentée à différents niveaux : iconographique (Freidel et al. 1993 : 83-85 ; Reents-Budet 1998b : 77-81)

et archéologique (Garber et *al.* 1998 : 127). Si une seule poterie a pu servir en quelque sorte de métaphore cosmologique, il est alors concevable que plusieurs récipients aient pu être conçus comme des groupes représentant divers épisodes cosmogoniques et formant un programme iconographique homogène (Reents-Budet 1998b : 81).

Conclusion

Pour une élite à la recherche de « biens de prestige » (*desirable prestational goods*, Blanton et *al.* 1996 : 2-4), témoins matériels de sa réussite et de son statut dans la société (Chase et Chase 1992 ; Costin et Earle 1989 ; LeCount 1999 ; Tourtellot et Sabloff 1972), la poterie présentait de nombreux atouts. Ustensiles du quotidien fait de matériaux accessibles et de faible valeur, les récipients de terre cuite étaient visuellement accessibles et proches des gens. Cette omniprésence et cette proximité, sont attestées par l'iconographie des peintures murales de l'acropole *Chiik Naab'* de Calakmul (Carrasco Vargas et Colon Gonzalez 2005 : 40 ; Desprat 2006 ; Vazquez L. 2006). De surcroît, les poteries pouvaient être décorées et leurs surfaces pouvaient recevoir un certain nombre d'informations. A la fin du Préclassique et à l'orée du Classique, les innovations protoclassiques eurent pour dessein la création d'un objet qui exercerait sur les individus une grande fascination en raison de ses qualités esthétiques (couleurs, textures, formes, iconographie et hiéroglyphes), de l'habileté technique (le modelage, la décoration et la cuisson) et des moyens matériels (temps, main-d'œuvre, pigments rares) qu'impliquait sa fabrication. Un des attraits des poteries décorées, qui leur donnaient la valeur nécessaire pour intégrer des réseaux d'échanges où la compétition sociale pouvait agir, était le fait qu'il s'agissait d'un objet nouveau dont la fabrication et le savoir-faire secrets étaient dans les mains de spécialistes (cf. Pauketat et Emerson 1991 : 919 ; Pétrequin et Pétrequin 2006 : 328). Les artistes-potiers mayas ont ainsi su faire sortir de l'ordinaire cet objet commun et le rendre attractif.

La fabrication des poteries décorées qui avait lieu dans « l'unité sociale » (Inomata 2001 ; Reents-Budet et *al.* 1994), entre dans le cadre d'une « haute culture » (*High Culture*) qui désigne la production et la consommation d'éléments culturels esthétiques sous le contrôle et pour le bénéfice de l'élite (Inomata 2001 : 324). L'élite contrôlait la production et la distribution des biens de prestige (Foiias 2002). Il est intéressant de remarquer que pour qu'une telle production soit mise en place, particulièrement quand elle n'est qu'au stade expérimental, un surplus de nourriture et de main-d'œuvre sont nécessaires (Hayden 1998 : 11, 17). On peut se demander si les problèmes écologiques (sécheresse) qui eurent lieu au II^e siècle (Carozza et *al.* 2006 ; Galop et *al.* 2004 ; Métailié, Carozza et *al.* 2003 ; Métailié, Galop

et *al.* 2003) et qui furent peut être à l'origine de l'effondrement de El Mirador et de Nakbé à la fin du Préclassique (Hansen R. 1990 ; Gill 2000 ; Gill et *al.* 2007 ; Reese-Taylor et Walker 2002), n'auraient pas entraîné une réorganisation de la production agricole (Dunning 1999), notamment vers des formes plus intensives (*e.g.*, champs surélevés, systèmes d'irrigation), ayant permis de dégager un surplus alimentaire dans certains cas. Il est notable qu'à Chau Hiix (Belize) l'aménagement du marais a débuté vers la fin du Préclassique ou au début du Classique ancien (Pyburn 2003 : 127). Toutefois, Chau Hiix pourrait n'être qu'un exemple isolé (cf. Pohl et *al.* 1996 : 366).

Quoi qu'il en soit, avec les poteries somptuaires, l'élite disposait d'un bien de prestige et d'échange qui lui donnait un avantage certain dans la compétition sociale (Foias 2002 ; Hayden 1998). Travailler un matériau inconnu pour les autres, produire des récipients chargés d'une décoration unique et échanger ces contenants qui attestent de rituels secrets plutôt que de techniques élaborées permet à certains groupes de se placer au centre d'un réseau, d'un territoire d'échange, de voir arriver vers eux d'autres productions, de se placer sur un rang social prééminent et d'acquérir une réputation dépassant les limites du village et des alliances proches (Pétrequin et Pétrequin 2006 : 328). Ceci est fondamentalement la fonction des échanges. Avec les poteries somptuaires, entre autres biens de prestiges, l'élite maya pouvait alimenter des réseaux d'échange et nouer des alliances familiales, matrimoniales et militaires. L'échange n'est qu'une forme particulière du don ; échanger, c'est donner une chose en contrepartie d'une autre, c'est un don réciproque. Le don est caractérisé par l'enchaînement de trois obligations : donner, recevoir (accepter) et rendre la pareille (Mauss 1925). L'intérêt du don réside dans le fait qu'étant partagé, il rapproche les protagonistes, mais qu'en faisant de l'un l'obligé de l'autre, car le cadeau crée une dette (Godelier 1996 : 21). La pratique du don a donc pu revêtir une dimension plus compétitive (don « agonistique ») et être employée comme stratégie politique visant à créer ou à renouveler des relations asymétriques dans lesquelles le donataire, obligé par le présent qui lui était fait, se retrouvait dans la situation peu confortable de débiteur et dans une position socialement inférieure vis-à-vis du donateur (Godelier 1996 ; Mauss 1925).

L'affichage social de la compétition est particulièrement marqué dans les festins et les cérémonies qui représentaient pour l'élite maya des opportunités de faire étalage de leur « richesse » et ainsi d'affirmer, ou de réaffirmer leur statut et leur précellence culturelle. Ces événements qui étaient (et sont encore) au centre de la vie sociale en Mésoamérique (Brumfiel 2004 ; Houston et *al.* 1989 ; Landa ; LeCount 2001 ; Mills 1999 ; Redfield et Villa Rojas 1934 ; Reents-Budet 2000 ; Reents-Budet et *al.* 1994 : 72-105 ; Vogt 1993), étaient aussi des

forums de discussions de valeurs, de philosophie et d'une vision du monde que l'iconographie complexe des poteries pouvait illustrer et transmettre (Brumfiel 2004, 2005 ; DeMarrais et *al.* 1996 ; Pauketat et Emerson 1991). L'excellence de leur fabrication et leurs qualités esthétiques ont transformé de simples poteries en objets somptuaires qui attirent le regard et captent l'attention. Avec l'iconographie complexe et les inscriptions hiéroglyphiques développées à la fin du Préclassique et au Classique ancien, ces objets sont devenus des supports de communication pour l'élite maya (cf. DeMarrais et *al.* 1996).

Dans une culture néolithique sans métaux, comme celle des Mayas du Classique ancien, la poterie tient une place qu'occupe ailleurs les objets de métaux ou d'alliage précieux et il est probable que l'art de la céramique ait concentré sur lui des valeurs d'ordre idéologique et symbolique dévolues ailleurs au travail de la forge (Lévi-Strauss 1985 : 19). Dans les mythes mayas contant la création de l'humanité, comme le *Popol Vuh* (Tedlock 1996), l'utilisation de l'argile est souvent évoquée et le vocabulaire employé pour décrire la cosmogonie est emprunté au champ lexical de la poterie. Mais, d'un certain point de vue, en créant des formes solides et belles avec de l'argile, le potier ou la potière maya aurait réussi là où les dieux eux-mêmes avaient échoué (Reents-Budet 1998b : 76). Ainsi, l'acte de création céramique peut être considéré comme un acte démiurgique. La poterie, faite de terre et d'eau, et séchée par le feu, aurait joué un rôle médiateur entre les puissances célestes d'une part, les puissances terrestres, aquatiques ou chtoniennes d'autre part (Lévi-Strauss 1985 : 20-21). Chez les anciens Mayas, cet antagonisme s'établit entre l'Inframonde, c'est-à-dire le monde souterrain, riche en eau, du réseau karstique (Anton 1995 ; Beddows 2003 ; Dreux 1975 ; Gonzalez-Herrera et *al.* 2002 ; 539 ; Salomon 2003 ; Stresser-Péan 1952 ; Thomas 1999 ; Thompson 1975), et le monde de la surface, des vivants, qui est caractérisé par une sécheresse relative en raison de la nature karstique du substratum, et chronique en raison du régime pluvial (Dunning 2003 ; Galop et *al.* 2004 ; Gunn, Matheny et Folan 2002 ; Métaillé, Galop et *al.* 2003 ; Gunn et *al.* 2002 ; Scarborough 1998).

Chez les Lacandons, ce rôle d'intermédiaire est explicite en ce qui concerne les encensoirs, considérés comme un moyen pour les hommes de communiquer avec les divinités et comme le véhicule des offrandes (McGee 1998 : 43 ; 2002 : 37). La fonction de métaphore cosmologique dévolue à certaines poteries a été relevée à plusieurs reprises (Freidel et *al.* 1993 ; Garber et *al.* 1998 ; Reents-Budet 1998b), et nous verrons dans la suite de cette étude que les céramiques décorées du Classique ancien s'inscrivent bien dans ce schéma.

CHAPITRE IV

Analyse du style et évolution stylistique

L'analyse du style et de son évolution revient à étudier les moyens d'expression plastique employés par les potiers mayas et leurs développements, en différents points des basses terres, au cours de la période classique ancienne. Le style peut ainsi être défini comme une « représentation visuelle », culturellement codée, qui est spécifique de contextes spatiaux et temporels particuliers (Rice 1987a : 244). Par style, deux notions sont sous-entendues : tout d'abord, il s'agit de la manière ou du mode d'expression décoratif formel (par distinction avec le contenu et des idées exprimées), en second lieu, il s'agit du caractère spécifique de cette expression et son originalité liée au contexte culturel, géographique et temporel (Rice 1987a : 244)⁶⁹. Le style réside donc dans les détails des attributs des qualités de la forme et est fonction du lieu et du moment. En d'autres termes, le « style » est défini par un ensemble d'attributs techniques, formels, iconographiques et épigraphiques (Reents-Budet et *al.* 1994 : 164). Pour les poteries décorées, ces attributs comprennent, entre autres, certains détails de la forme du récipient, la finesse de la céramique, la composition de la pâte, le traitement de la surface (brillance, poli, etc.), la couleur, la technique de décoration, les thèmes iconographiques développés et leur traitement formel, et la forme et le contenu des inscriptions hiéroglyphiques (Reents-Budet et *al.* 1994 : 164).

Faite selon ces lignes directrices, l'analyse stylistique conduit à la description de groupes de céramiques similaires dont on suppose, dans le cas des pièces issues de contextes non contrôlés, qu'elles ont des provenances et des datations communes⁷⁰. Cependant, comme on l'a déjà évoqué plusieurs fois, l'aspect le plus remarquable de la céramique décorée de la période classique ancienne réside dans son étonnante diversité stylistique. Les quelques séries qui existent, composées de deux ou trois poteries tout au plus, proviennent généralement des mêmes contextes (par exemple, la tombe 10 de Tikal) ou de contextes très proches dans le

⁶⁹ « *Style is a complex concept that is applied in a number of disciplines and is difficult to define with precision. The term is perhaps used most frequently in the arts and literature, where it has two primary meanings : a manner or mode of expression (as distinct from the content or ideas expressed), and the distinction, originality, and character of that expression* » (Rice 1987a : 244).

⁷⁰ A ce sujet, il est important de noter que seuls des procédés d'analyse analogues à l'activation neutronique permettent de confirmer la validité des groupes définis sur des bases stylistiques (Reents-Budet et *al.* 1994 : 166).

temps et l'espace (par exemple : PNT025, PNT062 et la tombe 22 de Tikal). En l'absence de grandes séries très homogènes, comme il en existe dans le corpus de céramiques du Classique récent (Reents-Budet et *al.* 1994), et en raison des spécificités du corpus d'étude, une étude stylistique raisonnée ne pouvait prétendre à un exposé détaillé des nombreux styles qu'affectent les poteries somptuaires du Classique ancien. Nous nous sommes donc attachés à dégager les grandes tendances esthétiques de cette céramique ainsi que ses principales phases de développement. Eventuellement, l'analyse stylistique conduira à des reconstructions historico-culturelles.

IV-A. Etude des moyens d'expression plastique (fig. 4.1 à 4.4)

Les éléments plastiques (ou *axes* plastiques) sont les moyens d'expression dont dispose l'artiste ; ils sont au nombre de quatre : les *formes*, les *couleurs*, la *composition* et la *texture* (Joly 1994 : 55). Pour la présente étude, nous ne traiterons pas directement de la texture qui est, dans l'art de la céramique maya du Classique ancien, un élément plutôt uniforme dont les principales qualités sont le poli et la brillance. Une analyse de la texture aurait nécessité, de plus, un accès direct aux poteries qui n'a pas été possible. La composition, que nous appellerons plus volontiers *construction iconographique*, est l'élément dynamique de l'œuvre. Elle correspond à l'organisation des formes et des motifs dans l'espace iconique. Tout comme l'ensemble des axes plastiques qui est le résultat de choix opérés par l'artiste dans un cadre culturel donné, la construction iconographique est porteuse de sens. L'observation des éléments plastiques permet donc de dégager une série de significations qui, conjuguée avec les éléments iconiques et linguistiques, concourt à restituer les sens global de l'œuvre. L'étude de la composition conduira à aborder la question de la *multifacialité* dont les implications sont nombreuses. Le thème multifacialité se rapporte aux différents points de vue selon lesquels un objet et, par voie de conséquence, l'iconographie qu'il porte, peuvent être considérés. Couleurs et formes seront traitées ensemble mais selon deux axes différents, en associant le dessin aux couleurs et en traitant le rendu de la profondeur en même temps que la représentation de la troisième dimension. Enfin, nous aborderons brièvement les signes linguistiques, principalement leur aspect formel et leur relation à l'iconographie. L'étude spécifique des inscriptions des céramiques classiques anciennes exigerait un effort de recherche approfondi qui déborde largement du cadre des présents travaux. Pour de plus amples informations à ce sujet, nous renvoyons notamment aux travaux de D. Law (2006) qui traitent spécifiquement des inscriptions du Classique ancien.

Construction iconographique / composition (fig. 4.1 et 4.2)

Nous avons vu dans le chapitre II que les poteries somptuaires classiques anciennes constituaient plus des particularités que des modèles archétypiques. Ainsi, dans le corpus étudié, il y a peu de séries de céramiques similaires. Cette diversité, dont l'existence a été en partie expliquée par l'émulation entre Maisons nobles (chapitre III), reste tangible au niveau de la construction iconographique. Les artistes-potiers ont, en effet, « testé » une grande variété de compositions. Ainsi, des thèmes identiques peuvent être traités de manières différentes sur des poteries similaires, et des thèmes distincts peuvent être traités de manières identiques sur des poteries de formes différentes. La situation présentant des thèmes identiques traités de manières identiques sur des poteries similaires, idéale pour les typologies, fait ici figure d'exception. Pour contourner cette difficulté, un protocole de lecture, permettant de décrire toutes les céramiques du corpus, a été établi. Cette méthodologie a permis de dégager les grandes tendances de la construction iconographique des poteries classiques anciennes. Les modes de composition décrits ici constituent cependant des postulats idéaux, admettant de nombreuses exceptions, plutôt que des règles systématiques.

Pour évoquer la structure de base des constructions iconographiques, nous emploierons la notion de « registre ». Nous définissons le registre comme une bande horizontale faisant le tour d'une poterie et dans laquelle sont organisés des motifs ou des groupes de motifs. Cependant, afin de prendre en compte l'ensemble des éléments participant à l'agencement iconographique, nous élargirons cette définition pour y inclure tous les « étages » d'une poterie, tels que le bouton des couvercles et les pieds (**fig. 4.1a**). Les limites physiques des registres se confondent souvent avec les bords des poteries ou avec ceux de leurs diverses parties (couvercle, corps, base, etc.) ou sous-parties (bouton, bord, carène en saillie et plus généralement tout élément en relief qui définit visuellement un niveau). La tendance la plus marquée est celle d'un registre pour chaque partie, ou sous-partie, d'une céramique. Les limites d'un registre, que nous nommerons « bordures », peuvent être matérialisées par une ou plusieurs lignes d'épaisseurs ou de profondeur de couleurs variables avec ou sans élément morphologique comme un rebord basal. Sur les parties les plus larges, telles le couvercle et le corps, un registre principal peut être complété par des registres secondaires, plus petits. Ces derniers sont situés au-dessus et/ou en dessous du registre principal, qui est rarement accompagné de plus de deux registres secondaires. Ceux-ci peuvent contenir des glyphes, des motifs figuratifs stylisés ou des formes géométriques. Glyphes et motifs figuratifs stylisés ne se trouvent que dans les registres secondaires

supérieurs, les registres inférieurs étant réservés aux motifs géométriques et autres formes simples.

Un registre peut être « continu » ou « discontinu » (**fig. 4.1b**). Dans un registre continu (**fig. 4.1b 1-3**), les motifs représentés occupent l'ensemble de l'espace horizontal sans interruption formelle de celui-ci. C'est, par exemple, le cas pour une scène narrative, une inscription glyphique, ou une frise de motifs géométriques. Avec seulement vingt-trois occurrences sur l'ensemble de notre corpus d'étude, les scènes narratives demeurent cependant rares. Dans un registre discontinu (**fig. 4.1b 4-9**), l'espace iconique est compartimenté. Les signes sont généralement regroupés dans des cases disposées à intervalles réguliers sur la longueur du registre. Ces compartiments peuvent avoir différentes formes : circulaire, rectangulaire, en losange ou en cartouche égyptien. Leurs limites se confondent la plupart du temps avec les bordures des registres quand celles-ci sont représentées ; dans le cas contraire, les compartiments peuvent, mais pas nécessairement, s'étaler sur toute la hauteur du registre. Il est vraisemblable que les artistes mayas cherchaient à créer des effets visuels en jouant sur le contraste entre les pleins et les vides. Les espaces, plus ou moins importants, laissés entre les compartiments, ainsi que la juxtaposition de couleurs de tons clairs avec des couleurs de tons foncés, participent de la même intention. Dans de nombreux cas, les compartiments viennent ainsi « s'incruster » comme des vignettes dans les registres et évoquent des ouvertures sur la paroi des poteries, telles des fenêtres ou des portes sur les façades des palais. Cette impression est confortée par l'utilisation de divers procédés, tels la technique du décor en champlévé, qui contribuent à créer une illusion de profondeur. Le nombre de compartiments dans un registre est variable : de un à quatre, rarement plus. Il est intéressant de remarquer que la distribution régulière des compartiments sur le pourtour des céramiques matérialise des repères qui, dans le plan horizontal, organisent l'espace. La répétition de grands motifs dans les registres continus tient d'un principe identique. Des études anthropologiques (Stross 1998 ; Vogt 1998) indiquent qu'une des premières étapes des rituels destinés à consacrer (« animer ») un objet ou un lieu, consiste à lui donner une existence dans l'espace (et le temps) en le mesurant, pour définir ses limites, et en l'orientant. Sur les poteries, cette partition de l'espace est particulièrement visible sur les couvercles qui, contrairement aux récipients qu'ils couvrent, offrent un point de vue en surplomb (**fig. 4.1c**).

Les couvercles, en combinant un point de vue horizontal et un point de vue vertical, assurent la transition entre l'espace en deux dimensions des représentations picturales et l'espace en trois dimensions des poteries. Ils recouvrent les récipients et les complètent pour former un ensemble iconographique cohérent. Sur les formes céramiques typiquement mayas,

telles les écuelles à rebord basal ou les bols tétrapodes, les couvercles sont les éléments qui offrent la plus grande surface disponible à la décoration. Ils sont donc une partie prédominante de la construction iconographique dans un grand nombre de poteries de notre corpus d'étude. L'élément central du couvercle est le bouton dont certains exemples, modelés à l'effigie de créatures surnaturelles ou d'animaux, occupent près de la moitié de la hauteur totale de la poterie. La construction iconographique des couvercles s'organise selon deux axes : en cercles concentriques dans une vue en plan, en registres dans une vue en profil. Entre le bouton et le bord du couvercle, un à trois registres peuvent prendre place, cependant la composition la plus courante est d'un registre avec deux bordures qui décorent le rebord du couvercle et la transition entre le bouton et la surface du couvercle. Les registres des couvercles suivent les mêmes règles d'organisation interne que ceux présents sur le corps des poteries et, bien souvent, l'agencement du couvercle répond à celui du récipient. Entre les divers types de poteries, il n'y a pas de grandes différences au niveau des couvercles et, à quelques exceptions près, toutes les compositions semblent avoir été testées sur chacun des modèles (**fig. 4.2**). La plus grande surface des couvercles des écuelles à rebord basal et des bols tétrapodes, favorise néanmoins une iconographie plus chargée et en particulier la représentation *in extenso* d'animaux (notamment des jaguars ou des oiseaux aquatiques) dont la tête modelée prend la place du bouton et dont le corps est figuré, en deux dimensions, sur la surface du couvercle.

Avec leurs couvercles, notamment ceux portant des représentations en ronde-bosse, et leur tridimensionnalité, les poteries mayas de la période classique ancienne présentent certains caractères de la sculpture. Un de ces aspects renvoie à la problématique des différents points de vue selon lesquels elles peuvent être considérées.

La multifacialité (fig. 4.3)

La décoration d'un objet en trois dimensions, dont par nature on ne peut saisir d'un seul regard la totalité, suppose un choix de la part de l'artiste : l'œuvre finie sera-t-elle lisible d'un point de vue unique, ou sa lecture nécessitera-t-elle un déplacement du spectateur ou de l'objet lui-même ? Dans la sculpture occidentale, cette question essentielle, dite de la « multifacialité » (Wittkower 1977 : 155), a été un des axes les plus explorés dans les recherches sur l'esthétique plastique. Devant une statue, le spectateur éprouve généralement le désir de se déplacer autour de celle-ci afin de la voir dans son intégralité (Wittkower 1977 : 159). A partir de ce constat, l'artiste a deux choix : favoriser une vue particulière, dite « principale », qui représente la vue la plus complète et la plus satisfaisante de l'œuvre et vers

laquelle le spectateur se trouvera irrémédiablement ramené, c'est le *point de vue unique* ; ou créer de nombreuses vues d'égale valeur qui entraîneront le spectateur à se déplacer selon le principe du mouvement « perpétuel », c'est le *point de vue multiple*. Les difficultés, les inconvénients, les avantages et les implications de chacune des deux voies envisageables, ont été mis en lumière, documentés et théorisés par les artistes de la Renaissance, notamment Cellini dans son *Traité de la sculpture* (1568). Cependant, au-delà de l'aspect esthétique, de la recherche sur la représentation du mouvement ou l'expression du *pathos*, dans le thème de la multifacialité réside la problématique de l'interaction entre l'artiste et le spectateur et de la transmission du message visuel. Aux deux propositions qui nous sont faites, point de vue unique et point de vue multiple, correspondent, en effet, deux modes distincts de diffusion de l'information visuelle. Ces deux procédés ont, comme nous le verrons, des portées et des incidences différentes. La grande variété des constructions iconographiques que l'on peut observer dans la céramique de prestige de la période classique ancienne indique que ces questions furent pour les potiers mayas un champ d'expérimentation important.

En ce qui concerne la céramique, en particulier quand on la replace dans le contexte exigü du palais maya, la notion de point de vue multiple laisse entendre non pas le déplacement du spectateur autour de l'objet, mais plutôt la rotation de l'objet entre les mains du spectateur. Le mécanisme de mouvement pseudo-perpétuel est induit par l'organisation d'une suite de signes sur le pourtour de la poterie, telle que l'ensemble du message visuel ne soit pas accessible au spectateur en un seul regard. Ces signes peuvent être des glyphes, des symboles, des emblèmes, ou tout autre motif. Le procédé atteint son efficacité maximale avec une suite non répétitive de signes non identiques tels que les glyphes d'une inscription ou les motifs figuratifs d'une scène narrative ; les deux étant complémentaires, ils sont souvent associés. L'effet obtenu, c'est-à-dire la découverte progressive d'une histoire par rotation du récipient, peut être qualifié de *cinématique* (**fig. 4.3a**). La lecture de l'œuvre étant principalement horizontale, la multiplication des registres comporterait le risque, par une redondance d'informations, d'une complication exagérée du message visuel. Ainsi, les poteries à point de vue multiple sont généralement décorées d'un registre principal encadré de deux registres secondaires décoratifs, parfois très simples, pouvant n'être que de simples lignes. Une telle économie de moyens est caractéristique des vases cylindriques du Classique récent.

Dans la céramique maya classique ancienne le point de vue unique *vrai* existe (**fig. 4.3b**), notamment sur les urnes et certains plats, mais demeure toutefois rare (37 occurrences dans notre corpus d'étude). Une des constructions iconographiques les plus courantes est

basée sur la division des poteries en deux moitiés verticales. Deux faces opposées sont créées. Quand celles-ci sont identiques, ce qui est généralement le cas, deux vues principales, c'est-à-dire de même valeur, existent. C'est, en quelque sorte, un double point de vue unique qui est établi. Des compositions à trois, parfois quatre faces sont possibles (**fig. 4.3e**). Dans ce type de construction iconographique, à point de vue *pseudo-unique*, le message visuel reste donc perceptible par le spectateur sans que celui-ci ait à se déplacer ou que le récipient soit manipulé. Le point de vue unique, qu'il soit « vrai » ou « pseudo-unique », implique que seule une partie limitée de l'espace iconique disponible horizontalement, sur le pourtour des récipients, est effectivement exploitée pour développer ce message. Une organisation verticale de l'information est donc favorisée (**fig. 4.3d**). A cet égard, il nous semble particulièrement significatif qu'au Classique récent l'essor des poteries à points de vue multiples s'accompagne d'une perte d'intérêt pour les couvercles. Ces derniers sont, en effet, plus rares dans le corpus archéologique des céramiques mayas des VII^e, VIII^e et IX^e siècles.

La majorité des poteries classiques anciennes ne semblent complètes qu'avec un couvercle. Cette assertion est particulièrement valable en ce qui concerne leur iconographie. On constate, en effet, que le couvercle complète l'espace iconique de la poterie de façon à former avec elle un ensemble cohérent. Le centre du couvercle, généralement matérialisé par un bouton, représente le point par lequel passe l'axe vertical de la poterie, origine de toutes les symétries. C'est en fonction de ce repère que s'organisent de nombreuses compositions. Le couvercle a donc, dans ce cas, une fonction hautement structurante vis-à-vis de la construction iconographique. Ainsi, un bouton, modelé à l'effigie d'une tête de jaguar ou d'oiseau, orientera la poterie et délimitera visuellement deux parties (gauche et droite) dont les contenus iconographiques seront souvent identiques et organisés, l'un par rapport à l'autre, selon une symétrie axiale ou centrale (**fig. 4.3c**).

Le choix d'un point de vue multiple ou unique est souvent en adéquation avec le sujet représenté. Ainsi une composition cinématique est parfaitement adaptée au mode narratif. Ce type de construction iconographique a donc souvent été utilisé pour conter des histoires. Avec le point de vue unique, en revanche, l'action est saisie, figée, à un instant donné. Dans ce cas, comme avec la photographie qui représente l'instantanéité et exclut la succession temporelle, toute référence à une histoire quelconque se fait par un procédé métonymique. Capturer de telle sorte un moment fugace revient donc à l'extraire du temps des hommes pour le placer dans celui du mythe. L'évènement devient ainsi atemporel. Cette impression d'intemporalité, qui peut s'attacher aussi bien au portrait d'un roi gravé dans la pierre, qu'à la représentation d'une entité surnaturelle sur une poterie, est particulièrement appropriée à l'évocation de

concepts religieux ou d'épisodes cosmologiques qui par définition demeurent hors du temps des hommes. La connaissance de ces références culturelles, dont on peut imaginer qu'elle était plus largement répandue au sein de la société maya de la période classique que l'histoire des grandes dynasties, permet en outre l'utilisation de représentations métonymiques donc douées de sens pour l'observateur. A l'inverse, de façon significative, le développement des scènes de palais sur les poteries s'accompagne d'un essor des inscriptions glyphiques qui apportent les informations rendues nécessaires par la nature anecdotique des événements évoqués. Ainsi, en faisant sienne des limitations normalement dévolues à la sculpture, art noble par excellence, la céramique décorée en acquiert aussi une certaine majesté.

Couleurs et dessin (fig. 4.4)

Pour décorer les poteries, les Mayas classiques anciens utilisaient principalement du rouge (*chak*) et du noir (*ik'ou ek'*) qu'ils diluaient et mélangeaient afin d'obtenir diverses teintes. Il est intéressant de remarquer que pour les Lacandons, tous les coloris allant du brun clair au rouille sont considérées comme des nuances de rouge (Perez 2005 : 185-186). De même, toutes les teintes très sombres, dont le brun et le pourpre foncé, appartiennent à la gamme chromatique du noir (Perez 2005 : 35). Le rouge et le noir sont respectivement associés à l'est et à l'ouest (Boot 2003a ; Coe et Van Stone 2001 : 123-126) qui représentent les deux extrémités de la course diurne du soleil. Le rapprochement symbolique qui s'opère entre le soleil et les deux points cardinaux semble particulièrement étroit dans les langues mayas, notamment le lacandon dans lequel orient et occident ne sont pas des points de l'espace, mais des mouvements liés au soleil : ainsi, « est » se traduit par *tak-u-taar-K'in*, littéralement « venir-le-soleil », et « ouest » est exprimé par *tan-u-bin-K'in* soit « il-s'en-va-le-soleil » (Perez 2005 : 158-159). Les deux couleurs associées, le rouge et le noir, renvoient donc à la symbolique solaire qui, dans la culture maya, évoque en particulier les notions de voyage, de disparition, de mort et de résurgence. Ces thèmes sont cohérents avec la fonction funéraire de certaines poteries. Nous verrons dans les chapitres suivants que l'iconographie de ces dernières est, elle aussi, liée à cette thématique du cycle solaire journalier. A cet égard, les poteries monochromes de type *Balanza noir* sont particulièrement évocatrices.

Sur les céramiques polychromes, la sous-couche, qui sert généralement de couleur de fond ou d'arrière-plan aux motifs, est souvent un ton « crème » ou une teinte orangée. Ces dernières appartiennent aux tons de rouge alors que les couleurs pastel sont considérées comme des nuances de blanc (*sak* ou *sök*) par les Mayas lacandons (Perez 2005 : 153). Le blanc, à proprement parler, ainsi que le jaune (*k'an*), sont toutefois peu répandus dans la

céramique classique ancienne. Le bleu et le vert étaient utilisés pour rehausser ou remplir certains motifs. Dans les langues mayas, le bleu et le vert appartiennent à la même gamme chromatique et sont désignés par le mot « yax ». Associée au froid et à la fraîcheur, au monde de la forêt, des cavernes, de l'eau et des divinités chtoniennes pour les Lacandons (Perez 2005 : 217), yax était, aux temps préhispaniques, une couleur sacrée, particulièrement prisée. Elle renvoie aux teintes naturelles du jade et des plumes du quetzal (Reents-Budet et al. 1994 : 11).

La mise en couleur des décors se fait selon deux approches différentes : les motifs peuvent être délimités puis remplis. Le peintre peut aussi choisir d'épargner les motifs qui seront alors de la couleur de la sous-couche, et remplir l'arrière-plan, l'espace entre les motifs, d'une teinte différente. Dans les deux cas, les contours des motifs sont rehaussés de noir. L'épaisseur variable des traits indique que la peinture était appliquée au pinceau. Dans les langues mayas, la distinction n'existe pas entre « écrire », « peindre » et « dessiner », tous trois rendus par *ts'ib* (Coe et Kerr 1997 : 89-110 ; Coe et Van Stone 2001 : 94-95). La contiguïté entre « écriture » et « dessin » est particulièrement évidente du point de vue stylistique. En effet, la qualité graphique des dessins rappelle, non seulement l'art de la peinture murale, mais aussi la calligraphie des inscriptions glyphiques (**fig. 4.4 a-b**). Les lignes des contours sont souvent doublées, soit en laissant un espace entre le trait noir et la couleur de remplissage, soit en doublant le trait noir d'une ligne d'une autre couleur, différente de celle servant à colorer le motif. Cette technique du double contour, qui, sur les décors monochromes, est obtenue par l'application d'une seconde ligne plus fine et parallèle au délinéament, permet de donner du relief aux motifs. Bien que l'esthétique de l'art de la céramique classique soit basée sur les lignes et les formes plus que sur les procédés destinés à créer l'illusion de la profondeur (Reents-Budet et al. 1994 : 21), les potiers mayas ont, quand ils l'ont pu, expérimenté diverses techniques pour représenter la troisième dimension.

Rendu de la profondeur, représentation de la troisième dimension (fig. 4.4)

Dans l'art pictural maya, la troisième dimension est peu représentée et quand elle l'est, elle est caractérisée par une faible profondeur (Reents-Budet et al. 1994 : 9). Pour suggérer un espace à trois dimensions sans avoir recours à la perspective, plusieurs procédés sont envisageables : le premier consiste simplement à disposer les motifs de façon à ce que certains se chevauchent, donnant ainsi l'illusion qu'ils sont situés sur différents plans ; dans le même ordre d'idées, il est aussi possible de répartir les motifs, particulièrement des personnages, sur plusieurs « lignes de sol » afin de suggérer la troisième dimension (Reents-Budet et al. 1994 :

9-11). Les deux procédés sont souvent combinés et sont plus caractéristiques de l'art de la céramique classique récente, probablement en raison du développement des scènes de cour. Au Classique ancien en revanche, la perception de profondeur est principalement obtenue grâce à des effets visuels jouant sur les contrastes (technique du double contour, juxtaposition de couleurs complémentaires, association de tons clairs et de tons foncés) et les variations de tonalités des couleurs pour suggérer le relief et le modelé des formes. Ainsi, plutôt que de chercher à représenter plusieurs plans entre le premier plan et l'arrière-plan pour créer l'illusion de la profondeur, les peintres classiques anciens choisirent de projeter les formes, en avant ou en arrière, par rapport à la surface picturale qui se confond avec la surface de la poterie. En d'autres termes, ils créèrent des effets visuels qui agissent sur notre perception du relief plutôt que de la perspective. Ainsi, dans certains cas, tel *pi049* (**fig. 4.4a**), le jeu des couleurs complémentaires provoque une impression de relief, par effet stéréoscopique, qui rappelle les films en « 3D » que les spectateurs sont invités à visionner avec des lunettes dont les verres sont de couleurs différentes : rouge et vert.

Pour suggérer la troisième dimension, les potiers mayas ont exploité les possibilités de création plastique offertes par la poterie. Ainsi, outre le bouton du couvercle, les moulures basales ou les pieds, certains décors sont réalisés en faible relief, par exemple *bcn03*, ou en creux comme c'est le cas pour *hml11*. La technique du champlévé est très utilisée : l'intérieur des *compartiments* est excisé de façon à laisser les motifs en relief ; le décalage entre le premier plan et l'arrière-plan, crée un effet de profondeur et donne l'illusion de la troisième dimension. L'effet est renforcé par le fait que les motifs, au lieu de déborder du cadre des compartiments, y sont souvent serrés, presque à l'étroit, comme dans une niche. *Pi083*, une poterie tripode entière du début du V^e siècle, illustre l'utilisation des différents procédés évoqués ici. Seuls les pieds et le couvercle sont décorés par incision et modelage. Sur le couvercle (**fig. 4.4c**), à l'intérieur d'un médaillon quadrilobé, poissons et frise aquatique évoquent la surface des eaux. Rendu en relief, un batracien émerge à mi-corps de cet ensemble. La surface du médaillon quadrilobé a été excisée, celui-ci est donc en creux. Les décors qu'il contient sont, eux, en relief par rapport à sa surface. Aidée par les variations subtiles du relief des décors, la composition donne l'illusion que le médaillon est découpé dans le couvercle qui, ainsi ajouré, s'ouvrirait sur l'intérieur de la poterie. Cette impression est accentuée par la figure du batracien, les pattes avant prenant appui sur le rebord du couvercle, qui semble sortir, s'extraire, du récipient. Le contraste des reliefs plus que la matérialisation de différents plans contribue ici à suggérer la profondeur.

Les signes linguistiques

Les signes communément appelés « glyphes » ont été associés diversement à l'iconographie. Sous forme d'inscriptions glyphiques, ils assument pleinement leur fonction de signes linguistiques. Ces textes peuvent être détachés de l'iconographie, ce qui est le cas pour la Séquence Primaire Standard (*PSS*), ou la compléter en indiquant, par exemple, les noms des protagonistes d'une scène. La Séquence Primaire Standard (*PSS*) est une formule dédicatoire généralement inscrite dans un registre situé près du bord supérieur des récipients. Sa longueur varie de quatre à vingt-deux glyphes (Coe et Van Stone 2001 : 98-107 ; MacLeod et Reents-Budet 1994 : 106-163). Les épigraphistes distinguent cinq sections dans la *PSS* (MacLeod et Reents-Budet 1994 : 106-163) : la première, dite de « présentation », contient une formule rituelle consacrant la poterie ; dans la seconde est évoqué le mode, peinture ou gravure, utilisé pour la représentation des glyphes ; la troisième section précise le type de la poterie (bol pour boire, plat pour nourriture solide) ; la quatrième identifie le contenu du récipient, le plus souvent il s'agit d'une boisson de cacao ; la cinquième et dernière, appelée « section de clôture », contient le nom et les titres du propriétaire ou du commanditaire de la céramique. Les Séquences Primaires Standard du Classique ancien tendent à être plus variées et concises que celles de la période suivante, allant parfois jusqu'à se réduire aux sections 3 et 4 (Coe et Van Stone 2001 : 104-105 et 106 ; MacLeod et Reents-Budet 1994 : 143-149).

Sur les poteries classiques anciennes, les textes glyphiques sont rarement mélangés aux représentations figuratives. Ce n'est qu'avec le développement des scènes de palais et du mode narratif (composition cinématique) que les inscriptions hiéroglyphiques vont intégrer l'espace iconique. Toutefois, au sein de l'iconographie, de nombreux signes idéographiques sont associés aux motifs figuratifs. L'intégration étroite et récurrente des idéogrammes dans l'iconographie est révélatrice du dialogue, non seulement formel et esthétique, mais aussi sémantique qui existe, dans l'art de la céramique maya, entre la calligraphie et l'art pictural. Les signes idéographiques agissent comme des logogrammes ou des compléments sémantiques et participent intégralement au message visuel véhiculé par les représentations figuratives. De telles images, dans lesquelles la limite entre art figuratif et écriture tend à disparaître, ont parfois été un sujet de discorde entre épigraphistes, qui favorisent une interprétation à partir d'une lecture phonétique de ces signes, et iconologues qui essaient de déterminer le sens des glyphes à partir de leur contexte iconographique.

Le catalogue de glyphes de M. Macri et M.Looper (2003) constitue notre principale source d'informations concernant les données épigraphiques. Cet ouvrage présente plusieurs avantages, notamment pour le non spécialiste. Il s'agit d'une mise à jour récente des données,

avec de nouveaux signes par rapport à l'inventaire de Thompson (1962) ; le catalogue est bien organisé et bien illustré ; et, en plus des valeurs syllabiques et logographiques, et de l'interprétation courante qui sont données pour chaque glyphe, les différentes lectures qui en ont été faites, sont résumées avec les références bibliographiques correspondantes. Comme dans les études iconographiques et épigraphiques, les signes linguistiques sont généralement désignés par leur référence dans la nomenclature de Thompson (1962), qui a la forme d'une suite de chiffres précédée par un T, nous avons décidé de suivre ce modèle en ajoutant toutefois la référence des glyphes dans la nomenclature de Macri etLooper (2003). Ainsi, le signe T625 qui dans le catalogue de Macri etLooper porte la référence XD6, sera désigné dans nos travaux par la référence T625/XD6. Le cas échéant, la valeur logographique des glyphes sera indiquée en italique et leur signification entre guillemets. T625 sera donc évoqué par la formule : T625/XD6 *naab'* « nénuphar », « lac ».

IV-B. Les grandes tendances esthétiques de la céramique classique ancienne (fig. 4.5 à 4.7)

Sur la base de critères stylistiques, cinq grandes orientations esthétiques peuvent être distinguées dans l'art de la céramique classique ancienne. Celles-ci sont étroitement liées à deux techniques de décoration : la peinture et l'altération de surface. Concernant les techniques de peinture, les différents procédés sont la peinture polychrome (tradition polychrome maya), la peinture sur stuc (tradition allochtone) et les décors *réservés*. Dans notre corpus d'étude, la technique de l'altération de surface est représentée par deux types de poteries : celles de surfaces sombres (type *Balanza noir*) et celles de surfaces claires (orange/rouge), notamment du type *Urita Excisé Incisé*. Ces deux catégories de céramiques se distinguent aussi l'une de l'autre par certaines formes et certains thèmes iconographiques. Ce sont donc cinq grandes orientations esthétiques qui peuvent d'être définies : « la tradition polychrome maya », « la peinture sur stuc », « les décors réservés », « les surfaces sombres » et « les surfaces claires ». A part quelques exceptions, sur lesquelles nous reviendrons, ces tendances s'expriment sur toutes les formes céramiques de notre corpus et s'accommodent des divers programmes iconographiques.

La tradition polychrome maya (fig. 4.5)

Ce premier ensemble de poteries est dominé par les collections de Uaxactún (40 pièces dans notre corpus, soit 21,5% de la catégorie « polychrome »), Tikal (22 pièces, 11,8%) et Holmul (15 pièces, 8%). Il est notable que, si la production de Tikal est inférieure en nombre

à celle de Uaxactún, elle est en revanche tout à fait remarquable sur le plan qualitatif. La « tradition polychrome maya » est caractérisée par une grande diversité de styles en partie illustrée par le nombre important de sites (19) présentant cinq poteries ou moins dans la catégorie « polychrome ». Cette diversité semble s'accroître à partir de la seconde moitié du IV^e siècle, probablement en raison de la diffusion croissante de la tradition polychrome en dehors de sa zone d'origine (Holmul-Uaxactún). C'est ce qu'il faut maintenant tenter de montrer.

Directement issue des développements de la céramique protoclassique, la tradition polychrome se développe au cours du III^e siècle dans la région Holmul-Uaxactún à l'est de Petén en bordure du Belize. La filiation avec la céramique protoclassique est illustrée dans ce premier groupe par une forte proportion de poteries à supports mammiformes (46% des pièces), ainsi que par le style « géométrique » des décors. Ces derniers, réalisés en rouge et noir sur fond orange ou en rouge, orange et noir sur fond crème, sont composés principalement de méandres, triangles et motifs scalaires (**fig. 4.5 a-b**). Les représentations figuratives sont rares et il est fréquent que l'espace iconique n'occupe pas toute la surface des poteries ; les portions non décorées sont alors de couleur orange. Cette production se poursuit jusque dans les années 350⁷¹. Il est intéressant de remarquer que certaines céramiques de la grotte artificielle de La Lagunita (*lgt03*, *lgt05* et *lgt06* ; 300-400) qui ont été importées du Petén (Ichon et Arnauld 1985 : 231-235), ainsi que certaines poteries de grottes de l'Alta Verapaz, dites de style « Petén » (*chsc03*), s'inscrivent clairement dans ce premier courant stylistique.

Au cours du IV^e siècle, se développe un style particulier, lui aussi issu de la tradition protoclassique. Il pourrait n'être qu'un développement local (région de Holmul) et tardif (IV^e siècle) du premier courant stylistique. Toutefois, avec ces poteries apparaît un style caractérisé par des lignes courbes aux tracés déliés. Ce style curviligne qui semble bien explorer les possibilités graphiques offertes par l'utilisation du pinceau, consacre la volute comme élément majeur de la décoration (**fig. 4.5c**). Cette orientation esthétique est, à maints égards, annonciatrice de développements ultérieurs que connaîtra l'art de la céramique décorée dans les basses terres mayas. En effet, au cours des siècles suivants, la volute va devenir un élément omniprésent du décor des poteries, particulièrement au Classique ancien. De plus, l'aspect « calligraphique » que porte en germe le style curviligne de ce second groupe, va constituer une des caractéristiques les plus remarquables de l'art de la céramique

⁷¹ La précision de cette date est bien évidemment exagérée, toutefois ce mode présente l'avantage d'une plus grande clarté par rapport à la chronologie donnée en siècle.

classique (Coe et Kerr 1997 ; Reents-Budet et *al.* 1994). Dans ce groupe peuvent être classées d'autres poteries de la grotte artificielle de La Lagunita (*lgt01*, *lgt02* et *lgt08*), elles aussi importées du Petén.

A partir de 350 se développe dans la région de Tikal-Uaxactún ce qui est communément appelé le « style Petén » et qui est souvent considéré, à tort selon nous, comme le style de la période classique ancienne (**fig. 4.5d**). Les volutes et les entrelacs de lignes courbes constituent la base de l'iconographie des poteries de ce troisième groupe, notamment au travers de certains thèmes comme celui du « monstre volute » (créature évoquée par un assemblage de volutes) ou de la frise aquatique. Cependant, à côté de ces motifs stylisés, presque abstraits, on trouve aussi des représentations figuratives. Cette production céramique est particulièrement importante entre 360 et 400, notamment à Tikal (*tkl01*, *tkl36*, *tkl37*, *tkl38*, *tkl39*, *tkl41*, *tkl48*, *tkl49*, *tkl58*) ; c'est toutefois à Uaxactún qu'elle va demeurer la plus dynamique.

Dans les années 400-450, une production polychrome singulière se développe dans le sud-est de l'aire maya, particulièrement à Copán (*cpn01*, *cpn04*, *cpn05* et *cpn07*) et à Kaminaljuyú (*kmljuyu12*, *kmljuyu13* et *kmljuyu14*). Désigné antérieurement « Polychrome A » à Kaminaljuyú (Kidder, Jennings et Shook 1946 : 178), le type de ces poteries est *Pyxis Polychrome* (Viel 1993 : fig. 43-46). Contrairement à la tradition polychrome des basses terres centrales, ces poteries sont décorées sur l'intérieur, en particulier sur le fond (**fig. 4.5e**). Le motif de fond est le même dans tous les exemples excepté *cpn01* (type *Dos Arroyos Polychrome*). Bien que distincte de la tradition polychrome des basses terres, cette production originale représente néanmoins un développement local de la tradition polychrome maya du Classique ancien. En l'état actuel de nos connaissances, ce type de poteries n'apparaît en dehors du sud-est qu'en une seule occurrence : *tkl57* (Tikal, tombe 10 – vers 405).

Il est intéressant de remarquer que le corpus polychrome est majoritairement distribué au nord de Tikal ; ainsi, en tenant compte du type *Pyxis Polychrome* de Copán et Kaminaljuyú, 90 poteries proviennent de sites situés au nord de Tikal et 22 proviennent de sites situés au sud ; soit respectivement 80,3% et 19,7% des céramiques polychromes provenant de contextes contrôlés, et hors corpus de Tikal. Par ailleurs, la tradition polychrome des basses terres, élaborée à Holmul et Uaxactún, apparaît à Río Azul (*rzl03*) entre 250 et 350, atteint Nohmul (*nhml01*) et Altun Ha (*altha05*) au cours du IV^e siècle et Dzibanché (*dzl03* et *dzl04*) dans les années 378-400. Cette progression vers le nord-est, tout autant qu'une relative absence dans les régions situées au sud de Tikal, pourrait indiquer qu'à ce moment là, le Petén central, particulièrement la zone Holmul-Uaxactún, était tourné vers les débouchés des

Caraïbes le long des voies fluviales du Río Hondo. Il semble que jusqu'à un certain point, Tikal est demeurée quelque peu en marge de ce dispositif. Nous avons tout de même relevé des liens stylistiques entre la région Holmul-Uaxactún et une zone située dans le sud-ouest de l'aire maya : La Lagunita et les grottes de l'Alta Verapaz. Ces liens semblent s'estomper après 400, au moment même où apparaît un exemplaire de *Pyxis Polychrome* (*tkl57*) dans le corpus de Tikal. Nous verrons que, loin de représenter une anecdote, cette occurrence est le signe de changements plus profonds qui affectèrent les basses terres.

La peinture sur stuc (fig. 4.6 a-b)

Dans l'aire maya, la production de cylindres tripodes est demeurée distincte de la tradition polychrome autochtone, et les seuls décors polychromes qui leur furent appliqués ont été peints sur un enduit de stuc apposé sur les céramiques après leur cuisson (Coggins 1975 : 111). Cette technique a parfois été utilisée pour re-décorer des poteries. Ainsi, *hlml05* et *cpn19* ont été modifiées par adjonction d'une couche de stuc sur laquelle a été peint un nouveau décor. L'enduit qui s'est écaillé, laisse aujourd'hui apparaître des éléments de l'ancien décor. Il est difficile de savoir si ces remaniements ont été réalisés à l'occasion du dépôt de ces objets ou antérieurement. Quoiqu'il en soit, ce procédé rappelle diverses pratiques rituelles, notamment celle ayant précédé l'ensevelissement du temple « Rosalila » à Copán (Agurcia Fasquelle 2004 : 101-104), et celle pratiquée chez les Lacandons lors de la cérémonie des encensoirs (McGee : 1998, 2000 : 136).

Peut-être parce que sur le stuc blanc, le rouge et bleu conservaient un éclat particulier que les potiers ne parvenaient pas à obtenir avec leurs méthodes traditionnelles (voir par exemple *cpn24* ou *k1162* pour l'intensité du rouge), ces couleurs furent les teintes principales. Ainsi, toute une série de céramiques ont des décors blancs et rouges aux contours noirs sur fond rouge (**fig. 4.6 a-b**). A l'exception d'une pièce (*njr02*), toutes ces céramiques proviennent de Kaminaljuyú ; l'exemple de Naranjo (*njr02*), qui rappelle *kmljuyu01*, a été daté des années 400 par l'épigraphie (**fig. 4.6 a et b** ; Lopes 2005 ; Martin et Grube 2000 : 70). Sur d'autres poteries, les décors sont rehaussés de bleu : *tkl43* provient de la Tombe 10 de Tikal (vers 404 apr. J.-C.) et *cpn24* de la Tombe Margarita de Copán (vers 450 apr. J.-C.). Plus tardivement, autour de 525, des céramiques du sud-est (Copán-Quiriguá) portent des décors blanc, rouge et bleu figurés dans des compartiments rectangulaires rouges se détachant sur la surface bleue des poteries (*cpn19*, *cpn21* et *k6782*). La proximité stylistique de *tkl03* (Tikal, Tombe 160, 520-560 apr. J.-C.) et *k1162*, en particulier en ce qui concerne l'iconographie, semblent indiquer une date tardive pour *k1162*. Les récipients ont la même

forme et la même bordure bleue. Par ailleurs, dans les deux cas, les motifs bleu et orange, détournés en noir, se détachent sur un fond rouge. La même créature (*Tubular Headdress Monster*), au demeurant rare dans le reste du corpus, est figurée sur les deux bols.

Quinze récipients (*cpn19, cpn21, cpn25, tk123, tk124, tk143 et tk144*, et particulièrement *kmljuyu16, kmljuyu17, kmljuyu18, kmljuyu20, kmljuyu21, kmljuyu22, kmljuyu39, pi139*) rappellent des poteries de la phase Xolalpan (350-550) de Teotihuacan (Collection Dumbarton Oaks ; Collection Kislak ; Collection du musée de l'université de l'Indiana ; Séjourné 1966 : fig. 56-60, 62, 74, 91 et 93). Ce style allochtone est présent uniquement dans les collections de Kaminaljuyú (10 pièces dans notre corpus), Tikal (7 pièces) et Copán (5 pièces). Par ailleurs, la technique de la peinture sur stuc ainsi que les constructions iconographiques, le traitement des couleurs et les formes cylindriques tripodes ont été rapidement assimilés et adaptés au répertoire maya, en particulier à Kaminaljuyú (7 pièces dans notre corpus), Tikal (*tk103, tk128, tk140 et tk145*), Copán (*cpn20 et cpn23*), Uaxactún (*uxctn01 et uxctn02*), Río Azul (*rzl01 et rzl02*) et Naranjo (*nrj02*). Dans l'aire maya, le développement de la peinture sur stuc est manifestement lié à l'interaction entre Teotihuacan et les cités mayas.

Les décors réservés (fig. 4.6 c-d)

En raison du faible nombre de poteries concernées (16 pots), cet ensemble s'inscrit mal dans notre organisation en « grandes orientations esthétiques ». Cependant, bien que la technique du décor *réservé* demeure rare au Classique ancien, elle tient une place non-négligeable dans le corpus de céramiques décorées du Classique récent. Pour cette raison, nous en faisons une brève description ici. Quatre groupes, stylistiquement très différents, peuvent être distingués. Le premier (*pi049 et pi094*) s'intègre dans la tradition polychrome maya autant par la forme des récipients (bol à rebord basal, bol tétrapode) que par l'iconographie qu'ils portent. Seul le traitement diffère, encore que l'on puisse dire qu'il s'agit d'un réservé « faux », simplement plus accentué. Ces deux poteries datent de la phase Tzakol 2 (350-455). Le second groupe comprend les céramiques du type *Japón Resist* au décor rouge et noir en *négatif* (9 pots : *dshbr04, hlml14, hlml15, pi133, tk147, tk168, tk171, uxctn03, uxctn52 et uxctn53*). Le type *Japón Resist* (**fig. 4.6 c et d**) semble spécifique aux basses terres centrales, plus précisément la région Tikal-Uaxactún-Holmul. La première occurrence est, en effet, à Tikal (*tk171*) dans la tombe 22 (378 apr. J.-C.), les dernières sont à Holmul (*hlml14 et hlml15*) à la toute fin de la période au VI^e siècle. Cette production est limitée à des poteries de formes cylindriques, particulièrement celles à supports tripodes, et les décors évoquent le

monde aquatique avec notamment des représentations de batraciens. Le troisième groupe est composé de vases cylindriques tripodes au décor noir et blanc en négatif (*pi044*, *pi046* et *sr01*). L'iconographie comme le traitement de surface et les couleurs rendent ces poteries très singulières. Ces similitudes semblent indiquer des provenances et des datations communes. *Sr01* (type *Caledonia Maron sur crème*) provient de Santa Rita Corozal (Belize) et date du VI^e siècle. Le quatrième et dernier groupe présente des décors en « faux » réservé noir et rouge sur fond crème (*k6167*, *pi091*). Seuls les compartiments sont effectivement en négatifs (couleur crème), les motifs à l'intérieur sont peints en rouge et noir. L'espace entre les compartiments est peint en noir. Ces bols, qui datent de la fin du Classique ancien, annoncent le style de certaines poteries de la période suivante. Les décors réservés ont peut-être inspirés par les décors protoclassiques de type usulután originaires du Salvador.

Les surfaces sombres (fig. 4.7 a-c)

Les céramiques de cet ensemble sont majoritairement décorées par altération de surface, parfois simplement par modelage, et assez souvent par les deux. De couleur marron à noire, la surface des poteries a un aspect qui rappelle la patine de certains objets en bois sombre (**fig. 4.7 a-c**). Cet « effet bois » apparaît dans le corpus de céramiques des basses terres au cours du IV^e siècle, vraisemblablement vers 350 dans la région Tikal-Holmul (*hlml13* et *tkl04*). C'est toutefois dans la seconde moitié du IV^e siècle que cette production prend de l'ampleur (*hlml06*, *hlml10*, *tkl05*, *tkl10* ; vers 378) et atteint d'autres sites des basses terres, notamment Calakmul (*ckml01*, *ckml02*, *ckml09* et possiblement *pi006* et *pi007*⁷² ; 375-450) et Becán (*bcn01*, *bcn02* et *bcn06* ; 350-450). A partir de 400, le style « effet bois » est appliqué aux récipients cylindriques tripodes et est diffusé dans le sud de l'aire maya, en particulier à Copán et à Kaminaljuyú où les exemples sont toutefois peu nombreux. Le développement de cette production correspond à l'essor du groupe céramique *Balanza*. Il est intéressant de remarquer que cette orientation esthétique a été appliquée à une grande variété de formes de poteries.

Dans cet ensemble, cinq cités sont particulièrement représentées : Calakmul (8 pièces attestées plus 9 potentielles), Becán (4 pièces), Uaxactún (19 pièces), Holmul et sa région (8 pièces), et Tikal (8 pièces). Si à Holmul et Tikal ces poteries datent plutôt du début de la période de diffusion de « l'effet bois », c'est-à-dire les années 350-400/450, à Uaxactún et particulièrement à Calakmul, la production se maintient jusqu'au milieu du VI^e siècle. Il est

⁷² Le style général de *pi006* et *pi007* rappelle les poteries de Calakmul, notamment en raison de l'aspect dépouillé des surfaces, du bouton de couvercle très développé et du détail des supports tétrapodes.

toutefois surprenant qu'à Uaxactún ce type de céramique ne se développe qu'à partir du milieu du V^e siècle, soit environ 50-70 ans après les cités voisines. Cela vraisemblablement un artefact du corpus, ou un problème de séquence chrono-céramique, car de nombreux vases cylindriques tripodes ne portent aucune décoration ; la large distribution de cette forme céramique n'est donc pas manifeste dans notre corpus d'étude puisqu'il tient principalement compte des poteries décorées. A Calakmul, les poteries décorées à « surfaces sombres » ont un style particulier. Dans de nombreux cas, en effet, les éléments de décors présentent un relief prononcé aux formes élaborées. Le bouton du couvercle, notamment, donne lieu à des manifestations plastiques en ronde-bosse singulières. Contrastant avec la sophistication des décors modelés, la paroi des récipients et la surface des couvercles sont souvent peu, ou pas, décorées. Leur aspect dépouillé et leur texture lisse et brillante, participent directement, avec les éléments en relief, à créer un style distinctif qui peut être qualifié de sobre et puissant. Cette analyse stylistique nous conduit à proposer la région Calakmul-Becán comme provenance des céramiques *k7454*, *k7455*, *k9121*, *pi005*, *pi006*, *pi007*, *pi020*, *pi053*, *pi062*. Cependant, si l'aspect général des poteries guide notre examen dans un premier temps, c'est toutefois l'analyse de certains détails qui se révèle la plus convaincante (**fig. 4.7a**)⁷³. En effet, sur les poteries de Calakmul, les supports tétrapodes qui évoquent des têtes de tapir ou de pécaris, sont relativement longs et fins, et possèdent une partie ajourée figurant la bouche de l'animal comme l'illustre *ckml02* (375-450). Or ces traits se retrouvent sur *pi006* et *pi007*. Les oiseaux aquatiques qui ornent les couvercles de *pi062* et de *k9121* présentent les mêmes particularités que ceux de *bcn02* et *ckml10* (350-450) : ils ont une large crête transversale et sont dépourvus de cou, donnant ainsi l'impression que leur tête est légèrement « enfoncée » entre leurs ailes. L'oiseau surnaturel représenté sur *pi020* et *pi053* rappelle le volatile ornant *ckml08* (500-560). On retrouve aussi sur *pi020* les supports tripodes, de forme trapézoïdale avec trois encoches triangulaires, de *ckml08*. Avec des pieds trapézoïdaux et une base légèrement évasée, *k7454*, *k7455* et *pi005* s'inscrivent dans le même schéma. Notons cependant que *k7454* et *k7455* ne sont pas sans rappeler certaines poteries de Uaxactún notamment *uxctn58* (450-560). Néanmoins, les poteries de cette cité ont des boutons de couvercle moins développés que celles de Calakmul.

⁷³ Par style, deux notions sont sous-entendues : tout d'abord, il s'agit de la manière ou du mode d'expression décoratif formel, qui diffère donc du contenu et des idées exprimées. En second lieu, il s'agit du caractère spécifique de cette expression et son originalité liée au contexte culturel, géographique et temporel (Rice 1987a : 244).

Onze récipients (au nombre desquels : *k1118*, *k6052*, *k7443*, *kmljuyu05*, *pi036*, *pi137*, *pi138*, *pi139*) rappellent, en raison notamment des décors en *champlevé*, les tripodes cylindriques de la phase Xolalpan (350-550) de Teotihuacan (voir : *teot01* ; Linné 1934 : fig. 21-28 ; Séjourné 1966 : fig. 42 et 84 ; Collection Hasso von Winning). Cependant, à de rares exceptions près (*k6652*, *pi036*), l'iconographie est maya. Malgré l'apparente synchronie des deux phénomènes -l'interaction entre Teotihuacan et les cités mayas et la production de poteries à « effet bois »- ne sont pas nécessairement liés par une relation de cause à effet car l'orientation esthétique « surface sombre » semble plus ancienne et s'est d'abord manifestée avec des céramiques aux formes spécifiquement mayas. Il semble néanmoins qu'à partir du V^e siècle, l'interaction des cités mayas avec Teotihuacan a accentué la tendance des poteries aux surfaces sombres et décorées par altération de surface.

Les surfaces claires (fig. 4.7 d-f)

Cent dix-sept poteries, décorées par altération de surface et/ou par modelage, présentent la particularité d'avoir une couleur de surface allant des tons crème, marron clair, à l'orange. La paroi ou les décors de ces céramiques sont parfois rehaussés de couleur (rouge, bleu ou blanc) après l'application localisée d'une couche de stuc (voire notamment : *cpn06*, *k5796*, *k6642*, *kmljuyu19*, *kmljuyu28*, *kmljuyu29*, *kmljuyu30* et *kmljuyu31*). Cette pratique n'est toutefois pas très répandue et semble spécifique au sud-est. Parmi les céramiques faisant partie de l'orientation esthétique « surfaces claires », plusieurs ensembles différents entre eux, mais stylistiquement assez homogènes, peuvent être distingués.

Décorées sur une seule face par altération de surface et modelage, les céramiques référencées comme « urnes » (24 pièces dans notre corpus) sont généralement de forme cylindrique et possèdent un couvercle plat (**fig. 4.7d**). Leur iconographie varie peu : il s'agit d'un empilement de masques dont le principal représente GI ou le dieu Jaguar de l'Inframonde (*JGU*). Aucune de ces poteries ne semble provenir d'un contexte contrôlé. Toutefois, des boîtes aux formes similaires (cylindres à couvercle plat), mais non décorées, sont attestées à Tikal durant la phase Manik (Culbert 1993 : figures 21, 32, 100-108, 130). Ainsi, sur ces bases, mais aussi sur des bases stylistiques et iconographiques, on leur attribue, dans les diverses publications où elles sont présentées, les basses terres centrales comme région de provenance et les phases Tzakol 1 et 2 (250-455 apr. J.-C.) comme datation. Ces « urnes » rappellent les grands encensoirs du Classique récent et pourraient en être un signe précurseur.

Les couvercles décorés des bols « à caches » (*pi023, pi024, pi025, pi026, pi074, tk121*) sont référencés de façon erronée dans de nombreuses publications où ils sont appelés « plats » (**fig. 4.7f**). Ils ont une surface mate et non polie. Leur forme est cependant caractéristique d'assemblages céramiques, aussi désignés « bord-à-bord », assez communs à Tikal durant le Classique ancien (Culbert 1993 : figures 45, 103, 106, 108, 115, 143, 149 et 150). Les couvercles décorés des bols « à cache » de Tikal (*tk121* ; Culbert 1993 : figure 45) datent du début du VI^e siècle.

Comme en témoignent certaines céramiques (*chcl01* et *pi054* dans notre corpus), notamment préclassiques (Schmidt, de la Garza et Nalda 1998 : fig. 21 pp. 518 ; *k6941*), l'orientation esthétique que nous décrivons ici, a débuté bien avant 400. C'est toutefois à partir du V^e siècle que cette production connaît un véritable essor, profitant, à l'instar du groupe « effet bois », des interactions avec le Mexique central. En effet, de nombreux cylindres tripodes, forme très répandue dans le corpus de céramiques de Teotihuacan, sont décorés par altération de surface. Il est intéressant de remarquer que ce phénomène se manifeste principalement à Tikal (22 pièces dans notre corpus), Kaminaljuyú (14 pièces) et Copán (9 pièces). En ce qui concerne Tikal, il est important de noter que 6 des 22 poteries (*tk112, tk113, tk126, tk127, tk130* et *tk142*) sont des objets importés dont la provenance, possiblement Kaminaljuyú, est extérieure au Petén (Culbert 1993). Les autres cités sont en retrait, les mieux représentées étant Uaxactún (4 pièces) et Caracol (3 pièces).

IV-C. Distribution chrono-spatiale des thèmes iconographiques (fig. 4.8 à 4.11)

Cinq thèmes iconographiques ont été retenus pour la pertinence de leur distribution chrono-spatiale : monstres-volutes, anthropomorphes, oiseaux, jaguars et singes. Il est important de garder à l'esprit que certains thèmes iconographiques peuvent avoir une histoire très ancienne que le corpus ne permet pas de mettre en lumière.

Monstres-volutes (fig. 4.8)

Cette dénomination recouvre un ensemble de représentations stylisées de créatures composées d'un assemblage de volutes (**fig. 4.8**). Comme nous le verrons en détail dans le chapitre V, les différences stylistiques observées seraient plus indicatrices du caractère protéiforme de ces représentations que du caractère multiple de ces créatures. En d'autres termes, les divers monstres-volutes ne représenteraient pas nécessairement des entités ou concepts distincts, mais seraient plutôt différentes évocations de créatures similaires. Les variations stylistiques relevées seraient donc liées à des paramètres spatiaux et chronologiques

plutôt que sémantiques (**fig. 4.8 b-d**). Pour les besoins de l'étude stylistique, une classification a toutefois été maintenue. Il y a douze catégories codées de M-V1 à M-V12. Il est notable que M-V1 à M-V7 sont de la région Tikal-Uaxactún-Holmul surtout. L'ancienneté du thème du monstre-volute est attestée par quelques poteries protoclassiques (*hlml01* ou *hlml02*), toutefois l'histoire qu'il nous est permis d'observer au travers de notre corpus d'étude est plus récente. La première créature (M-V1) est aussi appelée *Recurved Snout Monster* (Hellmuth 1987 : 18, 21) ; elle apparaît dans la céramique décorée maya dans la seconde moitié du IV^e siècle dans la région Holmul-Tikal. C'est d'ailleurs là que les représentations en sont les plus nombreuses, puisque sept des neuf occurrences issues de contextes contrôlés proviennent de Tikal (*tkl27*, *tkl29*, *tkl36*, *tkl38*, *tkl40*, *tkl41* et *tkl58*) ; les deux restantes proviennent de Uaxactún (*uxctn19*) et de Holmul (*hlml13*). Par ailleurs, cinq des neuf exemples issus de contextes non contrôlés, peuvent être rattachées à la région centrale sur des critères stylistiques (*k6001*, *k6944*, *pi049*, *pi052*, *pi059*). La production ne semble pas continuer après 435-450.

La seconde créature (M-V2) est connue sous la dénomination *Serpent Y Complex* (Smith 1955 : 71). Les représentations sont concentrées à Uaxactún (*uxctn05*, *uxctn08*, *uxctn13*, *uxctn18*, *uxctn20*, *uxctn21*, *uxctn22*, *uxctn30*, *uxctn51*) et sont rares en dehors de cette cité avec les exceptions notables de Tikal (*tkl41*, vers 380 apr. J.-C.) et Becán (*bcn01*). Ce motif est surtout représenté au cours de la phase Tzakol 2 (350-455). La troisième créature (M-V3) a été rapprochée des représentations du *Serpent Head X* de Kaminaljuyú (Kidder, Jennings et Shook 1946 : 223-226) par Robert Smith (1955 : 70). Toutefois, les différences stylistiques justifient l'emploi d'une catégorie distincte. M-V3 est évoqué sur des poteries des basses terres, notamment de Uaxactún (*uxctn50*), mais aussi sur celles des grottes de l'Alta Verapaz (*chsc01* et *chsc02*) au cours de la phase Tzakol 2 (350-455). Le monstre-volute M-V4 est une représentation qui se retrouve à Uaxactún (*uxctn31*) et à Chama (*cham01*) pour la phase Tzakol 2 (350-455). Une représentation très similaire sur une poterie importée et datant d'avant 400, a été découverte dans la grotte artificielle de La Lagunita (*lgt04*). Le profil grimaçant du monstre-volute M-V5 est lui aussi assez distinctif. Ce dernier apparaît dans l'iconographie des basses terres vraisemblablement dans la première moitié du V^e siècle (*tkl11* et *tkl31*). Son origine exacte est cependant inconnue. La production continue selon toutes évidences jusqu'à la fin du V^e siècle. Le motif M-V6 est un type particulier à la région centrale. Il est présent dans les corpus de Tikal (*tkl48*, *tkl49*, *tkl53* – vers 378), de Holmul (*hlml05*) et de Uaxactún (*uxctn43*) entre 350 et 455. M-V7, lui aussi assez distinctif, apparaît au début du V^e siècle (*tkl26*) et semble spécifique aux basses terres. La dernière occurrence

serait au plus tard dans les années 480 (*tkl33*). Le motif M-V8, au style particulier, n'apparaît que sur des poteries de la région de Chetumal (*dzb04* et *sr02*), probablement entre 375 et 425 comme semble l'indiquer le style de *dzb04* qui rappelle certaines poteries de Tikal de la fin du IV^e siècle (*tkl36*, *tkl37*, *tkl38*, *tkl48* et *tkl49*). M-V9 fait partie des représentations rattachées au *Serpent Head X* (Kidder, Jennings et Shook 1946 : 223-226). Cette variante se trouve sur des poteries de Calakmul datant des années 375-450 (*cklm02* et *pi006*). M-V10 représente à proprement parler la créature dénommée *Serpent Head X* par Kidder, Jennings et Shook (1946 : 223-226). Le profil grimaçant rappelle M-V5, mais la production semble plus tardive car les représentations datent, selon toutes évidences, de la deuxième moitié du V^e siècle et début du VI^e siècle (voir notamment *k3801*). M-V10 est présent dans les basses terres comme à Kaminaljuyú (*kmljuyu11*, *kmljuyu32*). M-V11 qui fait aussi partie des créatures libellées *Serpent Head X* est une variante uniquement présente dans le sud-est : un exemple se trouve sur une poterie de Kaminaljuyú (*kmljuyu03*, entre 400 et 550 apr. J.-C.), un autre se trouve sur deux poteries de Copán (*cpn19* et *cpn21*, vers 525 apr. J.-C.). Classé dans les *Serpent Head X* par Kidder, Jennings et Shook (1946 : 223-226), mais identifié comme le *Tubular Headdress Monster* par Hellmuth (1987 : 180-199), M-V12 semble être une version assez tardive comme l'indiquerait le contexte archéologique de *tkl03* (Tikal, Tombe 160 ; 520-560 apr. J.-C.). Un autre exemple provient de Kaminaljuyú (*kmljuyu04*).

Anthropomorphes (fig. 4.9)

Avant le dernier tiers du IV^e siècle, les représentations anthropomorphiques demeurent assez rares dans l'iconographie des céramiques décorées des basses terres mayas. Par ailleurs, elles sont limitées à trois motifs. Le premier est celui de la tête anthropomorphe servant de bouton à certains couvercles (**fig. 4.9a**). Ce motif apparaît à Tikal dans la seconde moitié du IV^e siècle (*tkl36* et *k6944*). Ce n'est qu'à partir de 400 qu'il commence à être diffusé en dehors de la grande cité, en restant toutefois dans les limites du Petén d'où il sortira au cours de la phase Tzakol 3 (455-588) comme l'indiquent les deux exemples de Copán (*cpn19* et *cpn21*). Le second motif apparaît lui aussi dans la seconde moitié du IV^e siècle et dans la partie ouest de la région centrale : deux occurrences à Uaxactún (*uxctn07* et *uxctn27*), deux San José (*sj01* et *sj02*), une à Holmul (*hlml12*) et une à Dos Hombres (*dshbr01*). Il s'agit d'un type de représentations singulières caractérisée par des personnages allongés sur le ventre dans des attitudes contraintes avec, souvent, une jambe repliée sous l'abdomen (**fig. 4.9b**). Ces personnages sont aussi reconnaissables à la longue rayure qui parcourt leur corps dans le sens de la longueur et à leurs visages peints. Une bande verticale couvre en effet

l'arrière des visages, vus de profil. La bouche est détournée par un large trait de couleur différente. D'autres représentations qui datent de la même époque, évoquent des « visages de profil » (**fig. 4.9c**). Celles-ci pourraient être une adaptation, selon le principe du *pars pro toto*, des « personnages allongés ». Dans les deux cas, en effet, certaines parties du visage sont pareillement rehaussées de différentes couleurs qui évoquent un maquillage ou certaines réactions physiologiques. Ainsi, la bouche est habituellement détournée. Par ailleurs, à Uaxactún (*uxctn07, uxctn27*) une longue bande verticale couvre généralement les oreilles alors que dans la région de Chetumal (*dz03, dz04*), la bande est horizontale et passe sur les yeux à la manière d'un masque. Dans le Petén central, les visages sont parfois tournés vers le haut (*hlm11*), mais plus généralement vers le bas (*uxctn21, k8024, pi049, pi059*). A Dzibanché et à Santa Rita Corozal, où les représentations de personnages allongés ne semblent pas exister, les « visages de profil » sont montrés droits, regardant vers la droite (*sr03, pi135*) ou vers la gauche (*dz03, dz04, k3106, pi089*)⁷⁴. Ces motifs, boutons de couvercle à l'effigie d'une tête anthropomorphe, personnages allongés et visages de profil, sont des éléments spécifiques du répertoire iconographique des basses terres et à part quelques rares exceptions (*cpn19* et *cpn21*), on ne les retrouve pas ailleurs. Il est notable que dans le nord du Honduras le motif des personnages allongés, dont *k1821* pourrait être un exemple local, connaisse au Classique récent des développements connus sous l'appellation *Copador Swimmers* (Coggins 1975 : 105).

Le terme *Skywatcher*, ou *Stargazer* (**fig. 4.9d**), a été employé par J. Kerr pour désigner les représentations de personnages assis, les jambes repliées contre la poitrine, les bras entourant les genoux et la tête inclinée en arrière comme s'ils observaient effectivement le ciel (*k1118, k5799, k5800, pi032, pi036*). Cette position rappelle une position d'inhumation usage à Teotihuacan (Cowgill 2003 : 320 ; D. Cook⁷⁵ 2005, com. pers. ; Manzanilla et Serrano 1999 ; Valdès et Wright 2004 : 352-354) et dont une variante, dite « en tailleur » ou « position du lotus », les jambes croisées, semble être un particularisme du Chiapas et de Kaminaljuyú (Cowgill 2003 : 320). Quoi qu'il en soit, les cas d'inhumations assises provenant de l'aire maya, sont du type « en tailleur », position qui est peu courante à Teotihuacan car les corps étaient placés dans des puits, les genoux repliés sur la poitrine

⁷⁴ Nous proposons le nord-est comme région d'origine de *k3106* en raison du nombre de traits stylistiques qui rappellent les poteries de cette zone. Ainsi, outre le visage de profil, on peut relever : la carène en saillie particulièrement proéminente (*dz03* et *dz04*), les gros points de couleur sur la carène (*dz03, sr02, sr03*), ainsi que les petites « rondelles » sur le couvercle (*al04, blk02, clh01, nhml01, sr06*). Pour *pi135* l'identification se fait sur la base du visage de profil et des gros points de couleur. Pour *pi089*, elle est uniquement basée sur le motif du visage de profil.

⁷⁵ Indiana University.

(Valdés et Wright 2004 : 352-354). Les *Skywatchers* sont souvent représentés sur un arrière-plan composé de motifs floraux (*k1118*, *k5799*, *k5800*, *pi036*) dont le style rappelle l'art de Teotihuacan. Peu évoquées dans l'art maya, avec la notable exception du nénuphar (Coggins 1975 : 178), les compositions florales sont en revanche plus répandues à Teotihuacan. Il est important, toutefois, de noter que le thème des *Stargazers* semble absent du répertoire de la grande cité du Mexique central et paraît restreint à la région sud-est de l'aire maya où il apparaît sur des poteries du V^e siècle.

Le terme *pseudo-Tlaloc* est une appellation arbitraire, utilisée pour désigner les personnages aux yeux cerclés tel le Tlaloc de Teotihuacan (**fig. 4.9f**). Les quatre occurrences de notre corpus d'étude proviennent de Tikal et de Copán (*cpn24*, *tkl24*, *tkl43* et *tkl45*) et datent de la première moitié du V^e siècle. Les images de Tikal illustrent l'association du *pseudo-Tlaloc* avec le monde des guerriers et confirment que dans l'art maya, le personnage est un « patron de la guerre et du sacrifice » (Baudez 2002 : 196). Le lien entre les représentations du *pseudo-Tlaloc* et les emblèmes militaires a été relevé plusieurs fois, notamment par Berlo (1984) et Stone (1989). Berlo (1984 : 94) précise que la plupart des éléments de l'art de Teotihuacan, en dehors de la métropole mexicaine, concerne des figures militaires. Il est toutefois important de noter que dans notre corpus, les personnages aux yeux cerclés ont tous des attributs différents, ce qui indiquerait qu'ils représentent des personnages distincts. Cela signifierait que les cercles apposés sur leurs yeux ne sont pas nécessairement un attribut diagnostique d'une divinité mais symboliseraient plutôt une qualité ou une capacité. Ce motif rappelle en effet la chouette, oiseau nyctalope, évoquée sur la poterie *dz04*.

Les représentations anthropomorphiques sont un thème particulièrement intéressant. En effet, à partir de 400 apr. J.-C., on assiste à une véritable « anthropomorphisation », que l'on serait tenté d'appeler « hominisation », de l'iconographie des céramiques mayas. Avant la fin du IV^e siècle, il y a, en effet, peu d'évocations de créatures anthropomorphes dans l'iconographie des poteries décorées des basses terres mayas. Le monde décrit sur celles-ci est dominé par les forces naturelles et surnaturelles évoquées par des monstres volutes, la figure du jaguar ou encore celle de l'oiseau aquatique. La situation change au tournant du siècle ; les représentations anthropomorphiques semblent acquérir nouveau un statut. Ainsi, *Tk112* qui date des années 386-426, met en scène une cohorte de guerriers suivis par deux officiants portant des poteries. Sur *tkl23*, *tkl24*, *tkl43* et *tkl44* (tombe 10 de Tikal, vers 405), les créatures anthropomorphes occupent majoritairement l'espace iconique. Il est intéressant de remarquer que simultanément à cette « hominisation » des images, se développe un mode de

représentation que nous avons appelé *cinématique* (chapitre IV-A). *Tkl12* illustre parfaitement ce double phénomène qui annonce déjà l'orientation que prendra l'art de la céramique décorée au Classique récent.

Représentations aviaires (fig. 4.10)

L'oiseau est un des motifs les plus représentés dans notre corpus d'étude. Sous certaines formes, ces représentations ont des distributions chrono-spatiales particulières. Ainsi, les représentations de dindons, peu nombreuses toutefois, proviennent pour la majeure partie (5 pièces sur 7) de Tikal (*tkl04*, *tkl07*, *tkl16*, *tkl37*) ou des sites proches (*dshbr02*). A l'exception de *tkl16* (phase Manik 3b, 480-550), les poteries de Tikal datent de la phase Manik 2 (300-378).

Le motif de l'oiseau aquatique dont la tête, parfois le corps en entier, est modelée en haut relief, est un thème largement distribué dans les basses terres centrales comme en témoigne la grande diversité des styles rencontrés (**fig. 4.10**). Le développement de ce thème semble cependant limité à la phase Tzakol 2 (350-455). Il est intéressant de remarquer qu'à Tikal (*tkl01*, *tkl32* et possiblement *tkl39*), Becán (*bcn02*, *bcn06*) et Calakmul (*ckml10* et en raison de similitude stylistiques, *k9121* et *pi062*), ce sont des membres de la famille des anatidés qui dominent les représentations d'oiseaux aquatiques. Bien que les poteries dont les couvercles portent des représentations en relief d'oiseaux aquatiques au long cou, n'aient pas de provenance attestée, au Classique ancien ce type d'évocations (**fig. 4.10a**) provient le plus souvent de la partie nord du Belize comportant Altun Ha (*alth01*, *alth02*), Blue Creek (*blck02*), Colhá (*clh01*), San Antonio (*snt01*, *snt02*). Dans ce panorama, Uaxactún (*uxctn06*, *uxctn28*) semble être la seule exception. Deux traits particuliers caractérisent les exemples de la zone Calakmul-Becán (**fig. 4.10b**) : ils arborent souvent une crête, non pas sagittale comme sur *bcn06*, mais transversale et ils sont dépourvus de cou ce qui donne l'impression que leur tête est légèrement « enfoncée » entre leurs ailes, représentées sur le couvercle, dans une attitude typique de nombreuses espèces de canards (voir par exemple *tkl32*). Ce style est très distinctif des autres représentations aviaires modelées en haut relief.

Au cours de cette même phase Tzakol 2 (350-455) qui voit le développement du thème de l'oiseau aquatique, apparaît sur les couvercles de quelques poteries le motif du perroquet (**fig. 4.10 d et e**). Peu répandu, ce thème est surtout présent dans la région de Holmul (*hlml08*, *hlml12*, *dshbr01*). Les représentations de perroquets, en deux dimensions sur la paroi des récipients, sont plus communes mais restent toutefois largement confinées à la région centrale, notamment Tikal (*tkl59*) et Holmul (*hlml20*), et plus particulièrement

Uaxactún (*uxctn24*, *uxctn25*, *uxctn54*, *uxctn55*). En dehors de cette zone, les deux seules occurrences sont Balamkú (*blmk02*) et Toniná (*tnn01*). Il est notable qu'aucune représentation de perroquet n'a été recensée dans notre corpus pour Kaminaljuyú.

Le thème de l'oiseau fabuleux, souvent désigné dans les études iconographiques par l'appellation anglo-saxonne *Principal Bird Deity*, représenté en ronde-bosse, notamment sur le couvercle de certaines poteries (**fig. 4.10f**), semble apparaître tardivement, dans le dernier tiers du V^e siècle. Sur huit occurrences, trois proviennent de Calakmul (*ckml04*, *ckml08* et *ckml11*), deux autres (*pi020* et *pi053*) peuvent être rattachées à la poterie de Calakmul sur des critères stylistiques, une viendrait de Tikal selon les données épigraphiques (*pi038*), et deux (*k3105* et *pi082*) demeurent sans provenance connue. Ainsi, ces représentations semblent plus communes dans le corpus de poteries décorées de la région de Calakmul, située dans le nord-ouest du Petén.

Les boutons de couvercle à l'effigie d'oiseaux apparaissent dans les basses terres au cours de la seconde moitié du IV^e siècle. Cependant après 450 un style particulier se développe à Uaxactún (*uxctn03*, *uxctn59*, *uxctn61*) et à Tikal (*tkl17*). Les oiseaux sont représentés en entier mais avec peu de détails, ce qui rend vaine toute tentative d'identification de leur espèce (**fig. 4.10g**). En dehors de ces deux cités, il existe peu de représentations aviaires similaires, notons néanmoins une poterie de Teotihuacan dont l'iconographie et le style renvoie à l'art de la céramique maya (Linné 1934 : figure 29) et le récipient *k1217*. L'oiseau figuré sur le couvercle de *k1217*, rappelle les trois quetzals d'une poterie classique récente conservée au Musée Popol Vuh au Guatemala (Taladoire 2003 : 128). C'est la peinture bleue, toujours visible, dont ils sont recouverts qui permet de les identifier. Bien que sur *k1217* aucune trace de peinture ne soit visible, la longue queue qu'arbore l'oiseau, ainsi que la forme de son bec, pourraient indiquer qu'il s'agit de la représentation d'un quetzal. Le style de *k1217*, en particulier son iconographie, ne correspond pas à celui des basses terres. Comme la poterie du Musée Popol Vuh, il est probable que *k1217* provienne des hautes terres où se trouve aussi l'habitat naturel de l'oiseau. Il est intéressant de noter que le trogonidé est particulièrement peu représenté dans l'art classique ancien. De plus, les deux cas présents dans notre corpus d'étude (*cpn24* et *k1217*) proviennent des hautes terres. Tout cela soulève donc la question de la place réelle du quetzal dans l'univers symbolique des Mayas des basses terres. Celle-ci a pu être surestimée en raison de l'intérêt qu'ont eu les chercheurs mexicanistes pour cet oiseau, son rôle dans les textes quiché tardifs et sa symbolique dans la culture Aztèque.

Les Jaguars (fig. 4.11 a-d)

Le thème du jaguar décorant les couvercles et dont la tête sert de bouton (**fig. 4.11 a-c**), semble très spécifique du dernier tiers du IV^e siècle en particulier à Tikal (*tkl38, tkl41, tkl49, tkl72*). Toutefois, tous les exemples ne sont pas aussi bien datés et certains pourraient être un peu plus anciens, notamment ceux d'Holmul (*hlml06, hlml10*), ou plus récents (*bcn01* et *tkl72*). Quoi qu'il en soit, on peut raisonnablement avancer que ce type de représentations apparaît dans la région de Tikal-Holmul entre 350 et 400, et connaît peu de développements postérieurs. C. Coggins (1975 : 125) note que les poteries à effigie de jaguar sont l'expression la plus caractéristique du symbolisme funéraire maya au cours de la première partie du Classique ancien.

Le motif du jaguar à plumes est évocateur de l'art de Teotihuacan. Le félin est représenté de face, tenant un élément trilobé de couleur rouge entre ses mâchoires (**fig. 4.11d**). Cet élément qui évoque un liquide dégoulinant, pourrait représenter un flot de sang. A Teotihuacan, ce motif trilobé est notamment associé à Tlaloc. Dans l'aire maya, le thème du jaguar à plumes ne semble se développer que dans la région sud-est où il apparaît vraisemblablement vers 500 apr. J.-C. (*cpn19, cpn21, kmljuyu20*). Les représentations frontales sont connues dans le corpus de poteries de la région d'Escuintla (cf. le récipient Kerr 8524).

Les Singes (fig. 4.11e)

Les boutons de forme simiesque apparaissent après 400 et semblent spécifiques du style de la région de Copán au cours de la première moitié du V^e siècle (*cpn04, cpn05*). On notera toutefois deux représentations de singe, plus tardives, à Dzibanché (*dzb01* et *dzb02*).

Conclusion : reconstructions historico-culturelles (fig. 4.12 et 4.13)

Au cours de l'étude des moyens d'expression plastique, nous avons défini le registre comme la structure de base de la construction iconographique des poteries. Le registre représente une division horizontale du pot. Il peut être « continu », dans ce cas les motifs occupent tout l'espace iconique sans interruption formelle de celui-ci, ou « discontinu » quand des compartiments de formes diverses (rond, carré, rectangle ou losange), viennent s'incruster dans le registre comme des vignettes. La distribution régulière des compartiments sur le pourtour des récipients matérialise des repères qui, dans le plan horizontal, organisent l'espace. Cette organisation symbolique de l'espace évoque la phase initiale de certains rituels de sacralisation qui consiste à donner au lieu ou à l'objet une existence dans l'espace en

définissant ses limites et en l'orientant (Stross 1998 ; Vogt 1998). La partition de l'espace est particulièrement visible sur les couvercles. De plus, ceux-ci en combinant des points de vue horizontal et vertical, assurent la transition entre l'espace à deux dimensions des représentations picturales et l'espace à trois dimensions de la poterie. L'effet atteint son point culminant avec les boutons de couvercle, modelés en haut relief à l'effigie d'animaux.

Les constructions iconographiques verticales et en registres discontinus sont les compositions les plus répandues au Classique ancien. Celles-ci favorisent un point de vue pseudo-unique dans lequel le message visuel est visible par l'observateur sans que celui-ci ait à se déplacer ou que le récipient soit manipulé. L'analyse des formes céramiques avait conclu qu'en raison des nombreux éléments en haut relief (supports, bouton des couvercles) et du couvercle, les poteries décorées du Classique ancien étaient trop peu fonctionnelles pour être fréquemment manipulées. L'analyse de leur construction iconographique va dans le même sens et indique que ces poteries étaient probablement peu déplacées. Le point de vue unique est adapté à la représentation d'événements atemporels tels que des épisodes cosmologiques qui sont, comme on le verra dans les chapitres suivants, le sujet principal de la décoration des poteries du Classique ancien. Encore rare durant cette période, le point de vue multiple qui implique une organisation horizontale de l'espace iconique, favorise en revanche le mode narratif et l'effet « cinématique ». Ce type de composition se développe à partir du V^e siècle, et devient majoritaire dans la poterie du Classique récent. De façon significative, le développement du mode narratif (scènes de palais, épisodes mythologiques) sur les poteries s'accompagne d'un essor des inscriptions glyphiques qui apportent les informations rendues nécessaires par la nature anecdotique des événements évoqués, et s'accompagne d'une perte d'intérêt pour les couvercles et d'une « hominisation » de l'iconographie. Ces tendances qui sont marquées dans la céramique de Teotihuacan, semblent débiter au moment où les interactions avec le Mexique central sont les plus intenses dans l'aire maya.

Les couleurs dominantes de la poterie maya du Classique ancien sont l'orange, le rouge, et le noir. Ces couleurs sont associées à l'orient et à l'occident, soit le levé et le couché du soleil (Boot 2003 ; Coe et Van Stone 2001), qui sont les deux moments majeurs du cycle cosmique. Les motifs sont peints suivant deux procédés. Ils sont soit détourés, soit remplis. L'importance des lignes dans l'art maya est visible sur les poteries où le dessin évoque la calligraphie. Ce phénomène peut avoir été un héritage des techniques de modelage comme le travail du stuc très développé dans l'architecture du Préclassique. Le relief des décors architecturaux en stuc, crée des ombres projetées qui délimitent les motifs comme des traits épais. Dans l'iconographie de la céramique du Classique ancien, la représentation de la

troisième dimension est peu développée et les effets visuels pour la suggérer agissent plus sur la perception du relief que sur l'illusion de la perspective. Ainsi, le relief est signifié par les doubles contours, la juxtaposition de couleurs complémentaires, ou les associations de tons clairs et foncés. Dans le cas des techniques d'altération de surface, l'illusion de la troisième dimension est provoquée par le jeu des contrastes de textures et des différences de relief. Outre ces jeux visuels, la troisième dimension est exprimée avec les modelages en haut relief, notamment ceux des couvercles. A ce sujet, il est notable que le Classique ancien soit caractérisé par une absence de figurines en terre cuite, comme si l'art du modelage était limité aux récipients et aux décorations de leurs couvercles.

Sur la base de critères stylistiques, cinq grandes orientations esthétiques ont été définies dans l'art de la céramique classique ancienne : « la tradition polychrome maya », « la peinture sur stuc » (tradition allochtone qui s'accompagne d'une iconographie exogène), « les décors réservés », « les surfaces sombres » (dont le remarquable « effet bois »), et « les surfaces claires ». A part quelques exceptions, ces tendances s'expriment sur toutes les formes céramiques de notre corpus et s'accommodent des divers programmes iconographiques. Celles-ci sont étroitement liées à deux techniques de décoration : la peinture et l'altération de surface. Dans notre corpus d'étude, la technique de l'altération de surface est représentée par deux types de poteries : celles de surfaces sombres (type *Balanza noir*) et celles de surfaces claires (orange/rouge), notamment du type *Urita Excisé Incisé*. Ces deux catégories de céramique se distinguent aussi l'une de l'autre par certaines formes et certains thèmes iconographiques.

L'étude formelle des éléments de décors a mis en lumière plusieurs phénomènes. Le premier concerne la grande diversité des styles dans l'art de la céramique classique ancienne. Cette diversité nous a conduits à proposer que les artistes-potiers aient « testés » un grand nombre de constructions iconographiques différentes. Le caractère unique d'un grand nombre de poteries de notre corpus d'étude suggère que celles-ci étaient de véritables créations, au sens artistique du terme. Malgré la diversité des styles, l'étude comparative de certains éléments de style et d'iconographie permet de faire l'ébauche d'une carte de régions stylistiques (**fig. 4.12**). Au nombre de six, ces zones sont définies par un ensemble de traits iconographiques et stylistiques. Il est notable qu'en dehors de certains thèmes iconographiques spécifiques, comme les représentations de dindons pour Tikal ou les jaguars à plumes pour Copán et Kaminaljuyú, les distinctions stylistiques entre les différentes régions se font souvent sur des motifs décoratifs qui tiennent du détail : ainsi, les gros « points de

couleur » et les « rondelles » pour le nord du Belize jusqu'à Dzibanché, ou l'aspect effilé des supports en formes de tête de tapir pour Calakmul.

La première région (région « nord-ouest ») occupe la partie septentrionale du Petén, autour des cités de Calakmul et Becán. Elle est caractérisée par le remarquable « effet bois » dont la production qui débute vers 350-400 semble perdurer jusqu'aux années 520, des décors modelés en très haut relief, en particulier sur les couvercles, des supports effilés qui évoquent des têtes de pécaris et une prédilection pour le thème de l'oiseau mythique (*PBD*) et les représentations d'anatidés (« canards »). Le monstre-volute M-V2 semble spécifiquement de la zone.

La seconde région (« nord-est ») se trouve dans la partie nord-est des basses terres centrales et s'étend de Dzibanché à Altun Ha. La tradition polychrome y est bien développée ce qui contraste avec une absence relative de décorations par altération de surface. L'iconographie de la céramique de la région nord-est est caractérisée par le monstre-volute de type M-V8, des représentations d'anthropomorphes dont les 'personnages allongés' (ou « étirés »), des visages de profils que nous associons aux 'personnages allongés', et des oiseaux aquatiques au long cou. Ces figurations apparaissent aussi à Uaxactún et, à moindre mesure, à Holmul. Cette relation entre Uaxactún/Holmul et les cités du nord du Belize, avait déjà été remarquée par C. Coggins (1975 : 106).

La troisième région (« centrale ») correspond à une aire médiane qui va de Río Azul à Tikal dans le sens nord-sud, et de la vallée du Belize moyen jusqu'à El Perú dans le sens est-ouest -le cœur même de la sphère céramique Tzakol, où la collection de poteries décorées du Classique ancien est la plus importante. Le style « classique ancien », dont font mention de nombreux ouvrages sur l'art maya, renvoie en fait à la poterie décorée de la région centrale. Le style des autres régions se définit en partie par rapport à celui de la zone centrale. Dans un premier temps, jusque vers 380, la tradition polychrome semble être plus dynamique à Uaxactún et à Holmul où elle a vraisemblablement commencé (chapitre II ; Coggins 1975 : 102-103 ; Graham E. 1994 : 329). Vers 400, l'intrusion d'une iconographie exogène et de nouvelles formes céramiques, est surtout visible dans le corpus de Tikal, bien que la forme cylindrique tripode soit assez répandue dans le reste des basses terres.

La quatrième région (« sud-ouest ») occupe un territoire recouvrant les actuels départements guatémaltèques du Quiché et de l'Alta Verapaz. Cette zone correspond à la sphère protoclassique proposée par A. Ichon et M-C. Arnauld (1985 : 76). Seules les poteries liées aux basses terres ont été référencées ; celles de La Lagunita sont d'ailleurs considérées comme des importations du Petén (Ichon et Arnauld 1985). Toutes sont exclusivement des

polychromes et datent d'une période allant des années 300/350 à 400/450. Le style général correspond à celui de la céramique polychrome, à décors plutôt géométriques, des débuts dans la zone Uaxactún-Holmul. Ces liens semblent corroborés par les représentations de monstres-volutes M-V3 et M-V4 qui, en dehors de cette région, apparaissent principalement à Uaxactún.

La cinquième région (« sud-est ») correspond à l'aire maya sud-est et englobe les cités de Kaminaljuyú, Copán et Quiriguá. Cette zone recouvre la sphère Miraflores proposée par A. Demarest et R. Sharer (1982, 1986). Outre quelques poteries du groupe Dos Arroyos polychrome importées du Petén, la tradition polychrome maya est représentée par le type Pyxis polychrome. Toutefois, la céramique de la région sud-est est principalement caractérisée par la peinture sur stuc, l'altération de surface sur pâte claire, et une iconographie allochtone (pseudo-*Tlaloc*, jaguar à plumes, *Skywatchers*). Ces éléments mettent la région sud-est en relation avec Tikal -ce qu'avait remarqué C. Coggins (1975). Ces poteries datent du V^e siècle et il est notable qu'à Kaminaljuyú d'importants changements socio-culturels et politiques, manifestés notamment par le début de la phase céramique Esperanza, ont lieu vers 400 (Braswell 2003 b, c ; Popenoe de Hatch 1997, 1998, 2005b ; Valdès et Wright 2004). A Copán, le début du V^e siècle est marqué par l'arrivée de *K'inich Yax K'uk' Mo'*, un noble du Petén, probablement de Tikal, et la fondation de la dynastie classique (Bell, Canuto et Sharer 2004 ; Sharer 2002, 2003, 2003b, 2004).

Le sixième ensemble est une zone intermédiaire entre la région centrale et les régions du sud. Cette zone transitionnelle, mal définie, est caractérisée par une faible représentation dans notre corpus et par des influences en provenance de la région centrale comme de la région sud-est. Cet espace « vide » correspond aussi à une zone où un déficit de bas fonds humides a été remarqué (Dunning 2003 : fig. 2). Il est intéressant de noter la situation centrale de Tikal dans ce dispositif. La cité se trouve, en effet, dans une position particulière à l'interface entre la sphère d'activité du Petén qui regroupe trois régions (nord-ouest, nord-est et centre), et celle des hautes terres (régions sud-ouest et sud-est). Le rôle de charnière tenu par Tikal est illustré par son corpus de poteries décorées qui est marqué aussi bien par le style de la région sud-est que par le style Petén.

La définition de régions stylistiques nécessiterait de plus amples investigations sur le terrain tant les données à notre disposition sont fragmentaires. Toutefois, si l'on accepte que, en ce qui concerne l'art de la céramique, des similarités stylistiques puissent être indicatrices d'interactions socio-culturelles et socio-politiques (Reents-budet et al. 1994 : 164), l'analyse stylistique qui a été faite permet de poser des bases d'une réflexion plus approfondie sur

l'organisation socio-politique des basses terres mayas au Classique ancien et sur les dynamiques culturelles qui la sous-tendent.

Ainsi, il a été mis en lumière que durant une première partie du Classique ancien, l'art de la céramique décorée était particulièrement dynamique à Holmul, qui semble en être l'origine (Coggins 1975 : 102-103 ; Graham E. 1994 : 329) et à Uaxactún, alors que Tikal est un peu en retrait. Le dynamisme de Uaxactún dans le domaine des arts a été noté aussi en ce qui concerne la sculpture (Simmons Clancy 1999 : 127). La distribution de certains traits iconographiques ('personnages allongés', visages de profil, oiseaux aquatiques au long cou) suggèrent que l'activité de Uaxactún et Holmul était en partie tournée vers le nord-est et les débouchés des Caraïbes, par l'intermédiaire des voies fluviales du Río Hondo (Coggins 1975 : 106). Cette zone, à l'est du Petén et au nord-ouest du Belize, est aussi celle des tombes de type Holmul I qui sont datées des années 238, et qui contiennent des céramiques protoclassiques et Tzakol (Reese-Taylor et Walker 2002 : 106-107). D'autres liens ont été évoqués. Nous avons, en effet, noté des affinités entre les poteries de la région sud-ouest. Ces éléments suggèrent des contacts entre la zone Holmul-Uaxactún et la région sud-ouest (Alta Verapaz et Quiché). Sur ces bases, on peut penser que les poteries de style Petén de la grotte artificielle de La Lagunita, considérées comme des importations (Ichon et Arnauld 1985 : 231-235), soient originaires de la zone Holmul-Uaxactún. Les indices de contacts entre l'ensemble Uaxactún-Holmul et la région sud-ouest sont perceptibles le long d'une route occidentale (**fig. 4.13a**) passant par les grottes de l'Alta Verapaz dont les poteries (*chsc01*, *chsc02*, *chsc03*, *chsc04*) de style Petén ont été rattachées à la phase Tzakol 2 (350-455) (Carot 1987, 1989), Chamá (*cham01*), jusqu'à La Lagunita (*lgt01*, *lgt02*, *lgt03*, *lgt04*, *lgt05*, *lgt06*, *lgt07*, *lgt08*, *lgt09*). Toutefois, à la fin du IV^e siècle, des changements s'opèrent. Les activités sont transférées de Holmul au site voisin de La Sufricaya (Estrada-Belli 2003, 2006 : 64-73 ; Estrada-Belli et Foley 2004 ; Estrada-Belli et al. 2006 ; Foley 2005 ; Tomasic et Estrada-Belli 2005). Et, vers 378, Uaxactún subit une défaite militaire face à Tikal (Martin et Grube 2000 : 29-30 ; Reese-Taylor et Walker 2002 : 109 ; Stuart 1998).

Entre la fin du IV^e siècle et le début du V^e siècle, une production céramique caractérisée par de nouvelles formes, de nouvelles techniques de décoration et surtout par une nouvelle iconographie, se développe dans l'aire maya. Ces poteries sont essentiellement présentes à Kaminaljuyú, à Copán et à Tikal. Bien que le phénomène semble plus ancien à Tikal (Braswell 2003a : 32, Coggins 1975 : 136), aucune donnée ne permet à l'heure actuelle de dire avec certitude dans laquelle des trois cités cette production céramique a débuté (Braswell 2003b : 101). Indicatrice de l'influence de Teotihuacan dans l'aire maya pour de

nombreux chercheurs⁷⁶, cette production caractérise la phase Esperanza (400-550 apr. J.-C.) à Kaminaljuyú et la phase Manik 3 (378-560 apr. J.-C.) à Tikal. Dans les basses terres comme à Copán, l'interaction avec le Mexique central, avec la plausible présence dans la région centrale d'un groupe d'individus venant du Mexique central (Estrada-Belli 2003 ; Estrada-Belli et Foley 2004 ; Estrada-Belli et al. 2006 ; Foley 2005 ; Stuart 1998 ; Tomasic et Estrada-Belli 2003), a vraisemblablement été transitoire et limitée à une partie du V^e siècle (Braswell 2003 ; Coggins 1975 : 101-110). Elle a cependant eu pour conséquences l'essor d'une production céramique singulière dont les développements se poursuivirent jusque dans les années 560 et dont la portée sur l'art de la céramique maya des périodes suivantes fut importante. Les éléments les plus remarquables de cette nouvelle tendance esthétique, qui s'amorce dès le début du V^e siècle, sont les poteries de forme cylindrique et à supports tripodes, la peinture sur stuc et une iconographie allochtone.

Ces apports extérieurs, représentés dans le corpus notamment par des poteries importées, ont été très rapidement assimilés et adaptés au cadre culturel des cités mayas. A l'exception de la technique de peinture sur stuc, du format double-chambres (*k3105* et *pi053*), de quelques modes de compositions, de certains éléments iconographiques comme le jaguar à plumes, le pseudo-*Tlaloc*, ou encore la figure anthropomorphe de *pi072* dont la pose « byzantine » (Hellmuth 1987), unique dans l'art maya, est une véritable allusion à certaines poteries de Teotihuacan (Séjourné 1966 : fig. 218 et pl. 44), il y a eu, en définitive, peu d'emprunts directs. Et quand cela fut le cas, ils furent de courte durée. Il est par ailleurs notable qu'à l'exception de deux cas à Kaminaljuyú (*kmljuyu40* et *kmljuyu44*), l'iconographie allochtone ne soit représentée sur aucune poterie de forme spécifiquement maya tels les récipients à rebord basal ou les bols tétrapodes. Au cours des interactions avec le Mexique central, les Mayas n'ont pas eu un rôle passif de simples récipiendaires de « nouveautés ». Comme nous l'avons vu pour le style « effet bois », ces interactions ont plutôt eu l'effet d'un catalyseur sur la création artistique maya. On note ainsi une diversification considérable des styles dans l'art de la céramique après 400. L'influence aurait donc été principalement intellectuelle, conduisant à un important mouvement de réflexion non seulement artistique, comme l'indique l'étonnante diversité des styles, mais aussi idéologique. Dans l'imagerie des poteries classiques anciennes, comme on l'a mentionné, un changement d'attitude est sensible vis-à-vis des figures anthropomorphes au V^e siècle. Si l'on se souvient que ces céramiques

⁷⁶ Spinden 1917 ; Parsons 1964 ; Sanders and Price 1968 ; Ball 1974 ; Coggins 1975 ; Wolf 1976 ; Sanders et Michels 1977 ; Willey et Mathews 1985 ; Adams 1986, 1990, 1999 ; Schele 1986 ; Stone 1989, Schele et Freidel 1990 ; Taube 1992 ; Stuart 1998 ; Braswell 2003.

proviennent majoritairement de contextes funéraires, on peut se demander si ce n'est pas la place de l'Homme qui a changé dans l'iconographie et par conséquent, dans la pensée symbolique et religieuse qui la sous-tend. Par ailleurs, les signes d'un changement idéologique après 400 ont été relevés dans le traitement des sépultures et des dépôts rituels de Tikal (Krejci et Culbert 1999 : 103).

Les données archéologiques et épigraphiques suggèrent qu'avec les événements de 378, la stratégie politique de Tikal évolue et devient plus agressive (Reese-Taylor et Walker 2002 : 109-110). La cité de Río Azul est conquise vers 385 (Adams 1999 : 41) alors que Caracol devient alliée de Tikal (Chase et Chase 2005), et Uxbenka est fondée sous l'égide des souverains de Tikal (Wanyerka 2005), et des dynasties sont mises en place à Quiriguá et à Copán (Sharer 2002, 2003, 2003b, 2004). Les bols cylindriques tripodes présents dans de nombreuses sépultures des basses terres seraient des témoignages matériels de ce phénomène (Reese-Taylor et Walker). Les liens entre Tikal, Copán et Kaminaljuyú ont été relevés à maintes occasions dans la présente étude, mais aussi à de nombreuses reprises dans d'autres travaux (Bell, Canuto et Sharer 2004 ; Braswell 2003 ; Coggins 1975 ; Sharer 2003). C. Coggins (1975 : 94, 97, 100 et *passim*) estimait d'ailleurs que les traits culturels exogènes qui apparaissent dans le corpus archéologique maya du V^e siècle, représentent des contacts entre Tikal et Kaminaljuyú plutôt qu'avec Teotihuacan. Les indices de la relation de Tikal avec les sites de la région sud-est sont perceptibles le long d'une route orientale (**fig. 4.13b**) passant par Naranjo, dont la poterie *nrj02* (vers 400) est stylistiquement liée à certaines céramiques de Kaminaljuyú (notamment *kmljyu01*, *kmljyu02*, *kmljyu03* et *kmljyu04*, entre 400 et 550); Caracol qui serait, selon des analyses par activation neutronique (Reents-Budet et *al.* 2005 : fig. 7f, pp. 382), le lieu d'origine d'une poterie de Copán (*cpn06*, vers 435) ; Quiriguá (Jones et Sharer 1980 ; Sharer 1991 : 190), et Copán (Reents-Budet, Bell et *al.* 2004).

Il est donc possible que le dernier quart du IV^e siècle représente un moment charnière de l'histoire maya. Les événements du « 11 *Eb* 15 *Mac* » (15 janvier 378), tout comme l'interaction entre Teotihuacan et l'aire maya, ont été amplement discutés (Braswell 2003 ; Stuart 1998 ; Proskouriakoff 1993). Pourtant, la problématique des conséquences de cet épisode sur les structures socio-culturelles et socio-politiques des basses terres a été peu abordée et fut principalement le fait d'analyses iconographiques de l'art lapidaire (Borowicz 2003 ; Simmons Clancy 1999). Même si l'angle d'attaque qui est le nôtre est étroit, l'étude stylistique réalisée dans le présent chapitre permet de dresser un état des lieux sur la question et de proposer une dynamique des relations entre les principales cités des basses terres au Classique ancien. Le V^e siècle aurait vu un fort changement d'un système de relations à un

autre. Le passage de l'un à l'autre aurait été progressif, correspondant à une transition qui s'étale de 380 à 450. A cet égard, il est notable que Calakmul, qui sera au Classique récent la grande rivale de Tikal, se distingue précisément à ce moment-là par une céramique à la fois superbe et singulière (*ckml01*, *ckml02*, *ckml09*, *ckml10*, *pi006*, *pi007*).

CHAPITRE V

Mythographie et cosmographie

Sur les poteries de notre corpus d'étude, provenant en majorité de contextes funéraires, plusieurs thèmes iconographiques sont évoqués. Toutefois, parce que les représentations sont principalement de type iconique, ce qui implique un contexte iconographique réduit, et parce que justement l'interprétation des images dépend de la comparaison de ces contextes iconographiques, seuls les principaux thèmes, suffisamment illustrés, ont pu être étudiés en détail. Ce chapitre est donc consacré aux questions ayant trait à la terre et au portail cosmique, au monde aquatique et à l'Inframonde, aux représentations solaires, ainsi qu'aux morts et ancêtres. En outre, il s'agissait, non pas de refaire ou de résumer les travaux de Nicholas Hellmuth (1987), mais plutôt de les compléter et les prolonger avec les informations acquises ces vingt dernières années. Dans certains cas, par mesure de clarté, il a, bien entendu, été nécessaire de faire un rappel de ses travaux ; dans d'autres cas, que nous avons jugés d'un intérêt mineur pour notre propos et pour lesquels aucune nouvelle information n'était disponible, nous nous sommes contentés d'y faire référence.

V-A. La terre, les grottes et l'accès à l'Inframonde (fig. 5.1 à 5.4)

La terre, en tant que monde ou niveau cosmique dans lequel les humains vivent, n'est pas représentée dans l'iconographie classique ancienne. Les métaphores de la terre semblent toujours liées à d'autres concepts. Ainsi, la terre est soit le terreau fertile sur lequel se développe la végétation, soit, plus souvent, le portail de l'Inframonde.

Le monstre terrestre (fig. 5.1 et 5.2)

Il y a dans l'art maya de nombreuses créatures qui évoquent des crocodiliens ou des sauriens. Souvent hybrides, elles furent longtemps considérées comme des manifestations ou des aspects de la divinité postclassique *Itzamna* (Thompson 1970 : 209-233 ; 1971 : 11-13). Celle-ci avait été reconnue dans le « dragon à deux têtes » (Spinden 1913 : 68-70) notamment en raison de données linguistiques et ethno-historiques faisant référence à des crocodiles ou à des iguanes (Thompson 1970 : 209-233). Certaines de ces créatures reptiliennes furent identifiées par les éléments distinctifs du glyphe du dix-neuvième jour du *tzolkin* qu'elles

portaient (T528/ZC1⁷⁷ *kawak*, anciennement *cauac* – **fig. 5.1d**), et furent ainsi nommées « monstres *kawak* » (Thompson 1971 : 87). La présence de motifs végétaux, ainsi que l'association récurrente avec des contextes relevant du monde terrestre (autels zoomorphes, lignes de sol dans les compositions, etc.), permirent de déterminer la valeur fondamentalement chtonienne du monstre *kawak* (Tate 1980 ; Taylor 1979 : 1-2).

Même si les exemples classiques anciens sont peu nombreux, ils s'inscrivent dans les tendances relevées pour la période classique en général. Ainsi, le monstre terrestre est principalement caractérisé par les éléments des glyphes T528/ZC1 *tun* et T529/ZC2 *witz* qui consistent en groupes de petits cercles agencés à la façon d'une grappe de raisins, et en demi-cercles concentriques bordés de points (**fig. 5.1**). Le front de la créature est souvent marqué par une entaille à degrés prolongée en haut et sur les côtés par deux volutes. Divers motifs sont, par ailleurs, associés à ces représentations ; on relève ainsi : des motifs quadrilobés et trifoliés, notamment des « flammes » recouvrant les yeux (*eyelashes*), et le motif T552/XQB 'bandes croisées' (**fig. 5.1**) (Taylor 1979 : 1). En certaines circonstances, un signe *caban* (T526/YS1), signifiant « terre », « région » et « bas » (Macri et Looper 2003 : 209), est adjoint à la figure tératomorphe (Bassie-Sweet 1996 : 64 ; Baudez 2002 : 168) ; l'ensemble fait référence à la terre dans son aspect humide et fertile (Baudez 2002 : 452). Cette hypothèse semble confirmée par les éléments de végétation qui se développent parfois sur les 'monstres *kawak*' (Taylor 1979 : 1).

De la même manière que le signe T524/AT7 'trois-points' est associé au jaguar, T552/XQB 'bandes-croisées' est associé aux représentations de crocodiles comme l'illustre, par ailleurs, le glyphe T844/AL6 signifiant « alligator » ou « crocodile » (*aayin/ahin*) (**fig. 5.1d**). Dans les deux cas, celui du félin comme celui du reptile, le signe est figuré dans l'œil de l'animal (**fig. 5.1b**). Le motif 'bandes-croisées' met ainsi en relation le monstre terrestre et la figure du crocodile. Le symbolisme chtonien attaché au crocodile est confirmé par le monument CPN82 de Copán (**fig. 5.2a** ; Baudez 1994 : fig. 67a). Sur la face *est* du monument est figuré un crocodile bicéphale dont le corps porte des signes *kawak* et l'œil un motif T552/XQB 'bandes-croisées'. Au Classique ancien, ce lien est particulièrement mis en lumière par les peintures murales de la tombe 1 de Río Azul (**fig. 5.1c** ; Hellmuth 1987 : 273-283). Le masque zoomorphe situé à droite de la série initiale rappelle, en effet, les crocodiles de *pi033* (**fig. 5.1b**) : l'œil de la créature est recouvert par un signe T552/XQB 'bandes-croisées', son museau retroussé porte un élément circulaire à encoches qui pourrait

⁷⁷ Les références aux glyphes sont données avec la double notation Thompson 1962/Macri et Looper 2003.

représenter une feuille de nénuphar (Baudez 2002 : 165), et une dent de requin, visible sous la lèvre supérieure, complète la dentition. Le signe T529/ZC2 *witz*, visible sur le front du reptile, confirme qu'il s'agit d'une représentation chtonienne. Il est intéressant de noter que certains mythes mésoaméricains décrivent la terre comme un crocodile flottant à la surface d'un lac ou de l'océan (Redfield et Villa Rojas 1934 : 207 ; Stresser-Péan 1952).

La sculpture zoomorphe P de Quiriguá (**fig. 5.2b** ; Looper 2001 : fig. 25-28) est une illustration pertinente de la fusion entre le monstre terrestre et la figure du crocodile : la gueule du reptile, dont les yeux portent les bandes croisées, est figurée sur la face nord du monument tandis qu'un masque de monstre *kawak* en occupe la face supérieure. Ce dernier, vu de face, rappelle divers exemples classiques anciens (Hellmuth 1986 : fig. 170, 1987 : 273-283). La gueule du crocodile, aussi représentée de face, évoque, quant-à-elle, les façades de certains bâtiments tératomorphes sur lesquelles on retrouve, outre la dentition caractéristique, des motifs 'bandes-croisées' (**fig. 5.3b** ; Gendrop 1980). Ces structures, sont considérées comme des images du monstre terrestre en raison des symboles chtoniens qu'elles portent (Baudez 2002 : 80-94).

Montagnes, grottes et portails (fig. 5.1d, 5.3 et 5.4a)

Les éléments *kawak* qui figurent sur le monstre terrestre, sont principalement présents dans deux glyphes T528/ZC1 *tun* et T529/ZC2 *witz* (**fig. 5.1d**) (Macri et Looper 2003 : 216-217). Le premier, T528/ZC1, est lu *tùun/tun*, « pierre » (Macri et Looper 2003 : 216), et, comme nous l'avons déjà vu, il représente le jour *kawak* à partir duquel a été nommé le monstre éponyme (Thompson 1971 : 87). C'est toutefois T529/ZC2 *witz*, avec ses circonvolutions caractéristiques, qui semble être le plus diagnostique du monstre terrestre. Lu *witz*, T529/ZC2 signifie « montagne » ou « colline » (Boot 2004a : 1-2 ; Macri et Looper 2003 : 217 ; Stuart 1987b : 18-23). Cette notion pourrait être illustrée par *pi012* (**fig. 5.3a**). Sur ce récipient, en effet, un monstre terrestre bicéphale est reconnaissable aux signes T529/ZC2 *witz* et T552/XBQ 'bandes-croisées' dont il est orné. Ces créatures aux longs museaux rappellent, par ailleurs, les masques de grotesques ornant certains édifices et qui ont été identifiés comme des monstres *kawak* (Baudez 1999a, 2002 : 83-94 ; Boot 2004a). Dans la construction iconographique de *pi012*, une pyramide à degrés sert de pendant à la double figure tératomorphe : les deux motifs présentent un relief similaire, leurs bases respectives s'ouvrent sur les eaux de l'Inframonde, symbolisées par une bande aquatique, et les deux structures renferment en leur sein la dépouille d'un défunt. Cette mise en regard des deux motifs (monstre et monument) semble indiquer qu'ils sont la contrepartie l'un de l'autre : la

montagne (surnaturelle), évoquée par le monstre terrestre, paraît être le reflet de la montagne artificielle que représente la pyramide⁷⁸. Dans les deux cas, ces élévations de terrain répondent à la définition de *witz*, « montagne », « colline »⁷⁹.

A partir des travaux de David Joralemon (1971 : 49-55, fig. 141 et 142) qui avait montré que dans l'iconographie olmèque certaines représentations tératomorphes symbolisaient l'entrée d'une cavité (**fig. 5.4a**), Dicey Taylor (1979) émet l'hypothèse que le monstre *kawak* représentait une caverne. La montagne/caverne est un thème récurrent de la mythologie maya (Stresser-Péan 1952 ; Thompson 1970 : 197-329), et ce concept n'est pas nécessairement incompatible avec la valeur chtonienne dévolue, par ailleurs, au monstre *kawak* (Baudez 1994 : 257-258). La nature concave du monstre terrestre est illustrée, encore une fois, par *pi012* (**fig. 5.3a**). Au cœur de chacune des deux structures (monstre terrestre et pyramide) se trouve, en effet, le corps d'un mort. Celles-ci fonctionnent comme des « réceptacles », de véritables cryptes, à l'image de celle du Temple des Inscriptions de Palenque (**fig. 5.3c** ; Sharer 1994 : fig. 5.31). Les deux « montagnes » sont donc creuses, en partie du moins. Le concept d'une montagne creuse est attesté chez les Huastèques (Stresser-Péan 1952 : 85), et le terme huastèque pour « montagne » désigne, au Yucatan, les *cenotes* (Stresser-Péan 1952 : 89). De surcroît, le vocable q'eqchi *Tzuultaq'a* signifie « montagne-vallée » et désigne aussi une divinité chtonienne (Brady 2000 : 297-298). Ainsi, à la notion de montagne paraît toujours correspondre celle de grotte (Bassie-Sweet 1996 : 66 ; Brady 2000 : 297 ; Stresser-Péan 1952). D'un point de vue cognitif, les montagnes et les grottes sont ainsi liées dans la pensée maya (Brady et Ashmore 1999 : 127 ; Spenard : 2006 : 25). Ces données semblent, de plus, suggérer que les montagnes sont pleines d'eau.

Le monstre *kawak* entretient donc des rapports étroits avec différents concepts géologiques : la terre, les grottes et les montagnes (Bassie-Sweet 1991 : 98-99, 1996 : 63-69 ; Baudez 2002 ; Hellmuth 1987 ; Taylor 1979). Le symbolisme de la caverne s'accorde particulièrement avec les bâtiments tératomorphes car « en qualifiant de 'terrestre' un édifice, on l'assimile à une grotte » (Baudez 2002 : 91). La fonction symbolique des façades semble

⁷⁸ Il est notable que le terme nahua pour « colline », *altepetl*, signifie aussi « communauté » (Aguila et al. 2005 : 70). Le glyphe correspondant était utilisé pour désigner les villes dans les codex aztèques (Aguila et al. 2005 : fig. 4.2).

⁷⁹ Plusieurs de ces montagnes sont mentionnées dans les inscriptions hiéroglyphiques. Ainsi, l'expression *Jo' Janaab' Witz* qui apparaît sur le panneau de Cancuen et le Linteau 4 de Piedras Negras, semble liée aux monstres terrestres dont les yeux sont couverts par trois « flammes », et ferait référence à des structures funéraires (Carrasco 2005 : 210-213 ; Stuart et Houston 1994 : 81 et fig. 93). L'expression *Yaxhaal Witz Sak Mook* ferait allusion aux images du monstre terrestre dites « radiales » (Carrasco 2005 : 214-217 et fig. 7.6). Ces figurations, plus fréquemment appelées « masques triples » (Baudez 2002 : 461), sont constituées d'une face et de deux profils zoomorphes, qui, vus d'avion, formeraient l'ensemble radial à quatre faces.

prolonger logiquement leur fonction architecturale (Gendrop 1980). Ainsi, par un procédé métaphorique, la porte zoomorphique du temple ou de la maison devient le portail de l'Inframonde (Schavelzon 1980). Il est notable que pour les Lacandons, les grottes sont « le lien entre la surface et le monde du dessous » (Perez 2005 : 165). Au Classique ancien, *pi012* (**fig. 5.3a**) et la frise de Balamkú (**fig. 5.3d** ; Baudez 1996a) illustrent ce rapport à l'Inframonde. Dans les deux cas, des demi-médailles quadrilobés matérialisent l'accès au monde souterrain.

Médailles quadrilobés, motifs en T et fentes terrestres (fig. 5.4 et 5.5a)

A Chalcatzingo, le monstre terrestre est évoqué de diverses manières. Ainsi sur le relief IX (**fig. 5.4a**), la créature est vue de face et c'est un médaillon quadrilobé (aussi appelé « cruciforme ») qui en symbolise la gueule (Joralemon 1971 : fig. 141). Sur le relief I (**fig. 5.4a**), un demi-médaille quadrilobé (aussi appelé « T » ou « tau ») représente la gueule du monstre terrestre vue de profil (Joralemon 1971 : fig. 142). Similairement, dans l'iconographie maya, ces deux motifs représentent le portail de l'Inframonde (Benson 1985 ; Bassie-Sweet 1991 : 95, 1996 : fig. 16 ; b 1994 : 260-262, 2002 : 170-171, 2003 ; Hellmuth 1987 : 273-283 ; Schavelzon 1980 ; Stross 1996 ; Tate 1980 : 47). Claude-François Baudez (1994 : 261, fig. 114 a-g) donne le détail de divers exemples, empruntés à la sculpture, où les médailles cruciformes et en T apparaissent avec des signes *kawak* (jambages du Temple 18 de Copán, Stèle 4 de Machaquila, Monument 2 de Quiriguá et Monument 135 de Toniná), des *Nymphéas* (jambages sud-est et sud-ouest du Temple 18 de Copán, Monument 135 de Toniná), ou encore le glyphe T556/XE2 *imix* (Temple 18 de Copán, Stèle 4 de Machaquila) qui fait référence au monde aquatique (Macri et Looper 2003 : 182). Par ailleurs, la forme glyphique du médaillon quadrilobé (T510/ZC4 ; **fig. 5.4b**) est lue *ch'é'en/ch'en* qui signifie « caverne » ou « puits » (Looper 2000 ; Macri et Looper 2003 : 217-218).

Il est notable que le plan cruciforme soit aussi le modèle retenu pour de nombreux dépôts rituels à forte symbolique aquatique et chtonienne (Bauer 2005 : 28-29). Le plan de ces structures suit, en effet, une organisation en croix. Le centre est généralement plus profond que les quatre branches et, vue en coupe, la structure affecte la forme de la fente terrestre, en entonnoir et à degrés qui caractérise le monstre *kawak* (Baudez 2002 : 452). Dans de nombreuses études mayanistes, les plans cruciformes sont mis en relation avec le signe T281/XQ1 *k'an* (**fig. 5.4b**) en raison de sa forme en croix. Remarquons simplement ici qu'avec sa sémantique et sa symbolique chtoniennes, le glyphe T510/ZC4 *ch'en* semble être un meilleur candidat, notamment en ce qui concerne les dépôts rituels. La fente terrestre est

elle-même porteuse d'une curieuse analogie. A ses degrés « en creux » correspondent, en effet, les degrés « en reliefs » de la pyramide. En d'autres termes, la fente terrestre représente l'image inversée de la pyramide. Quand les deux sont jointes, elles re-forment le médaillon cruciforme qui évoque le plan de certains bâtiments comme les pyramides jumelles du groupe 4E-4 de Tikal (Sharer 1994 : fig. 4.18), ou la structure E-IX du groupe E de Uaxactún (Ricketson et Ricketson 1937 : fig. 37). A cet égard, il est remarquable que le plan du second niveau de l'édifice de Uaxactún dessine une forme quadrilobée évocatrice (Ricketson et Ricketson 1937 : fig. 37). Ainsi, le plan au sol de la pyramide représente le médaillon cruciforme qui symbolise la gueule du monstre terrestre (**fig. 5.4c**). Au dessus de cette ligne de sol s'élève l'édifice dont la silhouette, tel un reflet, rappelle la fente terrestre à laquelle elle est liée en vertu de l'association montagne/grotte. La connexion grotte/pyramide est particulièrement bien illustrée à Dos Pilas où l'emplacement des constructions en surface apparaît déterminé par celui des formations souterraines (Brady 1997) et à la Lagunita où une grotte artificielle, aménagée sous la grande place, est reliée à la structure A-6 par un tunnel (Ichon et Arnauld 1985 : 39-69).

Lorsque la fente terrestre est limitée à un seul degré, elle a une forme en T, qui peut être rapprochée de celle du glyphe T503/XQ6 *ik* (**fig. 5.4b**). Ce dernier, lu *iik'/ik'*, désigne le « souffle », la « respiration », et le « vent » (Macri etLooper 2003 : 198). La correspondance symbolique entre les cavités et les vents est relayée par la croyance, répandue dans l'aire maya, que les vents résident, ou naissent, dans les grottes (Boccaro 1990 : 94 ; Redfield et Villa Rojas 1934 : 165 ; Roys 1965), ou y sont conservés par les divinités de la pluie (Holland 1964 : 93 ; Roys 1933 : 171 ; Thompson 1930 : 149, 1970 : 251-272). Les études géologiques confirment, par ailleurs, que l'entrée des grottes est généralement parcourue par un courant d'air (Mercer 1896), et il est bien possible que les Mayas aient observés ce phénomène naturel (Bassie-Sweet 1991 : 82).

Comme l'a montré Nicholas Hellmuth (1987 : 273-283), le complexe iconographique de la caverne est déjà en place au Classique ancien. Les exemples de cette période illustrent, par ailleurs, un point fondamental que l'on pouvait pressentir : le monde souterrain, auquel conduit la cavité terrestre, est de nature aquatique (**fig. 5.4e et 5.5a** ; Hellmuth 1987 : 356-357). Le relief karstique qui caractérise une grande partie de l'aire maya laissait prévoir une telle conclusion. Cette association entre le monde souterrain et l'élément aqueux est tellement forte que certains mythes mayas rapportent que même derrière les murs des grottes sèches l'eau s'écoule (Redfield et Villa Rojas 1934 : 165). Rappelons, par ailleurs, que le terme *ch'é'en/ch'en*, « grotte », signifie aussi « puits », « citerne » (Bassie-Sweet 1991 : 80 ;

Macri et Looper 2003 : 217-218). Pour la période classique, la nature aquatique de l’Inframonde est confirmée notamment par *pi083* (**fig. 5.5a** ; Hellmuth 1987 : 356). Cette poterie est décorée par incision et modelage avec des variations de relief subtiles. Sur le couvercle, à l’intérieur d’un médaillon quadrilobé, poissons et frise aquatique évoquent la surface des eaux. Rendu en haut relief, un batracien émerge à mi-corps de cet ensemble. La structure cruciforme qui encadre cette scène aquatique indique que ce point d’eau est une ouverture sur l’Inframonde. Cela a conduit Nicholas Hellmuth (1987) à parler d’Inframonde aquatique dont l’existence dans la mythologie maya est évoquée en particulier dans le *Popol Vuh* (Tedlock 1996 : 34, 36 et *passim*). La nature aquatique de cet Inframonde n’est pas surprenante compte-tenu de la géologie du sous-sol dans les basses terres (chapitre III-C). Il est notable que dans la religion populaire de nombreux groupes mayas, les points d’eau, tels les lacs et les *cenotes*, sont considérés comme des portes qui donnent accès à l’Inframonde (Boccaro 1990 : 135 et 170 ; Hull *n.d.* ; Redfield et Villa Rojas 1934 : 265). L’analogie avec le portail, rapidement évoquée au sujet des façades tératomorphes, prend ici tout son sens. La grotte est donc un « passage » entre deux mondes, un lieu « frontière » tel le *cenote* pour les Mayas yucatèques (Boccaro 1990 : 135).

V-B. Le monde aquatique et l’Inframonde (fig. 5.5 à 5.17)

L’identification d’un certain nombre de symboles aquatiques est ancienne (voir notamment Spinden 1913), toutefois, l’étude compréhensive des représentations aquatiques est plus tardive. C’est, en effet, dans les années 1980 que les avancées les plus importantes ont été réalisées sur ce sujet (notamment Hellmuth 1986, 1987 ; Robicsek et Hales 1981). Dans l’art de la céramique maya classique ancienne, le milieu aquatique est diversement évoqué. Ainsi, sur le couvercle de *pi083* (**fig. 5.5a**), un batracien est représenté émergeant à mi-corps d’un ensemble composé d’une bande ondulée et de volutes. La composition suggère que ces éléments, distinctivement marqués de lignes de points, symbolisent l’eau dans laquelle l’animal est en partie immergé. En renfort de cette hypothèse, Nicholas Hellmuth (1987 : 112 et 130) remarqua, par ailleurs, que les motifs situés de part et d’autre des volutes centrales, étaient des poissons stylisés. A cet égard, les données qu’il apporta (Hellmuth 1987 : 126-132) ont été récemment confirmées par la publication de deux récipients-effigies en forme de poissons (*k6225*, **fig. 5.5b**) ; les grandes volutes qui se développent au niveau de leurs branchies rappellent, en effet, celles, bien visibles, des deux créatures de *pi083*. Ces découvertes mirent en lumière l’importance du milieu aquatique dans l’iconographie maya.

Les frises aquatiques (fig. 5.5 à 5.10)

De nombreuses poteries portent des représentations conventionnelles du monde aquatique. Comme sur *pi083* (**fig. 5.5a**), celles-ci se présentent généralement sous la forme de bandes ondulées composées de lignes parallèles au milieu desquelles s'intercalent des lignes de points et de ronds (**fig. 5.5 à 5.10**). Trois exemples figurent sur le couvercle de *tkl32* : évoquées dans de petits médaillons, ces représentations métonymiques du monde aquatique se situent sous l'effigie d'un canard qui semble ainsi flotter sur celles-ci (**fig. 5.6a**). Il est intéressant de remarquer que d'un point de vue épigraphique la lecture *polaw* ou *palaw*, signifiant « océan », « mer » et « lac » dans plusieurs langues mayas, d'un glyphe évoquant ces « frises aquatiques » (**fig. 5.6b**) est compatible avec les différents contextes, iconographiques et épigraphiques, dans lesquels celui-ci se présente (Lopes 2004). Les frises aquatiques sont souvent agrémentées de motifs secondaires comme des volutes, des cercles et demi-cercles, des ovales, ou encore des motifs à encoches (**fig. 5.6 à 5.10** ; Hellmuth 1987 : 85-125). Les cercles et demi-cercles dont la forme rappelle les disques de jade ou *chalchihuitl* (signifiant « précieux » en nahuatl), pourraient symboliser le jade qui, une fois poli, présente une couleur, variant du vert pâle au bleu/violet, et une texture, lisse et translucide, évocatrices du monde végétal et aquatique. En raison de son profil découpé, le motif à encoches, dont la silhouette rappelle aussi certaines occurrences des signes T4/1G2 ou T23/1G1 (**fig. 5.6b**), évoque alternativement un objet de pierre taillée (excentrique), certains coquillages ou encore les feuilles dentelées du nénuphar. Sur le pilier D de la Maison D de Palenque (Greene Robertson 1985 : fig. 182), une variante plus élaborée du motif à encoches renvoie avant tout à l'idée d'un excentrique. Le lien symbolique entre les excentriques et le monde aquatique demeure toutefois obscur.

De petits éléments ovoïdes ou rectangulaires, dont l'empilement, parfois dans un ordre de tailles croissantes mais plus souvent décroissantes, évoque peut-être la remontée de bulles dans un liquide, sont souvent figurés dans les frises aquatiques. Connus sous l'appellation anglo-saxonne, difficilement traduisible, *water stacks* (**fig. 5.6c et 5.7b**), ils sont conventionnellement utilisés dans l'art maya de la période classique récente pour représenter l'eau (Schele et Miller 1986 : 47). Des figurations plus surprenantes comprennent des lignes en dents de scie qui, parfois, tiennent de l'assemblage de triangles (**fig. 5.8 p, q et r**). A cet égard, il est notable que le signe T0143/33G évoquant une suite de triangles (**fig. 5.6b**), est lu *ha'* : « eau » (Macri etLooper 2003 : 302). Ainsi, sur *pi101*, *pi131* et *tkl06*, les bandes de triangles pourraient représenter des frises aquatiques. La différence entre les frises aquatiques brisées ou ondulées et les frises aquatiques rectilignes, pourrait signifier que les premières

représentent des eaux mouvantes alors que les secondes symboliseraient des eaux dormantes (Baudez 2003a : 464). La nature stratifiée de ce monde aquatique est établie par *pi066* dont la frise aquatique s'apparente au dessin d'une coupe stratigraphique (**fig. 5.9e**). Cette structure, toutefois, contraste avec le modèle mexicain qui présente une division en « étages » (Thompson 1970 : 195 et 300). L'Inframonde maya, tel qu'il est décrit dans l'iconographie classique, est caractérisé par une stratification subtile qui semble plus exprimer la profondeur de ce monde que divers niveaux formels.

Le nénuphar (fig. 5.11 à 5.13, fig. 5.17 h et g)

En dehors des décors abstraits, de nombreux motifs figuratifs plus ou moins stylisés, tels des coquillages, des conques ou des motifs végétaux, parsèment les représentations aquatiques. Le nénuphar est ainsi un des motifs les plus fréquemment rencontrés (**fig. 5.11**). Les glyphes T0244/XD6 et T0625/2S3 (**fig. 5.12a**) qui évoquent cette plante de la famille des nymphéacées, renvoient non seulement au nénuphar lui-même (*naab'/nahb'*), mais désignent aussi, en raison d'un jeu d'homophonies, tout point d'eau, notamment les lacs et les marais (Macri et Looper 2003 : 181 et 289-290 ; Schele et Miller 1986 : note 51). Dans certaines circonstances, le nénuphar sert donc d'élément pour contextualiser les scènes et indiquer qu'elles se situent dans le monde aquatique.

Les représentations de *Nymphéa* dans l'iconographie maya ont été étudiées de façon détaillée (Rands 1953). Evoquées de façon très naturaliste parfois, différentes parties de la plante (tige, feuilles, fleurs) et différents stades de sa floraison (bouton, fleur épanouie) sont représentées (**fig. 5.12**). Les feuilles, que Robert Rands (1953 : 81) tenait pour l'élément le plus diagnostique des images de ce végétal, sont traitées de façon caractéristique : leur bordure est dentelée et leur surface est généralement quadrillée de lignes ondulées entre lesquelles s'intercalent, parfois, des points ou des petits ronds (**fig. 5.12f**). Le bourgeon est figuré par un élément oblong, de forme lancéolée, ovale ou en as de pique (**fig. 5.12b**). La fleur épanouie est un motif commun. Occasionnellement rendue en relief, elle tient alors lieu de bouton pour le couvercle de certaines poteries (**fig. 5.17 h et g**) ; ses étamines lui donnent l'aspect caractéristique d'une couronne (*pi059*). La fleur de nénuphar est plus communément représentée en association avec un poisson qui semble la « butiner » ou la mordiller. C'est, néanmoins, sous une forme stylisée, qu'elle apparaît le plus souvent dans l'art maya. Elle affecte alors une forme « trifoliée » qui, dans certaines circonstances, rappelle les motifs de « fleurs de lis » ou de « fleur de lotus égyptien » (**fig. 5.12c et 5.13a**). Ainsi, sur la céramique *pi068*, la présence d'une feuille de nénuphar stylisée, évoquée par un élément de forme

ovoïde au contour dentelé et à la surface quadrillée par des lignes ondulées, confirme que le ‘motif trifolié’ représente bien une fleur de *Nymphéa* stylisée (**fig. 5.13a**). Quelquefois très simplifiée, cette forme trifoliée est généralement combinée avec un motif en forme de nœud évoquant le signe T366/3M7 (**fig. 5.12a**).

Le *Nymphéa*, qu’il soit évoqué de façon naturaliste ou stylisée (sous la forme d’un motif trifolié) accompagne un grand nombre de créatures et divinités diverses tels GI, le *Jaguar de l’inframonde* ou encore des monstres-volutes (**fig. 5.13d**). A ce titre, il semble fonctionner comme un complément sémantique, destiné à affirmer un lien symbolique avec le monde aquatique. La situation singulière du *Nymphéa* dans l’iconographie maya a été reconnue très tôt par les mayanistes. Alfred Maudslay (1889-1902, vol. 4, p. 37) tenait ainsi le nénuphar pour l’unique fleur du corpus artistique maya et il ne fait aucun doute que le nénuphar est le végétal le plus représenté dans l’art maya. C’est aussi un des rares, sinon le seul, à être identifiable de façon univoque (Rands 1953 : 81). Cela est particulièrement saisissant en regard des représentations de maïs dont seules quelques rares occurrences, principalement à Palenque ou à Copán, rendues de façon naturaliste, ne sont pas équivoques.

Le « motif trifolié », le nénuphar et le maïs (fig. 5.12 et 5.13)

Il est surprenant que l’abondance des représentations de *Nymphéas* dans l’art maya, n’ait pas plus attiré l’attention des iconologues qui ont concentrés leurs efforts sur la problématique du maïs⁸⁰. Ainsi, malgré l’avis de David Kelley (1976 : 125, 126, 333) qui voyait dans le signe ‘trifolié’ T696/ZSE une fleur de nénuphar (**fig. 5.13f**), ces motifs ont été considérés comme des représentations stylisées de maïs. Les travaux de différents chercheurs ont, en effet, mis en lumière de possibles liens entre les iconographies olmèques et mayas (Fields 1991 ; Joyce et al. 1991 ; Reilly 1991) et un consensus s’est établie sur l’idée que la symbolique maya trouvait son origine dans le répertoire olmèque. Ainsi, lors de la 6^{ème} Table Ronde de Palenque (1986), Virginia Fields (1991) proposa de voir dans un ensemble iconographique olmèque ayant pour point central un élément à trois pointes, l’origine du ‘motif trifolié’ maya qui constitue l’élément principal du diadème porté par les souverains de la période préclassique (**fig. 5.13e** ; Freidel et Schele 1988). S’appuyant sur les travaux de David Joralemon (1971 : 59-66), elle montra de façon convaincante que, dans le répertoire iconographique olmèque, cet élément était la représentation stylisée d’un épi de maïs encadré

⁸⁰ Il est vrai, cependant, que ce genre de contradiction n’est pas étranger aux études mayanistes ; en effet, la thèse d’un peuple pacifique n’a-t-elle pas été longtemps soutenue en dépit du nombre important de représentations de guerriers ?

par deux feuilles (**fig. 5.13h** ; Fields 1991 : 167, fig. 2 et 3a ; Taube 1996). Dès lors, en raison de cette analogie, le signe T0696/ZSE ‘motif trifolié’ du répertoire maya fut associé au maïs. Au regard des données iconographiques disponibles, notamment celles concernant le nénuphar, cette interprétation est discutable. Par ailleurs, l’art maya ne présente nulle part le maïs sous une forme stylisée qui pourrait rappeler le ‘motif trifolié’. La liaison entre le ‘motif trifolié maya’ et le maïs a été faite par l’intermédiaire du cas olmèque. A notre connaissance, seul le *Nymphéa* apparaît clairement et de façon indiscutable, sous cet aspect trifolié (**fig. 5.12 et 5.13 a et d**).

L’importance accordée au maïs dans les études mayanistes semble être liée à l’utilisation peut-être un peu abusive de certaines sources, notamment les textes de l’époque coloniale comme le *Popol Vuh*, les sources ethno-historiques et les études ethnographiques. L’attention portée à ces documents a eu, tel un microscope, un effet déformant. Le cas du panneau central du Temple de la Croix Feuillue de Palenque fournit un exemple de ce phénomène. Connu depuis le XVIII^e siècle, le site de Palenque devint, au XIX^e siècle, le plus étudié et ses ensembles sculptés tout à fait exceptionnels furent, par conséquent, abondamment illustrés. Le panneau central du Temple de la Croix Feuillue (Greene Robertson 1985b, fig. 222), fut ainsi, et pendant longtemps, une des œuvres d’art maya les plus analysées. A cet égard, il est significatif que cette sculpture soit une des vingt-sept illustrations de l’éminent ouvrage de Eric Thompson : *Maya History and Religion* (1970). Or, ce panneau porte une des rares représentations de maïs, naturalistes et non ambiguës, de la période Classique (**fig. 5.13g**)⁸¹. Pendant un certain temps, dans un corpus iconographique encore peu étoffé, la place du maïs a donc été magnifiée.

Une tendance similaire est discernable dans certaines études ethnographiques. Plante vivrière de premier plan pour les Mayas, la céréale est, en effet, importante dans les rites populaires. Cette position particulière tend, cependant, à déprécier, sinon à dissimuler, la place d’autres végétaux dans la cosmologie et la mythologie mayas. Le *Nymphéa*, en particulier, est cité dans certains mythes de création (Bruce 1967 : 220 ; Perez 2005 : 116-117 ; Thompson 1970 : 202). Son importance symbolique, rituelle et cosmologique, est bien illustrée par l’ensemble sculptural de la Maison D de Palenque (Baudez 2002 : 147-150 ; Greene Robertson 1985b : fig. 147, 162, 182 et 222). Par ailleurs, dans la scène de décapitation du Grand terrain de jeu de balle de Chichen Itza (**fig. 5.13b**), au milieu des flots de sang évoqués par des serpents qui jaillissent du corps sans tête, ce n’est pas un plant de

⁸¹ Dans la composition de la sculpture, la plante occupe, par ailleurs, une place centrale.

mais qui se développe, mais bien un grand nénuphar (Schele et Miller 1986 : fig. VI.3, p. 244). Cette plante, comme le remarque Patrick Perez (2005 : 117), « fait un très bon candidat mythologique dans de nombreuses cultures tant américaines qu'asiatiques parce qu'elle se développe entre trois milieux (terre, eau, air, à quoi les Asiatiques ajoutent le “feu céleste” lié au parfum de la fleur) et elle est attestée comme telle dans l'iconographie maya à l'époque classique ».

L'iconographie maya est riche en représentations de créatures hybrides dans lesquelles les traits de différents animaux sont associés. La fusion du nénuphar et du maïs dans le ‘motif trifolié’ et le ‘dieu bouffon’ n'est donc pas à exclure (**fig. 5.13 a-h**). Néanmoins, les données iconographiques suggèrent une disjonction sémantique entre le ‘motif trifolié olmèque’ et le ‘motif trifolié maya’. En d'autres termes, le ‘motif trifolié’ aurait été une évocation du maïs pour les Olmèques et une évocation du *Nymphéa* plus tard pour les Mayas. De surcroît, le nénuphar, plante héliotrope par excellence, est un symbole solaire (Uriarte 2005) qui s'accorde bien avec l'idéologie de la royauté sacrée des Mayas. Certains souverains portaient en effet le titre *K'inich*⁸² faisant allusion au soleil (Bassie-Sweet 1991 : 162-163 ; Martin et Grube 2000 : 15 et 159).

Créatures de l'Inframonde (fig. 5.14 à 5.17)

Outre de nombreux oiseaux, poissons, batraciens et reptiles, la faune des frises aquatiques comprend diverses créatures tératomorphes (Hellmuth 1987 : 126-199). Celles-ci, appartiennent à la famille de représentations que nous avons nommées « Monstre-volutes » (chapitre IV-C). Souvent grimaçantes et généralement dépourvues de mâchoire inférieure, elles possèdent toutes les mêmes caractéristiques : prédominance des volutes et des lignes courbes dans leur structure, aspect reptilien plus ou moins prononcé, museau recourbé, œil en spirale et ‘dent-de-requin’ (**fig. 5.14 à 5.17**). Les représentations se limitent le plus souvent à la tête de ces créatures. Toutefois, quand il est évoqué, leur corps serpentiforme est marqué des motifs caractérisant les frises aquatiques comme les lignes de points et de ronds, les volutes et les ‘motifs à encoches’. *K1162* offre une illustration pertinente de ce phénomène (**fig. 5.14h**). La créature ophidienne, connue sous l'appellation *Waterlily monster* ou *Lily Pad Headdress Monster*, a été considérée comme une personification des points d'eau (océan,

⁸² On notera notamment *K'inich Muwaan Jol* à Tikal (règne : ?-359 ; Martin et Grube 2000 : 26), *K'inich Yax K'uk Mo'* à Copán (règne : 426-437 ; Bell, Canuto et Sharer 2004 : 13 et *passim* ; Martin et Grube 2000 : 192), *K'inich Taja Chaak* à Naranjo (règne : vers 510 ; Martin et Grube 2000 : 70), *K'inich Hix Chapat* à Toniná (règne : 595-665 ; Martin et Grube 2000 : 178), *K'inich Yo'nal Ahk* à Piedras Negras (règne : 603-639 ; Martin et Grube 2000 : 142 ; Miller et Martin 2004 : 201) et *K'inich Janahb' Pakal* à Palenque (règne : 615-683 ; Martin et Grube 2000 : 162 ; Miller et Martin 2004 : 201).

lac, marais, *aguadas*) et des cours d'eau (Baudez 2002 : 40-41 ; Hellmuth 1987 : 160-168 ; Schele et Miller 1986 : 46), notamment en raison de la ressemblance de son corps avec les frises aquatiques. D'autre part, il est intéressant de noter que les glyphes T1032/SS5 et T1031/SS6 (**fig. 5.14g**) qui évoquent cette créature, sont parfois lus *ha'*, « eau » (Macri et Looper 2003 : 167-168). D'autres contextes épigraphiques suggèrent la valeur logographique *witz'* (à ne pas confondre avec *witz*) qui, dans les langues maya, fait référence aux eaux mouvantes et animées telles les rivières, les cascades et aussi les éclaboussures (Stuart 2007a).

Pi096 fournit un second exemple de créature symbolisant le monde aquatique (**fig. 5.15a**) : appelée *Serpent-head X* (Smith 1955 : 70), M-V3 dans notre classification des Monstres-volutes, celle-ci porte des lignes de points et de ronds caractéristiques des frises aquatiques, ainsi que des volutes et des motifs à encoches. Les éléments oblongs attachés aux tentacules de la créature sont souvent interprétés comme des plumes, cependant des attributs similaires sont visibles sur de nombreuses évocations de poissons (Hellmuth 1987 : 126-132). Il s'agirait donc plutôt de nageoires que de plumes. La construction iconographique de *pi096* confirme la nature aquatique de M-V3. En effet, sur le couvercle du récipient est figuré un oiseau aquatique tenant un poisson dans son bec. Par ailleurs, diverses représentations comparables (*bcn02*, *tkl01*, *tkl32*, *tkl39*) indiquent de façon indiscutable que les oiseaux se trouvent à la surface d'une étendue aquatique (**fig. 5.6a et 5.7a**). On peut ainsi raisonnablement avancer que dans de tels contextes, le couvercle représente la surface des eaux. Par conséquent, la partie du récipient située sous le couvercle devrait symboliser les profondeurs aquatiques aussi appelées « Inframonde humide » ou simplement « Inframonde » (Hellmuth 1987 : 361). Cette proposition trouve une justification avec *pi003* (**fig. 5.15b**). Le bouton du couvercle de ce bol datant des années 375-450, est modelé à la forme d'un personnage assis dans une pirogue, en train de pagayer, et transportant un poisson. Sur la surface du couvercle, des créatures pisciformes, des motifs floraux, des vaguelettes et des feuilles de nénuphar évoquent la surface des eaux sur laquelle flottent l'embarcation et ses passagers. Plus bas, le corps du récipient est décoré d'une frise aquatique interrompue par deux monstres-volutes coiffés de nénuphars stylisés. La position de ces grotesques dans la frise aquatique et sous les éléments désignant la surface, ainsi que les *Nymphéas* dont elles sont couvertes, indiquent clairement la nature aquatique de ces créatures. L'ensemble de la poterie, avec ses supports tétrapodes, forme une composition typique de la période classique ancienne.

La créature de *pi003* évoque divers 'monstres-volutes' notamment M-V4, M-V9 et M-V12 (**fig. 5.17a**). Les céramiques de la série M-V9 (*cklm02*, *pi003*, *pi006*, *pi007*) ont toutes

la même construction iconographique : supports tétrapodes en têtes de pécaris et couvercle portant des références à l’Inframonde humide. Ainsi, le couvercle de *ckml02* figure l’image d’un défunt (Fields et Reents-Budet 2005 : 253), *pi006* et *pi007* portent, sur le rebord de leur couvercle, un registre de ‘motifs à encoches’ qui évoquent les frises aquatiques. Par ailleurs, le bouton du couvercle de *pi007* (**fig. 5.16c**) est modelé à l’effigie d’une créature nommée *Shell Wing Dragon (SWD)*, ou *Shell Wing Monster*, « dragon aux ailes coquillages » (Hellmuth 1987 : 167-179). Etre hybride et polymorphe des frises aquatiques (**fig. 5.16 a, c et d** ; *k1162*, *k6626*, *pi012*, *pi058*, *tkl03*), le *Shell Wing Dragon* associe des caractères aquatiques, célestes et parfois solaires (Hellmuth 1987 : fig. 334-365). Ses pattes sont généralement celles d’un oiseau, sa tête, logée au bout d’un long cou, peut être celle d’un serpent (*pi007*, *pi040*) ou celle d’un oiseau aquatique (*k6626*), ses ailes sont le plus souvent des coquillages (**fig. 5.16 c et d**), mais peuvent aussi être constituées de plumes (**fig. 5.16d**). Son corps est évoqué par divers masques de grotesques, notamment GI et le dieu N (**fig. 5.16d** ; Hellmuth 1987 : 359)⁸³. Le rôle de cette créature mythique de l’Inframonde demeure, toutefois, mal compris. C.-F. Baudez (2003a : 476) interprète ces figures hybrides comme des images évoquant la cohésion et l’unité du cosmos. Quoi qu’il en soit, le contexte iconographique de *pi007* (‘motifs à encoches’, têtes de pécaris et *SWD* ; **fig. 5.16c**) est clairement aquatique. Le monstre-volute qui orne la paroi du récipient peut, par conséquent, être considéré comme une créature de l’Inframonde humide. Sa place dans la composition, les volutes dont elle est constituée, ainsi que les ‘motifs à encoches’ qu’elle porte, indiquent que cette entité symbolise le monde aquatique à l’instar des monstres de *k1162*, *pi003*, *pi060*, *pi096* ou *pi117*.

Le monstre-volute M-V7 (*pi028*, *pi029*, *pi121*, *tkl26* et *tkl33* ; **fig. 5.16b**) a la même structure que M-V9 (**fig. 5.17a**) sauf que son museau est court. Représenté sous forme iconique dans un médaillon circulaire, M-V7 apparaît souvent en dehors de tout contexte iconographique. Toutefois, les boutons de *pi029* et *pi121*, respectivement un oiseau aquatique et un poisson (**fig. 5.16b**), permettent d’établir un lien entre M-V7 et le monde aquatique. M-V5 (*k3105*, *k6214*, *k6945*, *k8954*, *pi072*, *pi128*, *tkl11*, *tkl31* et *tkl32* ; **fig. 5.16e et 5.17a**) présente les mêmes attributs (profil constitué de volutes, œil en crochet, long museau recourbé) que les créatures précédentes. Contrairement à ces dernières, M-V5 est parfois représenté avec sa mâchoire inférieure (*k3105*, *k6945*, *k8954*, *pi072*, *pi128*, *tkl31*). Les ornements d’oreille comprennent un gros disque central, prolongé en haut par une volute et

⁸³ Une telle variété de formes pourrait indiquer que le *Shell Wing Dragon* représente différentes étapes de la transformation d’une entité unique (Hellmuth 1987 : 359).

par un élément en T en bas. Un ‘motif à encoches’ est situé sous l’œil et une double volute est figurée dans la gueule de la créature. Sur *k3105*, M-V5 est associé à des frises aquatiques et, sur *tkl32* (**fig. 5.16e**), il est représenté dans un ‘médaillon quadrilobé’ qui symbolise le portail cosmique ouvrant sur l’Inframonde humide, évoqué ici par une frise aquatique attenante. Ces données suggèrent que M-V5 est une des nombreuses images du monde aquatique. Il est intéressant de remarquer que seuls des critères stylistiques permettent de distinguer les diverses entités qu’aucun attribut ne différencie vraiment. L’absence d’attributs spécifiques, la similarité des formes ainsi que l’équivalence des contextes iconographiques, suggèrent que ces représentations constituent des variations stylistiques autour d’un même thème.

Les créatures de la série M-V4 (*lgt04, uxctn31, uxctn32* ; **fig. 5.17a**) semblent être des variantes stylistiques, simplifiées, de M-V9 (**fig. 5.17a**). A ce sujet, l’hypothèse du régionalisme a été avancée dans le chapitre IV (M-V4 serait spécifique de Uaxactún). Toutefois, en dehors de la ressemblance formelle entre les deux créatures, aucun contexte iconographique ne permet, de confirmer (ou d’infirmier) l’appartenance de M-V4 au monde aquatique. Tel n’est pas le cas, en revanche, pour M-V12 (*k1162, kmljuyu04, tkl03* ; **fig. 5.17a et e**). Aussi connues sous l’appellation *Tubular Headdress Monster* (Hellmuth 1987 : 180), ces créatures combinent le profil de M-V9 avec une coiffe élaborée contenant des éléments oblongs et des nénuphars (**fig. 5.17 a et e**). Toujours représentées dans des frises aquatiques (**fig. 5.17e**), elles semblent emblématiques du milieu des lacs et des marais (Baudez 2003a). Ces images qui renvoient au monde aquatique, sont évocatrices de la terre inondée dans laquelle se développe la vie.

La figure serpentine dénommée *Recurved Snout Monster (RSM)*, M-V1 dans notre classement⁸⁴, affecte la forme d’un S renversé, plus ou moins régulier, qui représente à la fois la gueule et le museau recourbé du monstre (**fig. 5.17 a, c et h** ; Hellmuth 1987 : 18-21)⁸⁵. L’œil est recouvert par une plaque supra-orbitale qui se termine généralement par une volute, et évoque celle du Monstre marin et pisciforme *Xoc* (Hellmuth 1987 : 133-153). Dans notre corpus d’étude, le *Recurved Snout Monster* est une créature de l’Inframonde humide ainsi que l’illustrent *tkl36, tkl38, tkl41* et *tkl58* où elle est associée à des frises aquatiques ou des éléments de frises aquatiques. Sur *tkl36*, elle se trouve, en outre, sous un registre de grecques scalaires qui évoquent des demi-fentes terrestres. La fleur de nénuphar qui constitue le bouton

⁸⁴ *Hlm113, k6001, k6944, pi043, pi049, pi052, pi059, pi063, pi092, tkl27, tkl29, tkl36, tkl38, tkl40, tkl41, tkl58* et *uxctn19*.

⁸⁵ Le *Recurved Snout Monster* a d’abord été identifié par Carlson et Landis (1985) qui lui donnèrent le nom de *Zip Monster* en référence au mois Zip dont il est le patron.

de *pi059* donne à la scène un contexte aquatique évident (**fig. 5.17h**). Les *RSM* incisés sur la paroi du récipient sont situés au bas de la composition qui représente le niveau de l’Inframonde. La nature aquatique de cette créature est explicitement évoquée sur *pi063* (**fig. 5.17c**) où elle est traitée comme une frise aquatique avec des lignes de points. La ‘dent de requin’ (*hlml13, k6001, pi043, pi049, pi059, tkl27, tkl40*) et le ‘motif à encoches’ (*k6001, pi049, pi059, tkl58*) sont deux autres attributs qui dénotent le monde aquatique. Malgré ce contexte iconographique, le *RSM* est généralement interprété comme une figure céleste en raison de sa présence dans les frises symbolisant le ciel dans les documents classiques récents (Carlson et Landis 1985). Il est, de plus, remarquable que le mois *Zip* soit désigné par un composé glyphique constitué du signe ‘bandes croisées’ qui est un motif associé à l’Inframonde humide au Classique ancien, comme nous l’avons vu, et au monde céleste au Classique récent (Carlson et Landis 1985 : 126-127). De toute évidence, la valeur sémantique de cette créature serpentine évolue en fonction des contextes iconographiques dans lesquels elle apparaît. Il est par ailleurs intéressant de noter que dans l’art maya, le serpent qu’il soit figuré sous forme stylisée ou naturaliste, est à la fois un symbole de vent et de respiration (Taube 2001 et 2003b : 418-432), c’est-à-dire de souffle, et d’eau (ou des liquides en général). En d’autres termes, cet animal symbolise des éléments instables, en mouvement perpétuel, et qui n’ont pas de forme propre. Il s’oppose en cela à la paire tortue/crocodile qui représente généralement la terre, élément solide et stable.

Les volutes et les ‘motifs à encoches’ qui constituent le *Serpent Y Complexe* (M-V2)⁸⁶, sont des motifs évocateurs des frises aquatiques. M-V2 sert parfois de cadre à des profils anthropomorphes (*uxctn21, uxctn51*) qui sont interprétés comme des images d’ancêtres (voir chapitre V-D). M-V2 est caractérisé par une construction symétrique : de chaque côté d’un médaillon central, généralement composé par une ou plusieurs volutes superposées, se développent des séries horizontales de doubles volutes opposées (**fig. 5.14 a et c**). Cette organisation rappelle M-V6 (**fig. 5.14 b et e** ; *hlml05, k5770, tkl48, tkl49, tkl53* et *uxctn43*) et M-V8 (*dz04* et *sr02*) qui portent les attributs (lignes de points et ‘motif à encoches’) des frises aquatiques. Comme ces dernières, il est probable que M-V2 soit une simple évocation de l’Inframonde humide plutôt que la représentation d’une créature symbolisant ce niveau du cosmos. Toutefois, comme semblent le suggérer certains monstres-volutes (*k5925, pi004, pi010, pi011, pi079*), la limite entre frise aquatique et représentation zoomorphe est parfois floue (**fig. 5.17 f et g**).

⁸⁶ *Bcn01, tkl41, uxctn05, uxctn08, uxctn13, uxctn18, uxctn20, uxctn21, uxctn22, uxctn30, uxctn51.*

Les monstres-volutes apparaissent ainsi dans des contextes iconographiques analogues qui informent de la nature aquatique de ces créatures dont le profil constitué de volutes est évocateur des circonvolutions que dessine l'eau en mouvement. Dans de nombreux cas, le corps même des créatures porte les attributs distinctifs des frises aquatiques (e.g. *k1162*, *k5925*, *pi004*, *pi010*, *pi011*, *pi063*, *pi079*, *pi085*, *pi096*, *tkl49*, *uxctn08* ; **fig. 5.14 à 5.17**). Ce lien avec le monde aquatique avait déjà été relevé par Nicholas Hellmuth (1987) qui distingua, sur des critères stylistiques, plusieurs monstres : ‘*Lily Pad Headdress Monster*’, ‘*Tubular Headdress Monster*’ ou encore ‘*Curled Formed Monster*’. Cependant, à l’exception du ‘*Waterlily Monster*’, ces représentations sont peu nombreuses dans le corpus de la période classique. Ainsi, depuis la publication des travaux de N. Hellmuth, aucune avancée notable n’a été faite dans ce domaine et notre compréhension de ces diverses créatures demeure limitée. Quoi qu’il en soit, leur distribution, très localisée dans le temps et l’espace (cf. chapitre IV-C), et la similitude des contextes iconographiques dans lesquels elles apparaissent, semblent indiquer que les différences observées correspondent à des variations stylistiques autour d’un même thème iconographique. En d’autres termes, il s’agit probablement de différentes représentations d’une même entité (ou concept) que nous nommons « monstre aquatique ». La croyance en un « esprit » de l’eau pourrait être suggérée par *tkl39* (**fig. 5.15c**) ou par la composition « arcimboldeque » de *pi083* (**fig. 5.17b**). Sur le couvercle de *pi083*, en effet, le médaillon quadrilobé ne fournit pas seulement un cadre à la scène aquatique, il sert aussi de contour au masque zoomorphe qui apparaît en trompe-l’œil : les yeux du monstre sont ainsi évoqués par les deux poissons stylisés, et la bouche, d’où semble sortir le batracien, est représentée par le lobe inférieur du médaillon quadrilobé que la frise aquatique, telle une lèvre supérieure, délimite vers le haut (Hellmuth 1987 : 175).

Formulée à partir d’analyses iconographiques, l’hypothèse qu’il y ait eu, dans la mythologie des Mayas classiques, des entités surnaturelles gardiennes des points d’eau et des cours d’eau, ou esprits de l’eau, est confortée par divers travaux ethnographiques. Ainsi, pour les Mayas chorti, les *Chicchan* ont l’apparence de serpents vivant dans les grottes et les cours d’eau, dont ils sont l’esprit, ou l’essence (Wisdom 1940 : 394). Pour les Lacandons, les gardiens des lacs et des rivières (*xook/xok*) revêtent l’aspect de crocodiles géants et sont doués de pouvoirs fantastiques (Bruce 1976 ; Perez 2005 : 215). Le caractère protéiforme de ces représentations qui est, comme nous l’avons vu, à mettre en relation avec des variables spatiales et temporelles, trouve un écho dans les descriptions de divinités que donnent les textes coloniaux, les sources ethno-historiques et les études ethnographiques. Ainsi, le *Popol Vuh* (Tedlock 1996) illustre la variété de noms que certaines divinités pouvaient porter. Il est,

par ailleurs, probable que leurs dénominations changeaient d'une région à l'autre comme c'est encore le cas chez les Lacandons (Perez 2005 : 40 et 91-93). A cela s'ajoute un phénomène de conjonction des fonctions ou des caractères : certaines figures, en effet, se confondent parfois. Ainsi, chez les Lacandons, *Ik-Yum* et *Hatx Ak Yum*, *Ik-Yum* et *Txan-Yum*, ou encore *Ik-Yum* et *Sukunk-Yum* sont liés de façon confuse sans que l'on comprenne bien s'il s'agit de doubles, d'avatars, ou différents aspects d'une même entité (Perez 2005 : 41 et 51).

En raison du faible nombre de contextes iconographiques dans lesquels ils apparaissent, il est difficile de rendre compte des nuances sémantiques qui ont pu exister entre les différents 'Monstres aquatiques'. A partir du V^e siècle certaines créatures, tels le 'Waterlily monster' (*k1162* ; **fig. 5.14h**) ou le 'Tubular Headdress Monster' (*k1162*, *kmljuyu04*, *tkl03* ; **fig. 5.17**) s'individualisent et prennent les traits qu'on leur connaît au Classique récent. A cet égard, il est notable que le masque grimaçant de M-V5 serve de modèle à celui de GII (le dieu K ou *K'awiil*) qui a pour traits distinctifs une hache fumante plantée dans le front et un serpent à la place d'une jambe (*k3801*, vers 446 apr. J.-C. ; Stèle 4 de Tikal, **fig. 5.36e**). Le dieu K est notamment considéré comme une figure de la foudre en relation avec la pluie (Baudez 2002 : 198-199 ; Coggins 1975, 1979 ; Taube 1992a : 73)⁸⁷. Sur *k3801*, il est d'ailleurs opposé au dieu L qui est considéré comme le créateur des nuages porteurs de pluie (Baudez 2002 : 195 ; Taube 1992a : 84). Ces deux entités sont parfois reliées aux *Chaaks* (ou *Chaacs*, *Chacs*) qui sont les divinités yucatèques de la pluie (Taube 1992a). A ce sujet, il est intéressant de remarquer que la créature nommée *Chac-Xib-Chac* (ou *Chaak*) a le même masque grimaçant que M-V5. Considérée comme un aspect de GI par certains (Baudez 2002 : 199 ; Schele et Miller 1986 : 49) et comme la divinité de la pluie (dieu B/*Chaak*) par d'autres (Taube 1992a : 17-27), *Chac-Xib-Chac*, liée à la foudre et aux sacrifices, est aisément reconnaissable dans le répertoire classique récent et postclassique grâce à la conjonction de plusieurs critères : yeux en crochet, coquillages sur les oreilles, diadème avec le signe 'bandes croisées', une hache et des émanations aux commissures des lèvres (Schele et Miller 1986 : 49 ; Taube 1992a : 17-27). Sous cette forme, elle est toutefois totalement absente du corpus classique ancien.

Dans la pensée maya, les nuages, la pluie et les éclairs sont produits dans les grottes ou les étendues d'eau comme les lacs (Thompson 1970 : 262-263, 265-266, 267, 268). En d'autres termes, ils proviennent de l'Inframonde humide. Il n'est donc pas surprenant que *Chaak* ou le dieu K empruntent les traits d'un 'monstre aquatique'. Comme nous l'avons vu,

⁸⁷ Ainsi, à Palenque, le dieu K (GII) est « le patron du Temple de la Croix Feuillue, qui célèbre le triomphe des forces vitales et la fertilité terrestre » (Baudez 2002 : 199).

ces divinités s'individualisent à partir du V^e siècle, et même plus tard pour *Chaak*. A ce titre, on peut parler d'un phénomène de standardisation des représentations au cours de la seconde moitié du Classique ancien.

V-C. Les représentations solaires (fig. 5.18 à 5.28)

A première vue, parmi les éléments aquatiques omniprésents, le soleil semble presque absent de l'art maya. Il est pourtant présent sous diverses formes que le contexte iconographique nous permet d'identifier. Comme chez Mam contemporains qui divisent chaque jour en quatre « soleils » différents (Watanabe 1983 : 716), ou les Lacandons qui évoquent divers soleils, tels *K'in* « le soleil de midi » ou *U Ya.ax K'in* « le soleil du printemps », symbolisés par différents animaux (Perez 2005 : 86, 201), les Mayas classiques représentaient l'astre sous différents aspects (Baudez 1994, 2002 et 2006a). Au Classique ancien, les formes dominantes sont zoomorphiques (jaguars ou oiseaux).

L'entité « GIII » (fig. 5.18)

Nommée G (Schellhas 1904 : 27), la divinité solaire des *codex* a plusieurs hypostases durant la période classique (Berlin 1963 ; Lounsbury 1985). GIII est ainsi considéré comme une image du soleil (Baudez 2002 : 191 ; Lounsbury 1985 : 50 ; Schele et Miller 1986 : 50 ; Taube 1992a : 52), notamment en raison des divers noms qui lui sont donnés dans les inscriptions glyphiques du Temple du Soleil à Palenque, en particulier *Ahau k'in* signifiant « Seigneur Soleil » (Schele et Miller 1986 : 50). Le glyphe de GIII est T1010/SN4 *k'in* « jour », « soleil » (**fig. 5.18b** ; Macri etLooper 2003 : 162). Il est, de plus, la « variante de tête » du numéral 4 *kän/chän* qui, par un jeu d'homophonie, fait aussi référence au ciel (Macri etLooper 2003 : 326). GIII est caractérisé par des yeux loucheurs à la pupille carrée, un nez « romain », des émanations à la commissure des lèvres et des incisives taillées en T (**fig. 5.18d** ; Baudez 2002 : 190-191 ; Schele et Miller 1986 : 50 ; Taube 1992a : 52). Il possède, en outre, des traits félins (Baudez 2002 : 190 ; Lounsbury 1985 : 53), notamment les 'trois points' du jaguar. D'autre part, il porte souvent, sur la joue, sur l'oreille ou sur le front, un signe T554/XQ3 *k'in* qui évoque une fleur à quatre pétales et qui signifie à la fois « jour » et « soleil » (**fig. 5.18 b et d** ; Macri etLooper 2003 : 197). T554/XQ3 *k'in* évoque aussi le 'médaillon quadrilobé' qui symbolise l'accès à l'Inframonde où résident les ancêtres et le soleil nocturne.

Avec seulement trois occurrences dans notre corpus d'étude (*kmljuyu03, k3801, pi012*), une dans la sculpture (Stèle 31 de Tikal), et une dans la peinture murale (Tombe 1 de

Río Azul), il est raisonnable de dire que GIII est peu représenté au Classique ancien. Sur *k3801* (**fig. 5.18d**), il est opposé à GI qui, comme nous le verrons, représente le soleil levant. Sur *pi012* (**fig. 5.18a**), GIII apparaît dans un contexte funéraire ; il y est associé à un défunt dont le corps est enveloppé dans un linceul. La figure solaire est représentée par un visage de profil, similaire à T1010/SN4, surmonté de T179 ‘ahau fumant’. Le composé T1010:179 est compris dans un cartouche aux bords entaillés qui évoque le ‘motif à encoches’, frappés des marques *nen* « miroir » (T617/1M2), et dont les quatre angles portent un motif ACK *chapat* (« scolopendre »). A cela s’ajoute le signe T181/ZU1. Le cartouche a été dénommé « disque solaire » (Taube 1992b : 192-195, 2003b : fig. 4) parce qu’il porte parfois un glyphe T554/XQ3 *k’in* en son centre. C’est notamment le cas sur la Stèle 1 de Tikal (Jones et Satterthwaite 1982 : fig.1) et la Stèle 10 de Piedras Negras (Maler 1911 : planche 19). Il est important cependant de noter que ce cartouche peut contenir d’autres motifs, notamment des ancêtres (Tate 1992 : fig. 22b, 22c et 23c ; Taube 2004 : fig. 8), une créature hybride dont nous reparlerons (*k1285*), ou un ‘monstre aquatique’ (*pi003*), et que le signe T554/XQ3 *k’in*, évoque une fleur à quatre pétales de forme similaire à certaines occurrences du ‘médaillon quadrilobé’ (en particulier *pi083*). Il est donc raisonnable de penser que la véritable signification du cartouche est plus large que ce que l’appellation « disque solaire » laisse entendre. Nous préférons celle de « cartouche à encoches ».

A cet égard, il est intéressant de remarquer que dans notre corpus, plusieurs créatures aquatiques sont représentées dans des compartiments dont les bords latéraux entaillés rappellent ceux du ‘cartouche à encoches’ (*nhml02*, *pi003*, *pi096*, *tkl11*). Dans d’autres cas (*k5925*, *pi004*, *pi010*, *pi011*), ce sont des ‘motif à encoches’ (T4/1G2 *na* ; **fig. 5.6b**) qui ornent les bords latéraux des compartiments. Ces substitutions, qui évoquent des procédés métonymiques, semblent indiquer des équivalences sémantiques. Autrement dit, dans des contextes similaires, T4/1G2 *na* est substituable au ‘bord dentelé’ qui est lui-même une évocation du ‘cartouche à encoches’ selon le principe du *pars pro toto*. De cette équation, il devrait résulter que le ‘motif à encoches’ (T4/1G2 *na*) est équivalent au ‘cartouche à encoches’. Cela est suggéré par le pilier D de la Maison D de Palenque (Greene Robertson 1985 : fig. 182) sur lequel un ‘cartouche à encoches’ est représenté dans une frise aquatique. Or, un des attributs caractéristiques des frises aquatiques est le ‘motif à encoches’ (chapitre V-B). L’équivalence entre le ‘motif à encoches’ (T4/1G2 *na*), le ‘bord dentelé’ et le ‘cartouche à encoches’ est ainsi établie. Nous avons vu que les trois motifs, qui apparaissent dans des contextes aquatiques, servent notamment de cadre à diverses scènes. Rappelons, par ailleurs, que T4/1G2 *na* signifie, entre autres, « structure », « demeure » et « bâtiment »

(Macri et Looper 2003 : 270-271). Si l'on tient compte du fait que le signe T554/XQ3 *k'in*, que porte parfois le 'cartouche à encoches', évoque le 'médaillon quadrilobé' qui symbolise l'accès à l'Inframonde où résident les ancêtres et le soleil nocturne, toutes ces données mènent à la conclusion que le 'cartouche à encoches' est vraisemblablement une représentation du portail cosmique séparant le monde de la surface et l'Inframonde.

Le soleil est la principale entité empruntant le portail cosmique. Que dans certains contextes, ce dernier soit marqué du signe T554/XQ3 *k'in* n'est donc pas surprenant. A ce titre, la similitude formelle entre le 'médaillon quadrilobé' et le signe T554/XQ3 *k'in* ne nous semble pas fortuite. Le portail cosmique est, en effet, un lieu particulier. C'est le lieu de transition où s'effectue les transformations du soleil : dans son aspect diurne le matin et dans son aspect nocturne en fin de journée. Le plan de la structure E-IX du Groupe E de Uaxactún (**fig. 5.18c** ; Ricketson et Ricketson 1937 : fig. 37), illustre cette idée. La pyramide symbolise la montagne dans laquelle se situe l'entrée de l'Inframonde qu'évoque le plan cruciforme de l'édifice. Le second niveau de la structure affecte une forme quadrilobée qui rappelle à la fois le 'médaillon quadrilobé' et le signe T554/XQ3 *k'in*. Ainsi, entre le premier et le second niveau, une transformation commence à s'opérer. La métaphore du levé et de l'ascension du soleil dans un sens, et de la descente et du couché de l'astre dans l'autre, est confirmée par les masques qui ornent la structure comme nous le verrons plus loin. En raison des marques *nen* « miroir » (T617/1M2) qu'il porte parfois, le 'cartouche à encoches' a été identifié comme disque solaire dans une étude sur les miroirs (Taube 1992b). Il est intéressant de noter que la surface de l'eau est un miroir naturel. Ainsi, sur *pi083* (**fig. 5.5**), le 'médaillon quadrilobé' duquel émerge un batracien, et qui évoque un *cenote*, est à la fois le miroir et le portail cosmique.

Sur *pi012* (**fig. 5.18a**), le 'cartouche à encoches' est situé au-dessus du mort dont il n'est séparé que par un glyphe encadré de deux volute. Ce glyphe, T77/BM2 *k'a'* (**fig. 5.18 a et b**) qui signifie « fin », « achèvement » (Macri et Looper 2003 : 88-89 ; Schele et Mathews 1998 : 122), indique qu'il s'agit, non pas d'une scène de résurrection (Taube 2004c : 81), mais en l'occurrence d'une mort (Schele et Mathews 1998 : 122-123). Le défunt repose sur une banquette dont le pied gauche porte l'inscription *och b'ih*, « il prit le chemin (de la mort) » (Schele et Mathews 1998 : 122 ; Taube 2004c : 80), qui est une des formules consacrées pour indiquer un décès (Coe et van Stone 2001 : 62 ; Harris et Stearns 1997 : 60-61). Sous la banquette, un demi-médaillon quadrilobé symbolise l'entrée de l'Inframonde. Ce médaillon est désigné comme la « demeure des ténèbres » par les signes T504/XH9 *akbal*, « ténèbres », « nuit », et T4/1G2 *na*, « demeure » (Macri et Looper 2003 : 194 et 270). Ainsi, à la fin de sa

vie, le défunt, tel le soleil en fin de journée, gagne l’Inframonde. Cette analogie est confirmée par le glyphe T77/BM2 *k’a’* qui, dans la construction iconographique de *pi012*, lie la figure solaire et le mort. Dans ce contexte, GIII, situé dans le ‘cartouche à encoches’ au-dessus du défunt, est donc assimilé au soleil couchant et non pas au soleil levant (Taube 2003b : 413, 2004c : 81). Il est intéressant de noter que le motif T179 ‘ahau fumant’ (**fig. 5.18b**) qui représente la réunion de T58/3M1 *säk* et T533/AM1 *nik* (Macri etLooper 2003 : 335), est lu *säk nik (nahal)*, « fleur blanche (-conscience) » (Eberl 2000 : 312 ; Schele et Mathews 1998 : 123). Cette expression, habituellement exprimée par la réunion des glyphes T58/3M1 *säk* et T533/AM1 *nik* auxquels est associé T503/XQ6 *ik’nal* (« souffle », « respiration », « vent »), serait une métaphore pour l’âme (Coe et van Stone 2001 : 62 ; Eberl 2000 ; Harris et Stearns 1997 : 60-61 ; Schele et Mathews 1998 : 123). En raison de ce contexte épigraphique, les deux animaux (un singe araignée et un jaguar) qui encadrent la figure solaire sur *pi012* (**fig. 5.18a**), sont généralement interprétés comme les *nagual*, ou *way*, du mort (Eberl 2000). Il est remarquable, toutefois, que le jaguar et le singe araignée soient aussi deux allégories du soleil. Comme nous le verrons plus loin, le jaguar symbolise le soleil descendant et nocturne (Coggins 1975 : 18). Le singe, en raison de la figure entière qui remplace *k’in* sur le Linteau 48 de Yaxchilán, pourrait symboliser le soleil ascendant et diurne (Baudez 2002 : 197, note 1).

Au Classique ancien, GIII symbolise le soleil diurne mais probablement dans son aspect descendant, voire couchant. S’il est peu représenté durant cette période, c’est possiblement parce que d’autres formes, tel le « Jaguar Nénuphar » ou le « Jaguar de l’Inframonde », évocatrices du soleil descendant, couchant ou nocturne, étaient plus répandues.

Le Jaguar de l’Inframonde et le Jaguar Nénuphar (fig. 5.19 à 5.21)

Le « Jaguar de l’Inframonde », aussi appelé « Dieu Jaguar de l’Inframonde », *JGU*, ou encore « Jaguar *Uo* », est caractérisé par des grands yeux dont la pupille est généralement évoquée par une volute en crochet, un nez « romain », et des incisives saillantes et taillées en T (**fig. 5.19a et b** ; Baudez 2002 : 191 ; Schele et Miller 1986 : 50). Peu figurés au Classique ancien, les traits félins, notamment les oreilles de jaguar, sont plus explicites dans l’iconographie de la période suivante. L’attribut les plus caractéristique du ‘Jaguar de l’Inframonde’ est cependant la torsade qui, à partir des cordons soulignant ses yeux, forme une boucle au dessus du nez de la créature (Baudez 2002 : 191 ; Schele et Miller 1986 : 50). Cette description évoque le glyphe T1018/ST7 *wíuk* (**fig. 5.19b**) qui représente le patron du

mois *Uo* et du jour *Akbal*, et qui a la valeur « 7 » (Baudez 2002 : 191 ; Thompson 1971 : p. 34, fig. 24, n° 38-41, fig. 22, n° 8-10). Parce qu'il est l'image la plus souvent blasonnée sur les boucliers, le 'Jaguar *Uo*' est considéré comme un patron de la guerre (Schele et Miller 1986 : 50). Les contextes iconographiques dans lesquels il apparaît, ses attributs félins et son association avec le jour *Akbal* (« obscurité », « nuit ») indiquent, d'autre part, qu'il se rapporte au soleil nocturne lors de son séjour dans l'Inframonde (Baudez 2002 : 191 ; Schele et Miller 1986 : 50). Au Classique ancien, le 'Jaguar de l'Inframonde' est peu représenté. Il n'y a, en effet, que cinq occurrences dans notre corpus d'étude (*bcn05*, *pi080*, *pi106*, *pi107* et *pi108*), auxquelles il faut ajouter six autres connues dans la sculpture (Stèle 20 de Caracol ; Stèles 4, 29 et 31 de Tikal ; Stèle 3 de Uaxactún, Stèle 4 de Yaxha). Comme dans l'iconographie de la période suivante (Schele et Miller 1986 : 50), il apparaît principalement sous forme iconique, sa tête servant de masque central à des encensoirs (*pi106*, *pi107*, *pi108*).

Avec quatorze occurrences dans notre corpus d'étude (*bcn01*, *dshbr30*, *hlml06*, *hlml10*, *k6001*, *k8024*, *pi114*, *tkl19*, *tkl38*, *tkl41*, *tkl49*, *tkl72* et *uxctn05*), le 'Jaguar Nénuphar, aussi appelé *Waterlily Jaguar*⁸⁸ ou « Jaguar *Pop* », est une des figures solaires les plus évoquées. Il se présente sous une forme entièrement zoomorphe dont l'attribut principal est un collier qui est parfois remplacé par un flot de sang (**fig. 5.19 et 5.21** ; *k6001*, *k8024*, *pi114*, *tkl41*). Sur *k6626*, il est représenté avec une fleur de *Nymphéa* accrochée à sa tête. Ce type de figuration, peu répandu au Classique ancien, devient la règle à la période suivante (Schele et Miller 1986 : 51). La tête de jaguar avec un nénuphar évoque le glyphe T751/AT1 *b'áalam* (**fig. 5.19e**) et représente en outre le patron du mois *Pop* (Macri et Looper 2003 : 80). Cette triple association est illustrée sur *tkl19* (**fig. 5.19h**) sur lequel un jaguar, un plant de *Nymphéas* et des motifs *pop* (tresse) sont mis en relation. Les ocelles qui marquent son pelage sont une autre caractéristique du jaguar. Groupées par trois, elles constituent un motif indépendant qui est parfois infixé dans l'œil de l'animal (**fig. 5.19g et 5.21b** ; *hlml06*, *k6626*, *k8024*, *tkl38*, *tkl49*). Dans les inscriptions hiéroglyphiques, le signe T524/AT7 *hix* 'œil de jaguar' (**fig. 5.1d**) qui évoque un œil avec la paupière mi-fermée et dont la pupille est remplacée par trois points, désigne le félin (Macri et Looper 2003 : 82) et dénote le 14^{ième} jour du calendrier, *Ix*, connu comme le jour du jaguar (Coggins 1975 : 125).

Animal crépusculaire et chasseur nocturne⁸⁹, le puissant félin a tout naturellement été associé, dans la pensée maya, au monde de la nuit et de l'obscurité comme l'indique le signe

⁸⁸ Sur plusieurs poteries classiques récentes, l'animal est nommé « Jaguar nénuphar » (Robicsek et Hales 1981 : 168).

⁸⁹ Le jaguar est en outre un bon nageur qui attrape des caïmans, des tortues et des poissons (Bomsel 2005).

T504/XH9 *akbal* (**fig. 5.18b**), signifiant « obscurité », « nuit » et « ténèbres » (Macri et Looper 2003 : 194), qu'il porte dans certaines représentations. Sa peau tachetée rappellerait le ciel étoilé (Saunders 2005 : 22). Le *Nymphéa* qui caractérise le 'Jaguar Nénuphar' indique que l'animal est symboliquement associé au monde aquatique et, par extension, au monde chtonien (Thompson 1950 : 134 ; 1970 : 220). Un des deux payeurs, le « Vieux Dieu Jaguar » (Schele et Miller 1986 : 52) emprunte, par ailleurs, ses traits au jaguar (**fig. 5.20a, droite**). Cette paire de créatures mythiques est notamment évoquée sur des os gravés (**fig. 5.20b**) provenant de la tombe 116 de Tikal qui date du Classique récent (Schele et Miller 1986 : fig. VII.1). Les deux êtres y sont représentés propulsant une pirogue qui conduit un mort et sa suite dans l'Inframonde. Cette hypothèse est confirmée à la fois par le texte associé (Schele et Miller 1986 : 270) et par la gestuelle des occupants de l'embarcation (poignet au front, main vers l'avant) qui rappelle celle des pleureurs de la scène de funérailles de *pi012* (**fig. 5.18a**). Les frises aquatiques qui bordent les canots indiquent que les payeurs et leurs passagers naviguent sur les eaux de l'Inframonde qui est la demeure des morts. Il semble donc que l'une des fonctions de ces deux personnages soit de conduire les défunts dans le monde des morts. En prêtant ses attributs à un des payeurs (**fig. 5.20b**, personnage à l'extrême droite), le jaguar assumerait, par conséquent, une fonction psychopompe dans la mythologie maya. Il n'est ainsi pas surprenant que le félin soit présent dans certaines sépultures, sous forme symbolique, figuré sur divers supports en particulier sur les céramiques, ou physiquement sous la forme d'animaux sacrifiés (Baudez 2002 : 214-215 ; Fash 1991 : 171).

L'association du jaguar avec le monde de la mort et des sacrifices est illustrée par diverses figurations où l'on voit un flot de sang s'écouler de la gorge de l'animal (**fig. 5.21a ; k6001, k8024, pi114, tk141**). L'iconographie plus abondante du Classique récent confirme ces associations (Baudez 2008 ; Coggins 1975 : 21 ; Schele et Miller 1986 : 51). Ainsi, sur des vases de style *Codex*, le 'Jaguar Nénuphar' accompagne des divinités de la mort dans scènes de sacrifices (Robicsek et Hales 1981 : vases 17-33, 39 et 40, 46, 51, 54, 138, 150). Le sacrifice du jaguar n'est pas explicitement représenté ; toutefois quelques scènes montrent l'animal sur l'autel sacrificiel ou mort ; d'autres, plus nombreuses, suggèrent l'imminence de l'évènement (Robicsek et Hales 1981 : 168)⁹⁰. Par ailleurs, le collier qu'il porte parfois renvoie aux ornements composés de globes oculaires dont se parent les divinités de la mort (**fig. 5.19 c gauche et 5.19f** ; Schele et Miller 1986 : fig. 37 et 45 ; Taube 1992a : fig. 1f, 2e et 2f). Sur un bol cylindrique classique récent conservé au Kimbell Art Museum (Schele et

⁹⁰ « While many paintings suggest the impending sacrifice of the jaguar, few show the jaguar on the sacrificial altar or dead, and, to our knowledge, none portrays the sacrificial killing » (Robicsek et Hales 1981 : 168).

Miller 1986 : planche 116), le jaguar (**fig. 5.19c, gauche**) probable victime d'un sacrifice, porte le collier de la mort et un motif *ajaw* surmonté d'une double volute (de maïs ?). Nous verrons dans le chapitre V-D que l'assemblage *ajaw*/volute est une possible allusion à l'âme qui s'échappe au moment de la mort et aussi une métaphore du renouveau (résurrection) en raison du caractère végétal de la double volute⁹¹.

Dans notre corpus d'étude, les félins sont, pour la plupart (11 fois sur 15 occurrences), figurés étendus sur le ventre, les pattes écartées, dans une posture de repos ou de mort (**fig. 5.19 d, g et 5.21**). Le corps est représenté sur le couvercle du récipient et la tête de l'animal, qui est rendue en relief, sert de bouton au même couvercle. Dans ce type de configuration, les jaguars sont toujours situés au sommet de la composition, jamais sur le récipient lui-même ; plus bas, mais toujours sur le couvercle, sont figurées différentes créatures évoquant l'Inframonde aquatique. Ces monstres aquatiques sont reproduits sur le corps du récipient où le dispositif est parfois complété d'une frise aquatique, confirmant ainsi que l'action se déroule dans l'Inframonde. Les poteries sont donc assimilées à un cosmogramme en trois dimensions dont *tkl41* fournit une illustration pertinente (**fig. 5.21a**) : le jaguar trône au sommet de la composition, il est entouré de quatre médaillons dans lesquels sont figurés des monstres aquatiques de type 'Serpent Head X' ; ces médaillons sont à rapprocher des fentes terrestres (médaillon quadrilobé ou cruciforme, en T) qui symbolisent le portail cosmique. Le félin est ainsi représenté juste au-dessus des accès vers l'Inframonde qui est figuré plus bas, sur le corps du récipient. Plusieurs poteries (*k6001, k8024, pi114, tkl41*) montrent des jaguars agonisants, un flot de sang s'écoulant de leur gorge tranchée. Sur *tkl49* (**fig. 5.21b**), le félin paraît déjà mort. Ses yeux, marqués des « trois points », sont fermés. Le corps de l'animal n'est pas représenté, comme s'il avait déjà disparu dans l'Inframonde. Seule sa tête dépasse encore de la surface. Il semble ainsi s'enfoncer dans les profondeurs aquatiques évoquées par les motifs environnants⁹². Sur la tête, entre les oreilles, il porte une volute qui évoque le signe T120/1S3. Un motif similaire orne le museau du monstre terrestre sur le Monument P de Quiriguá (**fig. 6.2 a et d**). Cette association suggère que la volute appartient au champ sémantique du monde chtonien, ce qui s'accorde avec la représentation d'un jaguar mort s'enfonçant dans l'Inframonde.

Divers moments d'un même épisode mythologique sont décrits sur ces poteries. Cette séquence, qui relate de la mort du jaguar puis sa descente dans l'Inframonde, apparaît, dans le

⁹¹ La question de relation entre le soleil, la mort et les sacrifices sera traitée dans le chapitre VI.

⁹² A ce sujet, il est intéressant de noter qu'un mythe lacandon (Boremanse 1986 : 323) évoque l'extermination des jaguars de l'ouest (symboles du soleil couchant) par ceux de l'est (symboles du soleil levant).

contexte funéraire de ces objets, comme la métaphore du défunt qui, à la fin de sa vie, s'éteint et rejoint le monde des morts. Cette forme de représentation, est une des expressions les plus caractéristiques du symbolisme funéraire de la première partie du Classique ancien (Coggins 1975 : 125). Sur le plan cosmologique, elle symbolise aussi le soleil crépusculaire, exsangue à la fin de son parcours diurne, qui rejoint sa demeure nocturne⁹³. Les associations entre l'imagerie du jaguar et celle du soleil sont récurrentes dans l'iconographie maya. Dans la tradition maya, le jaguar incarne, en effet, le seigneur de l'Inframonde et le soleil nocturne (Coggins 1975 : 130 ; Thompson 1950 : 134). La relation avec le complexe solaire a été déduite de la présence d'un signe *k'in* sur le ventre d'un 'Jaguar Nénuphar' du Classique récent (**fig. 5.19c**, droite) qui est, en outre, nommé par le composé glyphique de GIII (Robicsek et Hales 1981 : vase 33 ; Schele et Miller 1986 : 51). Le félin apparaît sous sa forme « classique » avec la feuille de *Nymphéa* accrochée à sa tête et l'œil marqué des trois points, dès le Classique ancien comme le suggère *k6626*. Sur ce récipient, il est représenté mort et s'oppose à la figure solaire GI qui symbolise le soleil levant comme nous le verrons. De ces données on peut déduire que le jaguar avait une valeur symbolique équivalente au Classique ancien et à la période suivante. Ainsi, dans l'iconographie maya, dès le Classique ancien, le soleil déclinant et couchant, pour son séjour dans l'Inframonde, prend l'apparence du jaguar (Coggins 1975 : 18)⁹⁴.

L'entité « GI » (fig. 5.22)

Peu répandu au Classique récent en dehors de Palenque et Copán, GI est en revanche bien illustré au Classique ancien (Baudez 2002 : 199 ; Schele et Miller 1986 : 48). Modelé le plus souvent, il décore de nombreux encensoirs et récipients à offrandes (22 occurrences dans notre corpus d'étude), sur lesquels il est présenté comme un empilement de formes symboliques (**fig. 5.22 a-e** ; Baudez 2002 : 199-204 ; Hellmuth 1987 : fig. 70-95, 104-121, 131-149, 269-270). Les traits les plus constants de GI sont des pupilles en crochet, un nez « romain », trois points évoquant les ocelles du jaguar sur chaque pommette, des barbillons encadrant la lèvre supérieure, une moustache tombante et une dent de requin saillante. Le visage de GI est généralement bordé de perles. L'ornement d'oreille est un large disque dans lequel quatre ronds forment un carré. Des fleurs de nénuphar stylisées, liées par des bandes

⁹³ Dans la mythologie des Lacandons, le soleil est porté dans un hamac lors de son séjour dans l'Inframonde (Boremanse 1986 : 39-48). Or, c'est ainsi que le défunt est porté en terre lors des funérailles ; le soleil qui descend dans le monde souterrain couché dans un hamac est donc symboliquement mort (Boremanse 1986 : 48, note 29).

⁹⁴ La mythologie des Lacandons indique que le jaguar est une des formes du soleil nocturne lors de son trajet dans l'Inframonde (Perez 2005 : 201).

nouées évoquant le signe T60/1B5 *hun* (**fig. 5.22h**), encadrent (au-dessus et en-dessous) cet ornement qui, au Classique récent, devient une coquille. GI est le plus souvent coiffé d'un heaume à l'effigie du monstre *xoc* (**fig. 5.22e**). Cette créature aquatique, qui a vraisemblablement son origine dans une représentation de requin, est caractérisée par des pupilles en crochet, un museau court et retroussé, et une dent de requin saillante (Hellmuth 1987 : 133-153). Le monstre *xoc* est parfois remplacé par une autre créature dont le museau est prolongé par un oiseau aquatique, cormoran ou héron, tenant un poisson dans son bec (**fig. 5.22c** ; Baudez 2002 : 201-202). Dans un certain nombre de cas, GI est coiffée d'un heaume à l'effigie de 'l'Oiseau mythique' (**fig. 5.22b** ; *pi042, pi067, pi103, pi128, pi129*). Au-dessus du heaume se trouve le signe T546/ZVC *lak* surmonté de « l'emblème tripartite » ; l'ensemble constitue le signe T272/ZVD (Macri et Looper 2003 : 247), aussi appelé « emblème quadripartite » (**fig. 5.22 g et h** ; Greene Robertson 1974).

'L'emblème tripartite' est composé d'une coquille et du signe T552/XQB 'bandes croisées' encadrant une épine barbelée (T212/AA5 'aiguillon de raie pastenague' ; **fig. 5.22h**). Toutefois, au Classique ancien, cet emblème n'est pas encore fixé et admet plus de variantes qu'à la période suivante (Baudez 2002 : 202). Ainsi, la coquille qui symbolise l'Inframonde (Baudez 1994 : 255) peut être remplacée par une mandibule décharnée (*pi129*) ou une aile (*pi128*) ; aux 'bandes croisées' qui évoquent le monde chtonien humide, peut se substituer le signe T509/YS8 *Kimi* (**fig. 5.22h**) qui désigne la mort (*tkl10* ; Baudez 1994 : 255 ; Greene Robertson 1974 : 78) ou une aile (*k3801, pi129*) ; l'épine qui est élément du monde aquatique utilisé pour l'autosacrifice, est beaucoup plus trapue avec une pointe très arrondie et pourrait être un mélange d'aiguillon de raie et de dent de requin (Hellmuth 1987). Les trois attributs de 'l'emblème tripartite' font donc référence à l'Inframonde et à la mort (Baudez 1994 : 69, 80, 163, 210-211). Le quatrième élément de 'l'emblème quadripartite' est le signe T546/ZVC *lāk* (**fig. 5.22h**) qui évoque un récipient, fermé par un couvercle plat, dans lequel est infixé un signe *k'in* (Macri et Looper 2003 : 197 et 247). En raison des contextes iconographiques dans lesquels il apparaît, en particulier à Copán, 'l'emblème quadripartite' est parfois interprété comme une représentation du soleil nocturne, mort, qui sera revitalisé grâce au sang des sacrifices (Baudez 1994 : 163, 210 et 255).

Il est notable, toutefois, que l'une des trois positions de 'l'emblème tripartite' dans l'art maya soit au point de rencontre de l'Inframonde et de la surface (Kubler 1969 : 34). Ce point de rencontre entre les deux niveaux du cosmos définit l'horizon où le soleil se lève et se couche. D'autre part, T546/ZVC *lāk* constitue avec T544/XQ3 *k'in* l'expression *lak'in* (**fig. 5.22f**), « prochain soleil » ou « soleil suivant » (Schele et Miller 1986 : 194) qui désigne

l'orient dans les inscriptions hiéroglyphiques (Coe et van Stone 2001 : 125 ; Macri etLooper 2003 : 247 ; Rosny 1876 : 48-49 ; Stuart 1987b : 150), notamment celles de la Tombe 12 de Río Azul qui date de la fin du V^e siècle (**fig. 5.22f** ; Stuart 1987b). L'ouest est figuré les glyphes T221/MZ7 *och* et T544/XQ3 *k'in*, soit *ochk'in* (**fig. 5.22f**), littéralement « le soleil est entré », sous-entendu, dans l'Inframonde (Coe et van Stone 2001 : 125 ; Macri et Looper 2003 : 247 ; Stuart 1987a : 150). Dans les langues mayas, à l'exemple du lacandon (cf. ci-après) et du mam (Watanabe 1983), l'ouest et l'est sont définis par leur rapport au soleil. Ainsi, en lacandon l'expression *Tak-u-taar-K'in*, littéralement « sur le point de venir le soleil », désigne l'est, et l'ouest se dit *Tan-u-bin-K'in*, « il s'en va le soleil », ou *Ku-bin-K'in*, « il va le soleil » (Perez 2005 : 158-159)⁹⁵. A notre connaissance, ce rapport à l'horizon (où le soleil pénètre dans l'Inframonde au crépuscule et en émerge à l'aurore) a généralement été négligé dans les études iconographique de 'l'emblème quadripartite'.

D'autre part, force est de constater que la fonction symbolique de T546/ZVC *lāk* demeure encore mal comprise. Dans un cas au moins (Schele et Miller 1986 : planche 74) ce motif représente un récipient plutôt que le soleil. *Lāk* signifie aussi « plat », « assiette » ou « écuelle » (Justeson *n.d.* ; Schele et Miller 1986 : 194). Les récipients de cette forme sont souvent associés au sacrifice et à l'autosacrifice dans l'art maya de la période classique (Stuart 1988 : 201), que ce soit la céramique décorée (Robicsek et Hales 1981 : vases 12a, 17, 29, 33, 39-53, 80, 186, fig. 20a, 40b) ou la sculpture (Schele et Miller 1986 : fig. II.7 ; Tate 1992 : fig. 28, 90, 93, 98, 148). Les exemples de Yaxchilán (Tate 1992) illustrent, de plus, le thème bien connu dans l'iconographie maya du serpent mythique, parfois appelé « serpent vision » (Schele et Miller 1986 : 46-47) de la gueule duquel émerge un ancêtre. Dans deux autres cas (Robicsek et Hales 1981 : vases 108, p. 83 et fig. 30b, p. 129), des végétaux, qui sont de possibles symboles de fertilité, se développent à partir du récipient. Sans pouvoir donner d'explication satisfaisante sur la fonction symbolique de T546/ZVC *lāk*, on peut toutefois dire que ce motif qui est lié au soleil levant, au sacrifice et à l'autosacrifice, et d'où s'élèvent végétaux et serpents surnaturels, est évocateur du « creuset » au sens où l'entend la tradition alchimique, c'est-à-dire le *locus* où la transmutation des éléments s'opère. Cela renvoie à la dimension magique/mystique de la technologie de la céramique telle que nous l'avons évoquée dans le chapitre III-B. 'L'emblème quadripartite' présente donc une

⁹⁵ Ces expressions sont évidemment équivalentes aux termes français « orient » (du latin *oriens, orientis*, p. prés. de *oriri* « se lever, surgir, naître ») ou « levant » pour l'est, et « occident » (du latin *occidens, sol occidens* « soleil tombant », de *occidere* « tomber »), « couchant » ou « ponant » (anc. provençal *ponen*, lat. pop. *sol ponens* « soleil couchant ») pour l'ouest.

symbolique complexe qui a trait à l’Inframonde humide et à la mort (‘coquille’ et ‘bandes croisées’), à l’autosacrifice (‘aiguillon de raie’, T546/ZVC *läk*) et au monde solaire (T546/ZVC *läk*). Il semble porteur d’une promesse de transsubstantiation d’éléments morts en éléments vivants.

Les traits diagnostiques de l’assemblage de GI renvoient au champ sémantique de l’Inframonde humide (nénuphar, heaume *xoc*, ‘emblème tripartite’) et du soleil nocturne (ocelles de jaguar, ‘emblème quadripartite’). La valeur solaire de GI est attestée par *pi124* (**fig. 5.22d**) sur lequel la créature a un signe *k’in* gravé sur la joue (Baudez 2002 : 203). Si GI comme GIII sont des représentations solaires, on peut se demander quel type d’opposition illustre, sur *k3801*, la mise en regard de GIII, le soleil couchant, et de GI ? Ce dernier a été identifié comme l’un des membres de la « Triade » de Palenque où il est le patron du Temple de la Croix (Berlin 1963). Dans le « microcosme » de la cité⁹⁶, ce temple représenterait le ciel (Baudez 2002 : 123-124). Par ailleurs, le glyphe de GI, T1011/SN1 (**fig. 5.22h**), a la valeur *kän/chän* qui signifie « 4 » et, par un jeu d’homophonie, « ciel » (Macri etLooper 2003 : 161 et 326). Ces deux contextes, iconographique et épigraphique, suggèrent que GI est une entité du Supramonde. T1011/SN1 *chän* représente parfois le patron du mois *Yaxk’in* comme c’est le cas sur la Stèle D de Quiriguá (Macri etLooper 2003 : 161). Le mois *Yaxk’in* est désigné par les glyphes T16/ZUJ *yäx*, « premier », et T544/XQ3 *k’in*, « jour », « soleil » (Macri etLooper 2003 : 197, 243), qui forment l’expression *yaxk’in*, « premier soleil » ou « nouveau soleil », faisant allusion au soleil levant (Thompson 1950 : 110). A cet égard, il nous paraît significatif que GI soit le premier né de la triade de Palenque (Kelley 1965). D’autre part, une inscription classique ancienne (Carrasco 2005 : fig. 5.2) indique qu’à une date « 4 *Ajaw*, GI *Yax Wayib’* arriva aux portes du ciel, le premier lieu (ré-)chauffé... » (Carrasco 2005 : 111-112 et 114). Le mot *ti’*, traduit par « portes », signifie de plus « bouche », « ouverture », « passage », « bord » et « rebord » (Carrasco 2005 : 132).

Dans le contexte iconographique maya où le soleil passe de l’Inframonde au Supramonde (et *vice versa*) en empruntant un portail cosmique (le ‘médaillon quadrilobé’)⁹⁷, cette expression qui apparaît aussi dans les textes de Palenque en relation avec GI et d’autres figures solaires, nous semble faire allusion aux points de l’horizon où le soleil se lève et se

⁹⁶ Baudez (2002 : 106) définit le terme « microcosme » comme des « édifices ou des ensembles d’édifices qui représentent l’univers, en totalité ou en partie, en deux ou en trois dimensions, et que les officiants parcouraient rituellement ».

⁹⁷ Le signe *k’in* qui symbolise le soleil, et le ‘médaillon quadrilobé’ sont parfois difficile à distinguer. Cependant comme règle générale on pourrait dire que (1) les lobes du signe *k’in* plus développés et individualisés que ceux du ‘médaillon quadrilobé’, et que (2) le signe *k’in* est renversé tel un ‘x’ alors que le ‘médaillon quadrilobé’ est droit tel un ‘+’.

couche. Le « premier lieu (ré-)chauffé » désignerait par conséquent l'orient où le soleil apparaît à l'horizon. L'hypothèse que GI symbolise le soleil levant (Houston et Taube *n.d.*) sur le point de passer de l'Inframonde au Supramonde, comme le suggèrent les données tant iconographiques qu'épigraphiques, semble être corroborée par les références au monde aviaire présentes dans la coiffe de GI (oiseau aquatique tenant un poisson dans son bec, oiseau mythique)⁹⁸.

L'association de GI avec des oiseaux mythiques qui constituent son heaume dans certains cas (*pi042, pi067, pi103, pi128, pi129*), qui nous semble d'un intérêt particulier, nécessite un détour.

Les oiseaux mythiques (fig. 5.23 et 5.24)

L'expression anglo-saxonne *Principal Bird Deity* (*PBD*) désigne des oiseaux mythiques dont la similarité des attributs a conduit à penser qu'il s'agissait d'une entité unique (**fig. 5.23**). En fonction des contextes iconographiques ou épigraphiques, elle a été interprétée de façon variable comme la créature du *Popol Vuh* nommée *Vucub Caquix*, « 7 Aras » (Coe 1989 ; Cortez 1986 ; Lowe et *al.* 1982 ; Parsons 1983 ; Stone 1983) ou comme la manifestation aviaire du dieu *D/Itzamnaaj*⁹⁹ (Bardawil 1976 ; Hellmuth 1987 : 227-270 et 364-366 ; Houston et Stuart 1989 : note 7 ; Schele et Miller 1986 : 55). Aras macao et faucons (Bassie-Sweet *n.d.* ; Hellmuth 1987 : 365) ont, tour à tour, été identifiés comme les modèles naturels de l'oiseau mythique. Au niveau de la Mésoamérique, les données suggèrent des variations spatiales qui reflèteraient le régionalisme des espèces (Guernsey 2006 : 100). On ne peut cependant pas exclure que les différentes formes qu'affectent ces figures aviaires aient des valeurs symboliques distinctes (Guernsey 2006 : 100), ni que cette valeur ait varié dans le temps et l'espace. Seule l'étude du contexte et des associations iconographiques est en mesure de répondre à ces questions (Guernsey 2006 : 100). On s'accorde maintenant sur l'existence dans l'iconographie classique de plusieurs oiseaux mythiques (Carrasco 2005 : note 96, p.189 ; Guernsey 2006 : note 32, p. 169-170 ; Stuart *n.d.*). Cette pluralité est visible dans notre corpus d'étude et si certaines représentations évoquent effectivement des épisodes du *Popol Vuh* (*k3105, pi053* ; **fig. 5.23b**) ou une

⁹⁸ Il est notable que dans les inscriptions glyphiques, GI soit aussi désigné par le glyphe SN2 (non répertorié par Thompson) qui évoque un visage anthropomorphe vu de profil et coiffé d'une tête d'oiseau aquatique (Macri etLooper 2003 : 161).

⁹⁹ Lors d'une récente conférence (European Maya Conference 2007 - Genève), Simon Martin a présenté des éléments indiquant que le dieu D serait une union entre le vieux dieu N et le *Principal Bird Deity*.

association avec le dieu D/*Itzamnaaj* (*pi009*, *pi011* ; **fig. 5.23e**), d'autres sont plus difficiles à commenter.

Ainsi, les créatures de *bcn07*, *elp01*, *k8459*, *kmljuyu01*, *pi035*, *pi067*, ont des traits aviaires (bec crochu et grimace) caractéristiques des figurations d'oiseaux mythiques (e.g. *k0637*, *k3105*, *k8458*, *pi020*, *pi038*, *pi053* ; Hellmuth 1987 : 227-270). Toutefois, elles ne portent aucun des attributs de *Itzamnaaj* : le « diadème de perles »¹⁰⁰ (**fig. 5.23 b, c et e**) et le signe T16/ZUJ *yāx* (Hellmuth 1987 : 227-270 et 364-366 ; Schele et Miller 1986 : fig. 48). Sur *bcn07* (**fig. 5.24b**), deux créatures anthropomorphes, aux traits aviaires, sont figurées assises en tailleurs, chacune devant un masque zoomorphe qui rappelle certaines images de jaguar (Schele et Freidel 1990 : fig. 4.12)¹⁰¹. L'une possède un grand œil en crochet devant lequel se trouve une 'torsade' similaire à celle du soleil nocturne (le 'Jaguar de l'Inframonde'). Des signes T504/XH9 *ak'b'al* (« nuit », « obscurité ») marquent ses membres et une houppette couvre sa tête¹⁰². La seconde figure aviaire de *bcn07* a un œil carré, une coiffe qui rappelle le bonnet à pointes du dieu bouffon (Schele et Miller 1986 : fig. 43 et planche 33b), et porte sur les membres des signes T24/1M4 'miroir' qui dénotent le soleil dans certains contextes (Baudez 2002 : fig. 1.47 ; Fields et Reents-Budet 2005 : 181)¹⁰³. Bien que leur signification ne soit pas clairement décodée, il semble que les deux oiseaux mythiques de *bcn07* représentent deux qualités opposées : l'obscurité et la lumière. Cette opposition, qui symboliserait la succession des jours et des nuits (Guernsey 2006 : 104),

¹⁰⁰ Le 'diadème de perles' est constitué d'un signe *ak'b'al* entouré d'un filet de perles duquel s'échappent des foliations. Il aurait la valeur phonétique *itz* faisant allusion au nom de la divinité (Guernsey 2006 : 108-109 ; Taube 1992 : 31 et 34). Car différentes entités en sont parées, on peut cependant se demander si cet attribut est spécifiquement diagnostique de *Itzamnaaj*. Ainsi, deux des trois arbres anthropomorphes de *pi012*, interprétés comme des évocations d'ancêtres (Eberl 2000 : 312), ou du dieu maïs accompagné du couple ancestral (Taube 2004 : 79), portent le 'diadème de perles'. Dans ce cas, comme dans celui de la plaque de Leyde sur laquelle est gravé un personnage dont le heaume à l'effigie d'un jaguar porte l'ornement de perles (Schele et Miller 1986 : planche 33), le diadème fait-il allusion à *Itzamnaaj* ou à une qualité que partagent toutes ces créatures ?

¹⁰¹ Aucun attribut ne distingue les deux masques qui sont constitués du même assemblage de motifs. On peut donc postuler qu'ils ont, dans ce contexte, des valeurs sémantiques analogues. Représentés sans mâchoire inférieure, ils sont orientés dans le sens vertical de façon à ce que les deux créatures anthropomorphes paraissent être assises dans leur gueule. Ils sont parfois interprétés comme la « Montagne de Jade » d'où serait issue l'eau précieuse de la pluie (Fields et Reents-Budet 2005 : 222).

¹⁰² Cette description évoque la créature qui est opposée à une figure solaire sur le disque en jade de Pomona, Belize (Justeson et al. 1988 : fig. 3.8 et 3.11 ; Schele et Miller 1986 : planche 9), et celle du disque en jade de Río Azul (Fields et Reents-Budet 2005 : fig. 82).

¹⁰³ Cette créature évoque les trois figures aviaires qui sont peintes sur les murs nord, est et ouest de la Tombe 19 de Río Azul (Adams 1987 : fig. 19) et dont la signification demeure obscure. Celles-ci sont parfois interprétées comme une variante ornithomorphe du dieu bouffon (*Jester God*) appelée *Ux Hu'n* (Hansen 1992 ; Taube 1998 : 454-463). Elles symboliseraient les 'trois pierres du foyer' de la création qui établissent le centre du monde par lequel passe l'*axis mundi* (Taube 1998 : 454-463), ou la graine de laquelle sortent (naissent) les divinités (Carrasco 2005 : 227). Ces hypothèses n'expliquent ni le rôle de la symbolique aviaire dans cet ensemble, ni pourquoi il s'agit d'une variante ornithomorphe du dieu bouffon et non pas une figure aviaire portant des foliations.

apparaît aussi sur *pi011* (**fig. 5.23e**). Sur ce couvercle est représenté en relief un oiseau dont les ailes évoquent des têtes de reptiles (*Serpent Face Wing*). « La tête de serpent de gauche a le signe *k'in* (soleil) sur l'œil, alors que l'autre porte le signe *ak'b'al* (obscurité) associant une fois encore des qualités opposites et complémentaires » (Baudez 2002 : 44). Notons que *k'in* et *ak'b'al* représentent deux moments majeurs dans le cycle cosmique : le jour et la nuit. Dans la pensée maya, ces deux épisodes sont liés à l'apparition et à la disparition du soleil à l'horizon (Watanabe 1983).

L'aspect relatif au passage du temps est évoqué par d'autres représentations. Ainsi, sur *kmljuyu01* (**fig. 5.24a**), trois oiseaux mythiques portent divers attributs (cheveux attachés, signe *ahau*, mâchoire inférieure remplacée par une main) ayant trait au monde de la mort (chapitre V-D). Avec ce dernier attribut, ces figures rappellent le signe T1033/SB1 qui est une « variante de tête » désignant le *Baktun* (Macri etLooper 2003 : 152). Les figures anthropomorphes de *pi035* (**fig. 5.24d**) ont des têtes d'oiseau à la mâchoire inférieure décharnée. Outre l'allusion à la mort que suggère la tête décharnée (Baudez 1994 : 45-46, 174, 210 ; 2002 : 159, 175), ces profils aviaires évoquent certaines occurrences du glyphe T1034/SB4 signifiant *hab'*, « année », et *k'atun*, « période de 20 années » (Macri etLooper 2003 : 153). Il est remarquable que les glyphes (variantes de tête) qui désignent les grandes périodes (*Tun*, *K'atun*, *Bak'tun*, *Piktun*, *Kalabtun* et *Kinchiltun*) dans le décompte maya du temps, ont des traits aviaires (**fig. 5.24c** ; Coe et van Stone 2001 : 46-48 ; Macri etLooper 2003 : 152-154) ainsi que l'illustrent la Stèle 29 de Tikal et la Plaque de Leyde (Schele etFreidel 1990 : fig. 4.11 et 4.12). Ces représentations renvoient à une symbolique complexe qui unit des éléments aviaires, des attributs relevant du monde de la mort et des sacrifices et des références au comput du temps. De plus amples recherches selon un axe transversale couvrant toutes les périodes, seraient nécessaires pour éclaircir cette question. Toutefois, la notion de temps étant étroitement liée au parcours du soleil dans la culture maya (Watanabe 1983)¹⁰⁴, nous suspectons un lien symbolique entre les oiseaux et le soleil. Divers exemples semblent conforter cette piste.

Au Classique ancien, le bec crochu et le serpent tenu dans la gueule sont les attributs de nombreuses créatures aviaires (Hellmuth 1987 : 227-270). Sur *k1285*, l'une de ces créatures est représentée tenant le sceptre *k'awil*. Elle serait nommée *Chaak* (divinité

¹⁰⁴ Sur ce point, notons que dans le *Popol Vuh*, l'oiseau mythique 7-Aras dit : « Je suis leur soleil et je suis leur lumière, et je suis aussi leurs mois » (Tedlock 1996 : 73).

postclassique de la pluie¹⁰⁵), par le glyphe HJ2 *chäk* inscrit près d'elle (Taube 1992a : 22). Cependant, *chäk* signifie aussi « grand » et « rouge » en maya (Macri etLooper 2003 : 110 et 267). Dans la pensée maya, le rouge est associée à l'orient, c'est la couleur du soleil levant (Baudez 2002 : 249 ; Boot 2003a ; Coe et van Stone 2001 : 123-126). La créature ornithomorphe qui nous intéresse semble parfois liée à la mort, mais considérée sous l'angle de la résurrection, ce qu'illustre la scène de funérailles de *pi012* où elle préside à la renaissance des défunts sous forme d'arbres. Sur *pi067*, elle constitue le heaume d'un personnage dont le visage est entouré d'un filet de perle à l'instar de GI (le soleil levant)¹⁰⁶. Le serpent que ces figures aviaires tiennent dans leur bec est bicéphale dans certains cas (*ckml08*, *pi011*, *pi053*) ou s'apparente à une cordelette dans d'autres (*k3105*, *pi011*). Il symboliserait la trajectoire céleste du soleil (Looper et Guernsey Kappelman 2001 : 11). Pour cette raison, et en considération de données ethno-astronomiques qui mettent en relation *Vucub Caquix* et la Grande Ourse (Tedlock 1996 : 360)¹⁰⁷, l'oiseau mythique serait « l'agent qui étire l'écliptique vers le nord jusqu'à la position permettant au soleil d'atteindre le zénith » (Looper et Guernsey Kappelman 2001 : 14). Cette hypothèse séduisante ne prend cependant pas en compte toutes les représentations, en particulier celles où l'oiseau est opposé à une figure féline. C'est ce que nous verrons maintenant.

Les représentations aviaires comme figures solaires (fig. 5.23-5.26)

Toutes les figures aviaires n'étant pas des représentations de *Vucub Caquix*, il est raisonnable de se demander si l'oiseau mythique ne pourrait pas, dans certains cas du moins, symboliser le soleil lui-même ? Les peintures murales de la Tombe I de Río Azul apportent des éléments de réponse (**fig. 5.26a et 5.1c**). Ces fresques classiques anciennes présentent de part et d'autre d'une date en compte long des images du monstre terrestre situés près de frises aquatiques qui marquent l'Inframonde (Hellmuth 1987 : fig. 594). D'un côté, une tête à l'œil carré et loucheur, frappée de signes *k'in* et des trois points du jaguar, et évocatrice de GIII

¹⁰⁵ Au Classique récent et au Postclassique, *Chaak* est quelquefois représenté avec un serpent entre les mâchoires (Taube 1992a : 17-27). Parfois appelé *Chac-Xib-Chac*, il est considéré comme un aspect de GI par certains (Baudez 2002 : 199 ; Schele et Miller 1986 : 49), et comme la divinité de la pluie (dieu B/*Chaak*) par d'autres (Taube 1992a : 17-27). Liée à la foudre et aux sacrifices, cette entité est aisément reconnaissable grâce à la conjonction de plusieurs critères : yeux en crochet, coquillages sur les oreilles, diadème avec le signe 'bandes croisées', une hache et des émanations aux commissures des lèvres (Barrois 2007, com. pers. ; Schele et Miller 1986 : 49 ; Taube 1992 : 17-27). Sous cette forme, du moins, elle est cependant totalement absente du corpus classique ancien.

¹⁰⁶ Taube (1992 : fig. 62a, p. 118) interprète ce personnage comme *Hunahpu*, un des héros du *Popol Vuh* qui se transforme en soleil dans certaines versions du mythe (Thompson 1970 : 234 ; Schele et Miller 1986 : 48).

¹⁰⁷ Notamment en raison de la confusion existant entre *Vucub Caquix* et *Itzamnaaj* (voir Grube 2000 : 274), cette identification astronomique a été généralisée à toutes les représentations d'oiseau mythique (Freidel, Schele et Parker 1993 ; Schele 1992).

(T1010/SN4), est en partie enfoncée dans la fente frontale du monstre terrestre qui est identifiable aux signes *kawak*, à l'œil marqué des 'bandes croisées', au museau retroussé et à la dent de requin. Cet ensemble symbolise le soleil couchant disparaissant dans la terre (Baudez 2002 : 165 ; 2006 : 56-57). A gauche de la série initiale, le masque représentant le monstre terrestre se distingue par des marques *kawak*, un médaillon quadrilobé sur le haut du crâne et trois flammes couvrant son œil. En-dessous de celui-ci se trouve un profil d'oiseau qui s'oppose, par sa situation sur les plans horizontal et vertical, à l'image du soleil couchant situé à droite de la série initiale. Il est donc raisonnable de penser que la figure aviaire symbolise le soleil diurne « sortant de terre » (Baudez 2002 : 165 ; 2006 : 56-57). D'autres données semblent corroborer cette hypothèse.

Dans le cas de *pi082* (**fig. 5.23c**) où seule est figurée la tête de l'oiseau entourée d'une frise aquatique, les yeux en U de l'animal évoquent ceux des figures solaires du disque de Pomona (**fig. 5.23f** ; Justeson et al. 1988 : fig. 3.1) et d'une figurine de Uaxactún marquée du signe *k'in* (**fig. 5.23d** ; Schele et Miller 1986 : planche 32a). La position de la créature, face dirigée vers le haut, suggère qu'elle émerge du monde aquatique tel le soleil levant. Sur ce point, il est notable que le visage de l'astre évoqué par le terme *k'inich* (« face du soleil » ; Bassie-Sweet 1991 : 162-163 ; Stuart 1986) soit mis en exergue dans certaines expressions ayant trait au soleil telles *K'inich Ajaw* ou *K'inich K'ak' Mo'* (cf. ci-après). Les associations entre des figures aviaires et des symboles solaires sont connues dans plusieurs sites. Ainsi, à Abaj Takalik, un signe *k'in* (« jour », « soleil ») marque l'oiseau anthropomorphe de l'Autel 30 de (**fig. 5.23g** ; Guernsey 2006 : fig. 5.3). A Altun Ha, la tête en jade dite de *K'inich Ajaw* (**fig. 5.23a** ; Pendergast 1982 : fig. 33b), dont Nicholas Hellmuth (1987 : fig. 525-530) a reconnu le caractère ornithomorphe, est un des exemples les plus connus de la fusion de traits solaires et aviaires.

En raison de leur nature aérienne, les oiseaux sont des symboles solaires courants dans la culture maya. Ainsi le hibou est associé au soleil nocturne par les Lacandons (Perez 2005 : 201). Le colibri (Hunt 1977) comme l'ara (cf. ci-après) sont des symboles solaires bien documentés. Diverses sources tardives (Lizana 1893 ; Lopez Cogolludo L. IV, ch. 6, p. 198 ; *Codex* de Dresde : 40 ; *Codex* de Madrid : 89) dont le *Popol Vuh*¹⁰⁸ (Tedlock 1996 : 73), indiquent en effet l'association symbolique dans la pensée maya de l'ara (*Ara macao*) avec le soleil diurne (Baudez 1994 : 265 ; Boremanse 1986 : 293 ; Thompson 1970 : 240). La couleur

¹⁰⁸ L'oiseau mythique 7-Aras dit en effet : « Je suis leur soleil et je suis leur lumière [...] », et plus loin, « Quand je m'avance devant mon nid, je suis comme le soleil [...] » (Tedlock 1996 : 73-74).

rouge écarlate du plumage de l'oiseau évoque en effet le soleil levant¹⁰⁹. L'association symbolique entre le soleil et l'ara est confirmée par le nom d'une des divinités yucatèques du soleil : *k'inich k'ak' mo'*, soit « face du soleil Ara de feu » (Baudez 1985b : 29, 1994 : 265, 2006a : 51 ; Thompson 1970 : 240). Pour la période classique, le contexte iconographique de plusieurs représentations aviaires suggère que l'oiseau (qui est parfois remplacé par un quetzal) symbolise le soleil diurne. Ainsi, sur le couvercle du sarcophage de *Hanal Pakal II* de Palenque (Greene Robertson 1983), sur le relief en stuc situé au-dessus de la porte nord de la Maison E de Palenque (Baudez 2002 : fig. 1.33), sur la Stèle I de Quiriguá (Baudez 2002 : fig. 1.41), sur la Stèle 11 de Piedras Negras (Schele et Miller 1986 : fig. II.4) ou sur le Linteau 3 du Temple IV de Tikal (**fig. 5.23c** ; Jones et Satterthwaite 1982 : fig. 74), la figure aviaire est située au pinacle de la composition qui correspond au sommet de la frise céleste et donc à la position du soleil au zénith (Baudez 2002 : 158-163).

Dans notre corpus d'étude, l'ara macao est une image peu répandue, mais bien présente (15 occurrences). A Becán (*bcn04*), Dos Hombres (*dshbr01*), Holmul (*hlml08* et *hlml12*) et Tikal (*tkl59*), il est représenté au-dessus de la surface de l'Inframonde humide symbolisé alternativement par un registre de ronds (*bcn04*, *tnn01*), une ligne brisée (*blmk02*, *dshbr01*, *pi105*, *uxctn55*) ou des triangles (*tkl59*, *uxctn24*, *uxctn25* ; **fig. 5.25a**). Souvent figuré sur le couvercle (*bcn04*, *dshbr01*, *hlml08*, *hlml12*, *pi057*, *tkl59*), sa tête rendue en haut relief, l'oiseau domine la composition comme dans la sculpture. A Toniná (*tnn01*) et à Uaxactún (*uxctn25*, *uxctn54*, *uxctn55*), en revanche, il paraît plutôt s'enfoncer dans le monde aquatique ou en émerger. L'association de l'ara macao, symbole solaire attesté, avec des images de défunts (*dshbr01* et *hlml12* ; voir chapitre V-D), relève d'une métaphore répandue dans l'art maya (cf. Baudez 1994). Le mort est assimilé au soleil qui, après son parcours nocturne dans l'Inframonde, renaît au moment de l'aurore. Il s'agirait ici d'une croyance en une forme de résurrection des morts. Ce thème sera traité dans le chapitre V-D.

Les frises en stuc de la structure Rosalila de Copán (**fig. 5.25b**) qui date du VI^e siècle, offrent un autre exemple de l'association de traits solaires et aviaires (Agurcia Fasquelle 2004 ; Fash 1991 : fig. 52 et planche X). Ainsi, sur le premier registre, une figure solaire, dont les yeux carrés et loucheurs, les incisives proéminentes et les 'trois points' sur les pommettes évoquent GIII (*K'inich Ajaw*), est représentée avec des attributs aviaires (plumes, ailes, serres) et notamment un heaume au bec crochu qui allie des caractéristiques du quetzal (*k'uk'* en maya) et du ara macao (*mo'*) ; tous ces éléments combinés sont vraisemblablement une

¹⁰⁹ Il est notable que dans le *Popol Vuh*, le héros Hunahpu Xbalanque qui passe la première épreuve dans la Demeure Ténébreuse, simule la flamme d'une torche avec des plumes d'ara (Tedlock 1996 : 119).

référence au fondateur de la dynastie de Copán, *K'inich Yax K'uk' Mo'* (Agurcia Fasquelle 2004 : 107). On bascule ici dans le domaine de l'écriture de l'héraldique et des jeux de mots. Le second registre se distingue par un grand masque anthropomorphique situé au centre de la façade. Cette figure solaire associe des éléments de GI et de GIII. Le filet de perles qui entoure le visage et le heaume au bec crochu évoquent GI ; les yeux, carrés et loucheurs, ainsi que les incisives taillées en T rappellent GIII. Les 'trois points' sur les pommettes sont un motif commun aux deux entités. Un masque aux traits félins, situé sous le menton, complète l'ensemble. De part et d'autre de l'assemblage central se déploient deux grandes ailes qui dénotent la nature aviaire de la figure solaire (Agurcia Fasquelle 2004 : 107).

Des figures similaires ornent la frise en stuc de Placeres qui est datée de la seconde moitié du Classique ancien (Baudez 2006a : fig. 1 ; Freidel 2000). Le visage central, délimité par un filet de perles tel GI, est coiffé d'un heaume aux traits aviaires et porte sous le menton un masque de jaguar. De chaque côté du visage, les ornements d'oreille sont prolongés par divers motifs (poisson à dent de requin et profil d'oiseau avec des ailes) qui renvoient à la symbolique de GI. Le masque de menton aux traits félins fait allusion à l'Inframonde et au soleil nocturne. Cet élément est comparable au masque de menton de l'assemblage du second registre de la structure Rosalila de Copán (**fig. 5.25b**). Dans ce contexte solaire, la figure aviaire qui coiffe le visage à l'allure de GI, symboliserait donc le Supramonde et le soleil diurne. L'ensemble est interprété comme un portrait royal représenté sous les traits du soleil levant, au moment de l'aurore (Baudez 2006a : 43). Avec l'addition, à la base, d'un monstre terrestre que l'on reconnaît aux trois « flammes » qui couvrent ses yeux, *pi042* (**fig. 5.22b**) présente une composition et des motifs analogues. Le visage cerclé d'un filet de perle et coiffé d'un heaume à l'effigie de l'oiseau mythique constitue une partie de l'assemblage de GI tel que l'on peut le voir sur *pi128* ou *pi129* (**fig. 5.22c**). Seul manque 'l'emblème quadripartite'. Posé sur le monstre terrestre, l'ensemble paraît émerger du monde chtonien ce qui s'accorde bien avec notre hypothèse concernant GI comme symbole du soleil levant. La figure de GI est associée avec des représentations d'oiseaux aquatiques que nous tenons pour une autre image du soleil diurne.

Les oiseaux aquatiques comme symboles du soleil diurne (fig. 5.7a, 5.15, 5.22, 5.26 à 5.28)

Dans notre corpus d'étude, une des représentations les plus intéressantes est celle de l'oiseau aquatique figuré sur le couvercle de certaines poteries dont le bouton est constitué par

la tête de l'animal rendue en très haut relief (**fig. 5.7a, 5.15a, 5.27**)¹¹⁰. Les ailes de l'oiseau sont généralement peintes ou incisées sur la surface du couvercle et une évocation de l'Inframonde humide (frise aquatique, monstre aquatique) se trouve sur la paroi du récipient, parfois sur le couvercle (*tkl32* et *tkl39*). Dans la plupart des cas, l'oiseau tient un poisson dans son bec. Cette image de l'oiseau aquatique tenant un poisson dans son bec est commune dans l'art maya classique où, dans la céramique (*pi124, pi126, pi128, pi129*) comme dans la sculpture (Stèle 2 de Seibal), elle est particulièrement associée à GI (Boucher et *al.* 2004 : 381 ; Schele et Miller 1986 : 55). Ce lien prend une dimension particulière sur *k6626* où l'on peut voir un profil de GI surmonté d'une tête d'oiseau aquatique et encadré par deux coquilles (**fig. 5.26c**). Cette description désigne la créature nommée *Shell Wing Dragon* (chapitre V-B). L'oiseau porte, accroché à son cou, un pendentif au bout duquel on reconnaît le signe T16/ZUI *yax* qui, avec le signe *k'in* inséré dans le front de la figure solaire, semble reproduire l'expression *yaxk'in* désignant le soleil levant. L'association des deux figures (oiseau et soleil) suggère que l'oiseau aquatique a pu être un des symboles du soleil diurne. Bien que lié au monde aquatique, l'oiseau aquatique n'en demeure pas moins une créature aérienne dont la particularité est de pouvoir passer d'un milieu à l'autre, comme le soleil. Les oiseaux des étangs, des marais, des lacs et des rivières, sont connus pour « disparaître » de ces rivages en fin de journée, lorsque la nuit tombe, et pour « réapparaître » aux premières lueurs de l'aube. D'autres données étayaient cette hypothèse.

L'image de l'oiseau aquatique tenant un poisson dans son bec évoque, par ailleurs, la scène figurant sur *pi003* (**fig. 5.15b et 5.27b**). Le bouton du couvercle de ce récipient est modelé à l'effigie d'un personnage assis dans une pirogue transportant un poisson. Sur le haut du crâne, le payeur porte le signe *k'in* qui le désigne comme une figure solaire (Fields et Reents-Budet 2005 : 242 ; Schele et Freidel 1990 : planche 31). Sur la surface du couvercle sont représentés des créatures pisciformes, des motifs floraux, des vaguelettes et des feuilles de nénuphar qui symbolisent la surface des eaux sur laquelle flottent l'embarcation et ses passagers. Plus bas, le corps du récipient est décoré d'une frise aquatique dans laquelle s'intègrent deux monstres aquatiques coiffés de *Nymphéas* stylisés. Cette composition, incluant les supports en forme de tête de tapir, est semblable à celle de nombreuses poteries dont le couvercle porte l'effigie d'un oiseau aquatique. Notons cependant que toutes les céramiques avec le même type de représentations n'ont pas nécessairement des supports tétrapodes (e.g., *pi096*, **fig. 5.27a et 5.15a** ; *bcn02*). Quoi qu'il en soit, l'oiseau comme la

¹¹⁰ *bcn02, bcn06, ckml10, k5834, k8922, k9121, pi029, pi034, pi060, pi062, pi086, pi089, pi094, pi096, pi117, tk101, tk132 et tk139.*

figure solaire sur sa pirogue flottent sur la surface des eaux de l'Inframonde et sont en possession d'un poisson. Si la course diurne du soleil a pu être comparée au trajet d'un pêcheur dans sa pirogue, il est raisonnable de penser qu'un oiseau aquatique, pêchant à la surface des eaux de l'Inframonde, ait pu symboliser lui aussi le soleil diurne (**fig. 5.27**). Cette hypothèse donnerait, par ailleurs, une explication satisfaisante aux représentations d'oiseaux aquatiques sortant de carapaces de tortues (*pi033*, **fig. 5.27d** ; Stuart 1988 : fig. 5.23). La tortue étant un des symboles de la terre dans la culture maya, ces représentations évoqueraient le soleil levant qui sort du monde chthonien.

Le canard (*Cairina moschata*) qui se distingue par une crête transversale et un cou court (**fig. 5.28** ; *bcn02*, *ckml10*, *k9121*, *pi062*, *tkl01* et *tkl32*), symboliserait l'esprit des ancêtres (Boucher et al. 2004 : 385), le vent porteur de pluie (Taube 2001 : 121) et, en raison de son association avec la divinité du vent, le souffle vital (Taube 2001 : 102). Ces informations paraissent satisfaisantes pour interpréter l'iconographie de *pi052* (**fig. 5.28d**). Le bouton du couvercle de cette céramique est, en effet, modelé à l'effigie d'une tête anthropomorphe qui porte une crête transversale similaire à celle des oiseaux de *bcn02* et *pi062* (**fig. 5.28**). Les marques présentes sur le visage du personnage indiquent qu'il s'agit d'un mort, comme nous le verrons plus loin, et la symbolique attachée au canard se prête bien aux représentations funéraires. Toutefois, cela n'explique pas pourquoi, dans des contextes iconographiques similaires, un cormoran peut se substituer au canard (e.g., *bcn06*), ni pourquoi dans la plupart des cas l'espèce à laquelle appartient l'oiseau (canard, cormoran, héron ou aigrette) n'est pas déterminable. Ces éléments suggèrent que la valeur symbolique de ces oiseaux ne procède pas de leurs caractéristiques individuelles mais de leur nature commune, en l'occurrence aquatique. En d'autres termes, dans le cas présent, le symbolisme n'est pas lié à l'espèce (au demeurant peu discernable) des individus mais plutôt à leur comportement similaire dans un habitat commun, celui des lacs et des marais. Rappelons, d'autre part, que les représentations d'oiseaux aquatiques à long coup (échassiers, cormorans) sont plutôt distribuées sur la façade caraïbe (Belize), alors que les évocations de canards (oiseaux aquatiques au cou court) proviennent plutôt des sites de l'intérieur des terres (chapitre III). Cela suggère que dans ces figurations, les variations au niveau du « signifiant » sont fonctions de choix stylistiques régionaux plutôt que d'une différence de « signifié ». Ces régionalismes renvoient peut-être à l'héraldique et au système d'identification de groupes sociaux.

Les zones aquatiques qui constituent l'habitat de ces oiseaux, sont non seulement le milieu le plus représenté dans l'art de la céramique décorée du Classique ancien, mais aussi

celui qui, du point de vue cosmologique, a une importance majeure car se situant à l'interface entre deux niveaux fondamentaux du cosmos maya : le monde du dessous (l'Inframonde) où résident les ancêtres, les puissances naturelles et surnaturelles, et le monde du dessus (le Supramonde) où résident les vivants¹¹¹. Dans notre corpus d'étude, à l'image des peintures de la Tombe 1 de Río Azul, les oiseaux aquatiques, créatures diurnes de la surface associées à GI (soleil levant, **fig. 5.22d et 5.26e**), s'opposent au jaguar, créature nocturne liée au monde du dessous et à GIII (soleil couchant, **fig. 5.26 a et b**). Les deux apparaissent dans des contextes iconographiques semblables évoquant l'Inframonde humide. Ainsi, si l'on accepte que le jaguar symbolise le soleil couchant et nocturne, on peut raisonnablement proposer que l'oiseau aquatique soit un symbole du soleil diurne. Par ailleurs, concernant l'iconographie mortuaire de *pi052*, il est intéressant de noter que dans l'art maya, la métaphore solaire demeure une des analogies les plus fréquentes pour évoquer les cycles de vie, mort et renaissance (Baudez 1994, 2002, 2006a ; Fields et Reents-Budet 2005 : 242)¹¹².

V-D. Les morts et les ancêtres (fig. 5.29-5.38)

Dans l'étude de Nicholas Hellmuth (1987), les hommes, particulièrement les morts et les ancêtres, ont une place réduite. La place de l'homme dans l'iconographie des céramiques classiques anciennes, demeure, en effet, modeste. Toutefois, les quelques représentations qui mettent l'être humain en scène sont riches en informations. Ainsi que le contexte généralement funéraire des poteries le laissait présager, l'homme y est représenté mort. Il n'est, cependant, pas un mort quelconque, c'est un mort particulier que l'on révère : il est l'ancêtre (McAnany 1995).

Des étoffes pour les morts (fig. 5.29)

Dans notre corpus d'étude, la principale source d'informations concernant les morts réside dans la scène de funérailles évoquée sur *pi012* (**fig. 5.3a, 5.18a et 5.29a**). Le défunt repose sur une banquette située aux portes de l'Inframonde que symbolisent un demi-médailon quadrilobé et un double monstre *kawak*. Son front est ceint du diadème de l'oiseau

¹¹¹ A ce sujet, notons que l'eau est un élément essentiel du point de vue agricole, c'est-à-dire de l'économie de subsistance.

¹¹² Dans la mythologie des Lacandons, le soleil est porté dans un hamac lors de son séjour dans l'Inframonde (Boremanse 1986 : 39-48). Or, c'est ainsi que le défunt est porté en terre lors des funérailles ; le soleil qui descend dans le monde souterrain couché dans un hamac est donc symboliquement mort (Boremanse 1986 : 48, note 29). Réciproquement, le voyage du défunt est symboliquement associé à celui du soleil.

mythique (*PBD*) et du sommet de sa tête sort la feuille d'une plante non identifiée¹¹³. Sur sa gorge est posé un motif qui rappelle le glyphe T24/1M4 (**fig. 5.29d**), et qui évoque aussi la coquille représentant « 0 » dans l'arithmétique de la période classique et ayant la notion « d'achèvement ». Le corps est enveloppé dans un linceul que suggèrent neuf motifs T148/1B7 'nœud-de-papillon' distribués entre les épaules et les chevilles du défunt (**fig. 5.29 a et d**). Des pleureurs (**fig. 5.29a**), répartis en deux groupes de trois, encadrent l'ensemble mortuaire. Dans la scène suivante, le mort a rejoint sa dernière demeure dans l'Inframonde. Son squelette repose dans un hypogée abrité par une pyramide sur laquelle des arbres anthropomorphes se développent.

La correspondance entre le statut de mort et celui d'ancêtre est illustrée par l'épigraphie : ainsi, *lats* en maya chol signifie « étoffe » et fait référence, dans certains cas, au linceul (Reents-Budet et *al.* 1994 : 134) ; or, dans les inscriptions hiéroglyphiques, le composé glyphique *ah-lats* (T229:178:507) renverrait à la notion de « génération » (Reents-Budet et *al.* 1994 : 134). L'utilisation de linceuls est attestée par l'archéologie (Reents-Budet et *al.* 1994 : 165, note 38). Le remarquable état de préservation des ossements de certaines sépultures royales de Calakmul a permis, en effet, de déterminer que les morts, ceux de l'élite tout du moins, étaient précautionneusement enveloppés dans des étoffes (Taladoire 2003 : photo p. 139). Ce traitement n'était cependant pas réservé qu'aux êtres humains. A Copán, en effet, dans la salle ouest de la structure Rosalila (VI^e siècle), un dépôt de fondation avait été entièrement emballé dans un tissu bleu (Fash 1991 : 100). Ce dépôt comprenait neuf excentriques, trois pointes lancéolées, trois coquilles d'huitres, une perle de jade, un aiguillon de raie pastenague et des vertèbres de requin ; les neuf lames étaient, de plus, emballées individuellement (Fash 1991 : 100). L'inventaire de ce dépôt, au symbolisme aquatique marqué, renvoie non seulement au thème de l'Inframonde, mais aussi à celui du sacrifice (Baudez 2002 : 232-244). L'iconographie des décors architecturaux de la structure Rosalila (**fig. 5.25b**), notamment un monstre *kawak*, suggère que l'édifice lui-même représente la caverne conduisant au monde du dessous où les morts et le soleil nocturne résident (Agurcia Fasquelle 2004 : 101-111). En raison de ces associations, on peut se demander si le dépôt des excentriques n'est pas une inhumation symbolique. A cet égard, il est intéressant de remarquer que ce sont des visages anthropomorphes, vus de profil, qui ont été taillés dans le silex (**fig. 5.29b** ; Fash 1991 : fig. 53-57). Ces silhouettes évoquent notamment le « couteau personnifié » : grotesque dont le crâne, marqué de signes *kawak*, reproduit un excentrique

¹¹³ A ce sujet, il est intéressant de noter que les Lacandons croient que « rêver d'une fleur qui pousse dans la tête est un signe de mort prochaine » (Perez 2004 : 265).

(fig. 5.29e ; Baudez 1994 : fig. 117a, 2002 : fig. 1.62). Dans l'iconographie de la période classique, le « couteau personnifié » est associé à l'autosacrifice (Baudez 1985a : 203-210, 1994 : 270-272) et, comme semble l'indiquer une double chaîne causale, aux ancêtres (Spero 1991 : 188). La première ligne d'indices de cette double chaîne causale concerne le symbolisme du *kawak* qui renvoie au monde chtonien où les ancêtres résident d'après la mythologie maya ; la seconde est relative au lien intergénérationnel que représente le sang (Spero 1991 : 184-193).

Une autre illustration de linceuls est donnée par un bol à rebord basal (*Tkl36*, fig. 5.29c) datant du dernier quart du IV^e siècle. Un personnage, représenté en buste, orne le couvercle du récipient. Sa tête est rendue en haut relief et fait office de bouton. A son cou est suspendu un collier. Celui-ci, peint sur la surface du couvercle, suggère que les épaules et le buste de l'individu sont confondus avec la surface du couvercle. Cette hypothèse est corroborée par une représentation similaire (*k6944*) où les bras du personnage, joints sur sa poitrine, sont visibles. Sur le couvercle de *tkl36*, des bandes formées de lignes en pointillés évoquent les bandelettes d'un linceul. Entre ces bandelettes, des motifs 'trois points', qui renvoient au champ sémantique du jaguar sacrificiel, de l'Inframonde et de la mort, confirment la thématique mortuaire de cette iconographie. Les yeux ouverts et la bouche mi-fermée du personnage soulèvent cependant une question. Ainsi que le suggère la scène figurant sur *pi012*, les morts se distinguent notamment par leurs yeux clos. Doit-on voir dans l'expression de l'individu de *tkl36*, la promesse d'une résurrection prochaine ou l'assurance d'une existence dans l'au-delà ? Ou, peut-être, s'agit-il tout simplement d'une représentation idéalisée de la mort ? Nous reviendrons, plus loin et plus en détail, sur ce point. Remarquons ici, simplement, que le visage du personnage est en partie peint. Deux bandes verticales de couleur rouge couvrent, en effet, l'arrière de son visage sur toute la hauteur entre le bord de l'œil et l'oreille.

Le signe T148/1B7 'triple bande nouée' (fig. 5.29 et 5.30)

Le motif T148/1B7 'nœud-de-papillon' (fig. 5.29d), aussi appelé « bandes nouées » est particulièrement adapté à l'évocation d'un linceul. Outre l'analogie avec les cordelettes et les bandelettes qui maintiennent les membres des cadavres, le mot maya pour « nœud », *tz'ak*, signifie aussi « embaumer » (Wagner 1999). Ce motif, de plus, appartient au complexe symbolique guerre/sacrifice/mort (Baudez 1985a, 1994 : 268-275, 2002 : 193 ; Hellmuth 1987 : 354). Ainsi, dans les scènes de sacrifices qui sont figurées sur les Stèles 11 et 44 de Piedras Negras, du ventre de la victime sort un assemblage de motifs composé d'une fleur de

nénuphar, d'un signe *pop*, de trois bandes nouées et de plumes (**fig. 5.30a**). Dans ce type de contextes, relatifs à la mort et aux sacrifices, le signe T148/1B7 'nœud-de-papillon' est généralement représenté sous une forme triple. A cet égard, il est intéressant de remarquer que, dans la scène de *pi012* (**fig. 5.29a**), le linceul est composé de trois 'triples bandes nouées' et que pour la composition, le choix d'un rythme ternaire a été fait : deux groupes de trois pleureurs se lamentent autour du défunt, trois motifs (singe, soleil, jaguar) couvrent le monstre *kawak*, et trois arbres anthropomorphes se développent sur la pyramide (**fig. 5.3a et 5.18a**). Le nombre 3 semble avoir une connexion particulière avec le thème de la mort et du sacrifice. Nous avons vu, en effet, que le motif 'trois points', qui est un des attributs du jaguar sacrificiel, renvoie au champ sémantique du sacrifice, de la mort et plus largement de l'Inframonde. Cette association symbolique est conservée dans le dépôt de fondation du Temple Rosalila de Copán : celui-ci comprenait, entre autres, neuf excentriques, trois pointes lancéolées et trois coquilles d'huitres (Fash 1991 : 100). Une étude systématique des dépôts rituels pourrait apporter un éclairage sur cette question. Concernant la symbolique des nombres, en particulier dans ce type de contextes, signalons cependant qu'au Classique ancien le 7 serait le plus fréquent, alors que c'est le 9 qui reviendrait le plus au Classique récent (Baudez 2002 : 239-240). En dernier lieu, il est intéressant de constater que dans le *Tzolk'in*, le calendrier divinatoire et cérémoniel de 260 jours, le troisième jour est *Ak'b'al*, signifiant « obscurité », et le sixième jour est *Kimi*, « mort » (Macri etLooper 2003 : 27-29). Les informations disponibles sur les jours 9, 12, 15 et 18 (*Muluk*, *Eb'*, *Men* et *Etz'nab*), ne permettent pas de pousser plus en avant ce modèle.

D'autres sources apportent cependant un éclairage intéressant sur le symbolisme du numéral 3. L'ethnologue M. Boccara note en effet que dans la mythologie yucatèque, le 3 renvoie à la structure mythique de l'espace, avant la matérialisation du monde et de toute existence, c'est-à-dire la nuit (*ak'b'al*) originelle (Boccara 2003 : 557). Comme nous le verrons dans le chapitre VI, l'espace du temps du mythe et la nuit correspondent à l'Inframonde dans la pensée maya (Boccara 1990 ; Watanabe 1983). Le 3 renverrait aussi à la pierre triangulaire du récit des origines du monde dont relate le *Chilam Balam de Chumayel* (Boccara 2003 : 557) et aux trois pierres du foyer qui représenterait le centre du cosmos et le point de convergence des divers niveaux de celui-ci (Taube 1998 : 432-433).

Dans l'iconographie classique ancienne, le triple 'nœud-de-papillon' apparaît au poignet de certains personnages notamment ceux que nous avons dénommés « personnages allongés » (**fig. 5.30e**). Ces derniers sont représentés étendus sur le ventre dans des postures contraintes : une jambe - parfois les deux - repliée sous l'abdomen qui est toujours plaqué au

sol, et un bras allongé devant le visage avec la main tendue. Ces attitudes rappellent la position de certains captifs dans l'art lapidaire, en particulier celui figurant sur la Stèle 39 de Tikal - vers 376 (**fig. 5.30d** ; Simmons Clancy 1999 : fig. 18), et ceux des monuments de Dzibanché - vers 500 (Nalda 2004)¹¹⁴. Si la position renversée sur le dos semble être fréquente pour représenter les captifs au Classique récent (Baudez et Mathews 1978), la règle au Classique ancien serait plutôt la position ventrale comme le suggèrent notamment la plaque de Leyde et la Stèle 28 de Tikal (**fig. 5.30 b et c** ; Simmons Clancy 1999 : fig. 14 et 38). La figure du captif exprime en elle seule trois états successifs : le vaincu, le prisonnier et la victime sacrificielle (Baudez et Mathews 1978 : 32). Rien n'indique, cependant, que les personnages « allongés » de la céramique soient des captifs. Les traits diagnostiques, la nudité, les cheveux attachés, les membres liés et les pendants d'oreille flexibles (Baudez et Mathews 1978 : 33), sont, en effet, absents dans l'iconographie des poteries. Toutefois, le motif 'triple bande nouée' ainsi que la posture caractéristique réaffirment le lien avec le thème du sacrifice et la mort (voir notamment **fig. 5.30d**). La position allongée évoque, par ailleurs, celle des personnages figurant sur *pi058* bien que ces derniers soient étendus sur le dos (**fig. 5.30f**). Ils sont représentés dans une frise aquatique, au milieu des poissons et des monstres aquatiques, qui indique que la scène se déroule dans l'Inframonde. Le thème funéraire est suggéré par des créatures anthropomorphes que l'on voit émerger de conques et qui, dans une expression caractéristique des pleureurs de *pi012*, portent leur poignet à leur front. En conséquence, les 'personnages allongés' de *pi058* sont interprétés par Linda Schele comme la représentation des âmes des morts dans leur séjour de l'Inframonde (Schele et Miller 1986 : planche 106). Cette hypothèse est confortée par les textes hiéroglyphiques dans lesquels l'expression funéraire *och ha* ', « il entra dans l'eau », informe que le sujet de l'inscription est mort (Calvin 2004 : 18 ; Harris et Stearns 1997 : 60-61).

Peintures et marques faciales (fig. 5.31 et 5.32)

Les 'personnages allongés' se distinguent aussi par la longue rayure qui parcourt leur corps dans le sens de la longueur, leur visage peint et, dans certains cas tel *uxctn07*, leur buste exagérément étiré (**fig. 5.30e et 5.31a**). Ces représentations ont été rapprochées des « visages de profil » (chapitre IV-C). Dans les deux cas, en effet, certaines parties du visage sont pareillement rehaussées de différentes couleurs qui évoquent un maquillage ou des réactions physiologiques *post mortem* sur lesquelles nous reviendrons. Le plus souvent, le contour de la

¹¹⁴ Au Classique récent, des prisonniers sont représentés dans des positions similaires sur les stèles 7 d'Aguateca (vers 790), 14 de Dos Pilas (vers 711) et 8 de Naranjo (vers 800).

bouche est rehaussé d'un aplat de peinture plus ou moins important et une large bande verticale couvre l'arrière du visage. L'épaisseur de celle-ci varie, allant des oreilles jusqu'aux tempes et, parfois, jusque sur les yeux (**fig. 5.31a**). Il arrive qu'une bande horizontale couvre les yeux à la manière d'un masque, ou que le pourtour des yeux soit doublé d'un trait dont l'épaisseur est variable. De telles marques sont présentes sur de nombreuses représentations anthropomorphes, notamment les têtes en relief comme celle de *tkl36* (**fig. 5.29c**). Divers détails déjà évoqués suggèrent que toutes ces représentations sont des évocations de morts. Dans ces trois catégories ('têtes anthropomorphes en relief', 'personnages allongés', 'visages de profil'), le petit os présent sous les narines de certaines figures (**fig. 5.34c**), confirme cette hypothèse. « L'os se substitue ici aux perles de jade, parfois des tubes, qui, dans d'autres contextes, sont une expression du souffle vital » (Baudez 2002 : 34 ; Taube 2005).

Ces peintures faciales évoquent des modifications *post mortem*. Les plus visibles et les plus typiques ont en effet lieu sur le visage. Ainsi, suivant la mort, des modifications physico-chimiques du corps entraînent une coloration rouge à violacée de la peau (Clark et *al.* 1997 : 152 ; Gaurrene 2005 ; D. Cook, 2008 : com. pers.). Ces lividités cadavériques (ou *livor mortis*) sont particulièrement prononcées autour des yeux et de la bouche (D. Cook, 2008 : com. pers.). Ce sont possiblement ce qu'évoquent les taches noires présentes sur le visage des trois figures, représentées en buste, qui sont peintes sur *bcn03* (détail : **fig. 5.31a-5**). Outre le fait que les personnages ont les yeux fermés, divers détails font allusion à la mort : les flots de sang symbolisés par des volutes de couleur rouge, les motifs « œil de la mort » qui accompagnent dans l'iconographie les représentations macabres et, en particulier, les divinités de la mort tels les dieux A et A' (Schele et Miller 1986 : 53-54 ; Taube 1992a : 11-17) et le dieu de la guerre et des sacrifices (dieu F de Schellhas, 1904 : 25 ; dieu Q de Taube 1992a : 105). La thématique mortuaire de l'iconographie de *bcn03* est confirmée par le visage à moitié décharné qui émerge de la gueule de la créature hybride rendue en très haut relief et qui orne le couvercle. D'autre part, il est notable que les coiffes des trois figures sont des représentations de divers animaux, notamment un cerf, qui pourraient indiquer le nom des personnages comme c'est le cas sur les reliefs qui décorent les côtés du sarcophage de *Hanal Pakal II* à Palenque (Schele et Mathews 1998 : 119-122). En l'espèce, cela signifierait qu'il s'agit d'ancêtres.

Lors de certains accidents, tels les traumatismes crâniens, des ecchymoses péri-orbitales, parfois appelées *raccoon eyes* (« lunettes de raton-laveur »), apparaissent (D. Cook, 2008, com. pers.). Dans notre corpus d'étude, les « yeux cerclés », dont *pi052* donne une illustration pertinente (**fig. 5.28d**), ne sont pas uniquement un attribut des figurations

anthropomorphes étudiées dans cette partie. Les *yeux cerclés* se retrouvent notamment sur la chouette (*dz04*, **fig. 5.32a**) et le pseudo-*Tlaloc* (**fig. 5.32** ; *Cpn24, k4503, tk123, tk124, tk143* et *tk144*). Dans l'art maya, la chouette (Hiboux Grand Duc d'Amérique, *Bubo Virginianus mayensis*) est associée à l'Inframonde (Codex de Madrid, p. 73 ; Schele et Mathews 1998 : fig. 1.14). C'est l'oiseau *Muan*¹¹⁵ du Dieu L (Boot 2003b ; Thompson 1950 : 114-115) dont la nature infernale est bien attestée (Baudez 2002 : 194-195 ; Coe 1973 : 14, 1978 : 16 ; Schele et Miller 1986 : 54-55 ; Taube 1992a : 79-88 ; Thompson 1970 : 106). Notons, par ailleurs, que dans les *codex*, le volatile est fréquemment accompagné du signe *Kimi*, « mort », et est associé au Dieu A, la divinité de la mort (Schellhas 1904 : 14 et 41 ; Saller 1902-1923, Vol. V : 256). Sur *tk143* (**fig. 5.32c**), un rapace constitue la coiffe des personnages dont les yeux sont cerclés. Le style, en particulier la vue frontale, évoque l'art de Teotihuacan (Baudez 1999b ; Berlo 1984 ; Coggins 1975 : 173-174 ; Kubler 1967 ; Stone 1989) ce qui a conduit de nombreux chercheurs à voir dans ces entités aux yeux cerclés le dieu postclassique *Tlaloc*¹¹⁶ du Mexique central (Coggins 1975 : 173-174 ; Stone 1989 : 157 ; Schele 1984 ; Schele et Miller 1986 ; Taube 1992a : 131-136 ; Thompson 1970 : 328). A Teotihuacan, diverses divinités et figures anthropomorphes, associées avec les thèmes de la guerre et du sacrifice, sont caractérisées par leurs yeux cerclés (Pasztory 1974 : 15). Dans l'iconographie maya classique, le 'pseudo-*Tlaloc*' est aussi un patron de la guerre, des sacrifices et des autosacrifices (Baudez 1994 : 136-176, 2002 : 196 ; Pasztory 1974 : 14 ; Schele 1984). Cela est particulièrement vrai au Classique ancien. Le pseudo-*Tlaloc* apparaît, en effet, sur le bouclier d'un guerrier figurant sur la Stèle 31 de Tikal (**fig. 5.32d**). Par ailleurs, divers guerriers sont représentés avec les yeux cerclés comme sur la Stèle 11 de Yaxha et sur *tk144* (**fig. 5.32b**). Ainsi, dans les deux cas évoqués (la chouette/pseudo-*Muan* et le pseudo-*Tlaloc*), le motif des 'yeux cerclés' appartient vraisemblablement au champ sémantique de la mort et des sacrifices.

¹¹⁵ L'appellation *Muan* a été donnée à la chouette en raison de la ressemblance du glyphe du mois *Muan* (T748/BT2) avec l'oiseau. Toutefois, que la chouette soit le modèle à la fois pour T748/BT2 *muan* et pour l'oiseau du Dieu L, n'implique pas nécessairement que le nom et les qualités du second puissant être appliquées au dernier. Contre cette réification, Saller mettait ainsi en garde : « *It is wholly incorrect for Stempell, on the supposition that the form of this mythological bird developed perhaps from the representation of the owl, to give the word moan or muan as the named of the horned owl, or eagle owl. The word moan denotes merely a period of time [...] and presumably at no time was it the name of this bird* » (Saller 1902-1923 : note 15, p. 272). Par ailleurs, Erik Boot (2003b) a proposé de lire le nom de l'oiseau du Dieu L : *huxlajuun chanal kuy*. L'appellation *Muan* demeure cependant très répandue dans les études mayanistes. Afin de rester clair tout en évitant de propager une information erronée qui amènerait à croire, sinon à montrer, que tous ces oiseaux sont les mêmes, nous utiliserons, lorsque dans la suite de notre étude cela sera nécessaire, le terme « pseudo-*Muan* » pour faire référence à l'oiseau du Dieu L.

¹¹⁶ Cela constitue un autre exemple de réification. Ainsi à l'appellation *Tlaloc* nous préférons la dénomination pseudo-*Tlaloc* utilisée par Claude-François Baudez (1994 : 273-275).

Parmi les marques faciales que portent les figurations anthropomorphes que nous analysons ici ('têtes anthropomorphes en relief', 'personnages allongés', 'visages de profil'), nous avons relevé une bande horizontale, couvrant les yeux comme un « masque », et une bande verticale qui couvre l'arrière du visage, des tempes, parfois des yeux, jusqu'aux oreilles. Sur une céramique de style Codex (**fig. 5.31c**, Kerr6979), au sein d'un groupe de sept individus, deux personnages dont le visage est orné de la 'bande horizontale', sont marqués, sur les joues, les bras et le buste, du signe T509/YS8 *kimi* ('%' ; **fig. 5.31b**) notifiant la mort (Baudez 2002 : 196 ; Schellhas 1904 : 11). La bande horizontale que nous avons nommée 'masque' caractérise, de surcroît, les représentations du Dieu A', ainsi que son glyphe (T1044/PE7 ; **fig. 5.31b**), qui est une divinité classique de la mort (violente), des sacrifices et autosacrifices (Taube 1992a : 14-16). A cet égard, il est intéressant de noter que le captif qui est représenté sur la Stèle 39 de Tikal (**fig. 5.30d**) porte également ce 'masque' noir, suggérant le destin funeste du malheureux. La bande verticale évoque celle des glyphes T736/SCC et T1081/SCC signifiant « mourir » (**fig. 5.31b** ; Macri et Looper 2003 : 158). La peinture faciale verticale, particulièrement quand elle recouvre les yeux, rappelle celle du Dieu Q (**fig. 5.31d**) qui préside à la mort par sacrifice (Baudez 1985a : 204, 210 et fig. 3 ; Taube 1992a : 105-112 ; Thompson 1970 : 131-132). Dans certains cas (*k8024*, *pi049* et *pi089*), la bande verticale est doublée d'un trait. Cette configuration est similaire à celle du grimage du Dieu Q (Baudez 1985a : fig. 3 ; Taube 1992a : fig. 53-56). Un lien explicite, entre la peinture faciale et les pratiques sacrificielles, est donné par Roman et Zamora (vol. 1 : xvii), cités par Tozzer (1941 : 165), indiquant qu'à l'occasion des sacrifices, les prêtres se couvraient d'une substance noire.

En dehors des lividités cadavériques, d'autres phénomènes sont perceptibles. Ainsi, peu après le décès, le déplacement passif de la masse sanguine vers les parties déclives du cadavre, la déshydratation et le rétrécissement de la peau entraînent l'enfoncement des yeux et l'éversion des lèvres qui, dans un rictus caractéristique, laisse apparaître les dents (D. Cook, 2008, com. pers. ; Clark et al. 1997 : 152-155). Ces particularités sont exploitées notamment dans l'art médiéval avec les figurations de « transi », c'est-à-dire du corps à l'état de décomposition, à la fin du XIV^e siècle en Europe, et dans la tradition mississippienne des poteries céphalomorphes (*effigy head pots*). En ce qui concerne l'iconographie maya des céramiques classiques anciennes, outre les lividités cadavériques, le rictus est aussi représenté. Dans les trois catégories de figurations anthropomorphes qui nous intéressent ici ('têtes anthropomorphes en relief', 'personnages allongés', 'visages de profil'), la plupart des figures sont caractérisées, en effet, par une grimace singulière qui laisse entrevoir les dents.

Les modifications *post mortem* les plus distinctives (lividités cadavériques et rictus) semblent donc être évoquées. Il est toutefois nécessaire de noter l'aspect « idéalisé » de ces représentations. Les yeux des personnages, en particulier, sont ouverts comme si ces derniers étaient vivants et le *livor mortis* est plus suggéré que réellement montré. En d'autres termes, les signes de la mort sont évoqués de façon abstraite, débarrassés de leur aspect macabre. Cette tendance à l'abstraction du thème mortuaire, qui s'oppose en ce sens aux descriptions funèbres de l'art du haut plateau mexicain, a été relevée par A. Ruz et C. Coggins notamment pour le Classique ancien (Coggins 1975 : 16)¹¹⁷.

Le motif 'Ahou fumant' et les signes associés (fig. 5.33 et 5.34)

Dans l'iconographie classique, les captifs, victimes sacrificielles vouées à une mort certaine, sont généralement représentés sans couvre-chef, les cheveux noués sur le sommet du crâne (Baudez et Mathews 1978 : 33). Les morts sont sujets au même traitement comme on peut le voir notamment sur le couvercle du sarcophage de *Hanal Pakal II* (fig. 5.33a ; Greene Robertson 1983). Le souverain de Palenque y est figuré s'enfonçant dans le monde chtonien symbolisé par la mâchoire décharnée d'un monstre reptilien. Sur la masse de cheveux, retenue en haut de son crâne, est attaché un motif qui a été désigné, de façon prosaïque, « ahau fumant » (Schele et Miller 1986 : 84). Le motif, ainsi décrit, est composé d'un signe T535/AM4 *nik/nich* duquel s'échappe une double volute, et qui signifie « fils » (du père) ou « père » (du fils) et « fleur » (fig. 5.34a ; Macri et Looper 66-67). Le plus souvent, cependant, il s'agit de l'assemblage T179 (T58/3M1 + T533/AM1 ; fig. 5.34a) signifiant *säk nik*, « fleur blanche », et qui ferait allusion à l'âme du défunt (Coe et van Stone 2001 : 62 ; Eberl 2000 ; Harris et Stearns 1997 : 60-61 ; Schele et Mathews 1998 : 123). Il peut aussi s'agir d'un signe T534/AMB *ahau inversé* surmonté de volutes qui ne sont pas, selon toutes évidences, des volutes de fumée.

Le signe T534/AMB *ahau inversé* signifie « achèvement » (Macri et Looper 2003 : 68-69)¹¹⁸. A ce sujet, il est intéressant de noter que les têtes trophées (ennemis tués au combat) qui pendent (à l'envers) à la ceinture de *Yaxun Balam IV* sur le Linteau 9 de Yaxchilán (fig. 6.16b), évoquent avec leurs yeux et bouche ronds le signe T534/AMB *ahau inversé*. Comme le « zéro », la notion « d'achèvement » comporte aussi la promesse d'une

¹¹⁷ « The only skull images known from burials at Tikal were found in the Early Classic tombs of Curl Nose and Stormy Sky (bur. 10, 48) both of whom were in contact with Mexican culture in their lives. Alberto Ruz L., in his description of Maya funerary customs remarks on the characteristically Mexican depiction of the grim realities of death, in contrast to Maya abstractions (1968, p.47) » (Coggins 1975 : 16).

¹¹⁸ Nous verrons dans le chapitre VI que l'Inframonde est un monde inversé.

renaissance. C'est peut-être ce qu'illustrent les motifs à « antennes », posés sur le front des deux personnages de *hlml11* (**fig. 5.34a**, glyphe *si*, et **5.34b-4**). Ils sont lus *si* (Coe et van Stone 2001 : 120 et 159), ce qui, en maya yucatèque (*siih/sih*), veut dire « naître » ou « être né » (Barrera Vásquez 1980 : 727 ; Bricker et al. 1998 : 245 ; Macri etLooper 2003 : 306). « L'expression du cycle vie/mort est parfaitement illustrée par l'évocation du milieu des marais où les plantes aquatiques se développent sur une boue composée d'organismes en décomposition et qui sont à l'origine d'odeurs putrides » (Baudez 2003a : 466). Le signe T534/AMB *ahau inversé* prend ainsi logiquement place dans la frise aquatique, sous le plant de maïs, qui orne le bas du panneau central du Temple de la Croix feuillue de Palenque (**fig. 5.33b** ; Greene Robertson 1985). A ce signe se substitue parfois, et de manière forte appropriée, le petit os (T165/2M4) qui orne les narines des morts (**fig. 5.34c**). T165/2M4 fait partie du logogramme T218/MRB *tzúutz/tzutz* signifiant « finir », « compléter » (**fig. 5.34a** ; Coe et Van Stone 2001 : 56 ; Macri etLooper 2003 : 123-124). A l'image des phénomènes biologiques qui s'opèrent dans les marécages, un thème récurrent de la céramique du classique ancien comme l'avait bien noté C.-F. Baudez (2002 : 40), nous verrons plus loin que dans la pensée maya, la « mort » demeure inséparable du « renouveau ». Ce paradigme est illustré par le glyphe T679/YM1 lu *ii/i* (**fig. 5.34a**), signifiant aussi bien « fin » et « achèvement » que « embryon » et « germe » (Macri etLooper 2003 : 207-208), et qui se substitue à T534/AMB *ahau inversé* sur *pi024* (**fig. 5.34c-1**).

L'*ahau inversé* peut être remplacé, ou accompagné, par d'autres signes (**fig. 5.34b**), comme T19/YSA 'volute' (*cpn03*, *hlml11*, *k1821*, *k6079*, *k8024*, *pi089*) qui, dans l'iconographie, évoque généralement l'eau ; T517 'U' (*bcn03*, *pi049*, *pi089*) qui, dans les inscriptions hiéroglyphiques les plus anciennes, est le plus souvent infixé dans d'autres glyphes (Thompson 1962 : 119). Dans d'autres cas (*pi033*, *pi089*, *uxctn51*) c'est un motif trilobé qui accompagne T534/AMB *ahau inversé*. Ces motifs secondaires ne sont pas exclusifs les uns des autres. Dans certains cas, tel *pi033* (**fig. 5.34b-1**), ils peuvent être associés. Cependant, aucune lecture logographique de ces signes n'est en mesure d'apporter de plus amples informations. Dans le cas du couvercle du sarcophage de *Hanal Pakal II* (**fig. 5.33a**), il s'agit du glyphe du Dieu C (Schellhas 1904 : 19) : T1016/AMC, lu *k'uul/ch'uhul* ou *k'uh/ch'uh* et signifiant « sacré », « divin » (Macri etLooper 2003 : 69-70). Dans certains contextes, T1016/AMC *k'uul* (**fig. 5.34a**) se substitue aux symboles du sang et, à ce titre, peut être considéré comme une personnification du précieux liquide (Stuart 1984, 1988). Il est notable, par ailleurs, qu'en maya ch'olan, le terme *ch'u* désigne aussi le cèdre (*Cedrela mexicana* ; Macri etLooper 2003 : 70). Les allusions au monde végétal ne sont pas rares.

Ainsi, outre la signification de T535/AM4 *nik/nich*, « fleur », T534/AMB *ahau inversé* est remplacé, sur *tkl08* et *tkl10* (détail : **fig. 5.34b-3**), par une évocation du maïs sous la forme d'un signe T86/2S1 *nal* (**fig. 5.34a** ; Taube 1992a : 48 et fig. 20). De surcroît, les motifs secondaires évoquent dans certains cas (*bcn03*, *nrj01*, *tkl10*, *uxctn51*) les signes ST4 *te*, « arbre », « bois », « plante », T117/1S1 *wi*, « racine », « tubercule », et T86/2S1 *nal*, « maïs » (**fig. 5.34a** ; Macri et Looper 2003 : 175, 275 et 288) et rappellent la représentation de maïs du panneau du Temple de la croix feuillue de Palenque (**fig. 5.33b**). Par ailleurs, sur *hlml11* (**fig. 5.34b-4**), un des éléments qui se développent sur la tête d'un des personnages, porte un signe *te* (« arbre », « bois », « plante »), qui consiste en une bande avec deux appendices (**fig. 5.35 a et e** ; Schele et Miller 1986 : fig. VII.1 et planche 111c), caractérisant le glyphe YG1 (**fig. 5.34a** ; Macri et Looper 2003 : 204). Dans d'autres cas (*k6079*, *pi012*, *pi033*, *pi089*, *pi097*), les cheveux des individus sont traités de façon à évoquer les soies du maïs à l'image des représentations du panneau de la croix feuillue (**fig. 5.33b**).

Les motifs qui ornent les coiffures des morts, font allusion à la mort, mais aussi au renouveau, notamment par l'évocation du monde végétal. A ce sujet, on notera que les fleurs sont chez les Lacandons associées à la naissance (ainsi tous les dieux sont nés dans des fleurs) ou à la mort (Perez 2004 : 265). De nombreux motifs végétaux de l'iconographie classique sont interprétés comme des figurations de maïs (e.g., Miller 1998 ; Stross 1992 ; Taube 1985). Que la symbolique du maïs fut particulièrement exploitée n'a rien de surprenant car dans la pensée maya la céréale est consubstantielle à la chair humaine (Perez, 2006, com. pers.). Toutes les représentations ne font, toutefois, pas allusion au maïs (cf. notre discussion sur le sujet, chapitre V-B et ci-après). Cette diversité suggère que le procédé métaphorique importait plus que l'identité des végétaux. Nous avons vu que la « fleur blanche », *säk nik*, était une allusion à l'âme (Eberl 2000 : 311-312 ; Schele et Mathews 1998 : 123 ; Taube 2000 : 273). Il n'est donc pas à exclure que les autres motifs (notamment T534/AMB *ahau inversé*) qui sont figurés sur la tête des morts représentent aussi l'âme s'échappant du corps du défunt. Notons toutefois que ces motifs sont présents sur d'autres figures tels les arbres anthropomorphes de *pi012* (**fig. 5.35e**).

Les morts sous forme d'arbres (fig. 5.33 et 5.35)

Dans l'art de la période classique, l'évocation d'ancêtres la plus explicite est figurée sur le sarcophage de *Hanal Pakal II* à Palenque (**fig. 5.33a**). Sur les côtés du monument, dix ancêtres du roi, sur six générations, sont représentés et nommés (Berlin 1958 ; Schele et Freidel 1990 : 217-222 ; Schele et Mathews 1998 : 119-125). Ces ancêtres sont représentés en

buste, émergeant d'une fente terrestre en forme de demi-médaille quadrilobé (**fig. 5.35b**). La terre est symbolisée par un registre de motifs T526/YS1 *caban*. Les dix figures royales sont accompagnées de représentations de végétaux évoquant les cycles vie-mort-renaissance (cacaoyer, avocatier, sapotillier, *guayaba* et *nance* d'après Schele et Mathews 1998 : 122). Linda Schele (1976 : 22) a, de surcroît, noté la double signification, « feuille » et « génération », du glyphe T824/ZSC (*le*) dont l'image est une feuille (**fig. 5.35d**). A ce sujet, il est notable que l'analogie entre le renouvellement des générations et le cycle des végétaux est profondément ancré dans la culture tzutujil. Par exemple, les jeunes pousses sont appelées *tak ai'*, « enfants », et les personnes âgées *nim chie nim kam*, « grand arbre, grande liane » (Carlsen et Prechtel 1991 : 28-29). La transformation des morts en végétaux est illustrée à plusieurs reprises dans notre corpus d'études (*cpn03*, *pi012*, *pi097* et *pi089*). Ainsi, sur *pi097* (**fig. 5.35a**), des cabosses de cacao semblent pousser sur les personnages qui ont des motifs 'ahau fumant' dans leurs coiffures. L'inscription située devant le personnage assis peut être en partie déchiffrée (**fig. 5.35a**). Le premier bloc comporte les glyphes T1:788:291, soit *u-bah-(?)* (Macri etLooper 2003 : HE6, AP9 et AV5). Le second bloc est composé des glyphes PTD:YG1, soit *CACAO-te'* (Macri etLooper 2003 : PTD et YG1). L'ensemble se lit *u bah (?) kakaw te'* signifiant vraisemblablement « il devient l'arbre cacao » (MacLeod et Reents-Budet 1994 : 141-143). Le dernier bloc semble être un assemblage de plusieurs glyphes dont T287/HE5 *ch'ok*, signifiant « germe », « pousse » (Macri etLooper 2003 : 106), ainsi que « jeune », « membre de la lignée » et « rejeton » (MacLeod et Reents-Budet 1994 : 133-134). L'expression *ch'ok* ferait donc référence au lignage dans certains contextes épigraphiques (MacLeod et Reents-Budet 1994 : 133-134).

La scène de funérailles incisée sur *pi012* évoque le même thème : trois arbres anthropomorphes, têtes vers le bas et les doigts s'enfonçant dans la pierre comme des racines, poussent sur la pyramide où repose le défunt (**fig. 5.35e**). Une double-volute, caractérisée par une ligne pointillée en son milieu, relie le squelette du mort à l'arbre (cacaotier) anthropomorphe situé au centre de la composition. Ce dernier est nommé par un composé glyphique présent dans sa coiffure ; il s'agit du propriétaire/commanditaire de la poterie dont le nom est, par ailleurs, gravé sur un des pieds du récipient (Schele et Mathews 1998 : 123). Même si les deux autres arbres anthropomorphes ne sont pas identifiés (Schele et Mathews 1998 : 123), on peut, cependant, avancer l'hypothèse que ce sont les parents du mort en raison du signe 'IL' que porte sur sa joue la figure de droite. Ce signe, en effet, caractérise le glyphe T1000/PC1 (**fig. 5.35d**) qui signifie « femme » et « mère », et qui, sous forme de particule dans les composés glyphiques, dénote le féminin (Coe et van Stone 2001 : 28 ; Macri et

Looper 2003 : 134). Le défunt serait ainsi encadré par ses parents. La représentation symboliserait donc son appartenance à l'assemblée des ancêtres. A supposer qu'à Palenque les arbres aient été correctement identifiés (cf. ci-dessus) comme sur *pi012*, on peut remarquer que les arbres associés aux ancêtres sont des essences « domestiquées » par les anciens Mayas et qui poussaient dans les jardins autour des habitations (Schele et Mathews 1998 : 122). P. McAnany propose ainsi de voir dans le verger, situé à proximité du groupe résidentiel où les morts sont inhumés, le lieu de la résurrection symbolique des morts (McAnany 1995 : 74) ; à ce titre, les ancêtres symboliseraient « la coalescence du lignage et du lieu » (McAnany 1995 : 110).

La métaphore du « verger des ancêtres » (Schele et Mathews 1998 : 122), trouve un écho particulier dans le concept du *Jalok-K'exoj* des Mayas tzutujil de la région de Santiago Atitlan au Guatemala (Carlsen et Prechtel 1991). Ce concept qui peut être défini comme un système concentrique de changement impliquant transformation et renouveau (Carlsen et Prechtel 1991 : 26), est plus facilement expliqué par la parabole du grain de maïs. Lors d'une première étape, le grain de maïs est mis en terre, puis il germe et devient une pousse ; la plante ensuite se développe, les fleurs et les épis se forment, et elle finit par sécher et mourir ; de ce processus résulte la création de nombreux grains contenus dans les épis ; ces grains à leur tour iront en terre et donneront naissance à autant de plantes qui toutes seront à l'image de leur ancêtre commun (Carlsen et Prechtel 1991 : 28). Ainsi, la vie procède de la mort et chaque cycle est l'occasion à la fois d'un renouveau (une nouvelle génération) et d'une perpétuation (la lignée ancestrale). La métaphore est présente dans un épisode du *Popol Vuh* au cours duquel les deux héros culturels voyagent dans l'Inframonde où ils trouvent la mort ; suspendue à un arbre, la tête de *Hun Hunahpu*, qui se confond avec les fruits de l'arbre (calebasses), crache sur la main de la fille d'un des seigneurs de l'Inframonde et celle-ci tombe enceinte (Tedlock 1996 : 97-99). Plus tard, quand *Hunahpu* et *Xbalanque*, les fils de *Hun Hunahpu*, partirent à leur tour pour *Xibalba*, ils dirent à leur grand-mère que le maïs commençant à sécher sera le signe de leur mort et que l'apparition des jeunes pousses sera le signe de leur renaissance (Tedlock 1996 : 116). Les exemples se multiplient dans la suite du récit, offrant une illustration pertinente du principe du *Jalok-K'exoj* (Carlsen et Prechtel 1991 : 32).

L'antiquité de la croyance en une palingénésie des ancêtres suivant un modèle végétal est attesté par les représentations classiques d'ancêtres « xylomorphes ». A l'instar des figurations de Palenque ou de *pi012*, *pi089* et *cpn03* évoquent ce type de résurrection. Sur *pi089*, un personnage, au visage peint, est allongé aux pieds d'un oiseau mythique ; ses

jambes se transforment en végétaux. Sur *cpn03* (**fig. 5.35c**), des branches se développent à partir du buste des personnages à l'exemple des figures d'ancêtres de Palenque. Il est notable que les végétaux représentés ne sont pas nécessairement du maïs. On peut, par ailleurs, légitimement se demander si certaines images (*nrj01*, *pi024*, *pi097*, *tkl08*, *tkl10*) communément identifiées comme des représentations du Dieu du maïs (Dieu E) ne seraient pas, en fait, des évocations d'ancêtres ou de simples allusions à des concepts du type *Jaloj-K'exoj*? C.-F. Baudez (2002 : 206) avait déjà exprimé un doute sur les identifications quasi-automatiques du Dieu du maïs¹¹⁹. La remarque est d'autant plus pertinente que certains exemples sont ambigus : ainsi, le visage de profil figurant sur *nrj01* (**fig. 5.34c-3**) serait une représentation du dieu du maïs (Reents-Budet et al. 1994 : 326), l'inscription glyphique nomme cependant un noble de Naranjo (Reents-Budet et al. 1994 : 144 et 326), l'image sur le récipient en serait donc une évocation sous forme déifiée (Reents-Budet et al. 1994 : 149) ; le personnage assis de *tkl08* serait un seigneur – en raison de sa posture – déguisé en Dieu du maïs – en raison des foliations sur sa tête (Fields et Reents-Budet 2005 : 118) ; le personnage de *pi097* (**fig. 5.35a**), à cause des cabosses de cacao attachés à son corps, devient le « dieu du cacao » (Fields et Reents-Budet 2005 : 206) ; enfin, *Hanal Pakal II*, sur le couvercle de son sarcophage (**fig. 5.33a**), serait représenté sous les traits du dieu maïs à la tonsure en raison de sa coiffure et de l'élément fixé sur son front (Taube 1992a : 48). Toutes ces « contorsions » pour retrouver dans ces figures un Dieu du maïs nous semblent excessives alors que, par ailleurs, des représentations d'ancêtres sous formes de végétaux sont attestées. Dans la pensée maya, la mort semble n'être qu'une transformation, le passage d'un état à un autre. Ce paradigme tout entier tient en un glyphe : T509/YS8 ('%' ; **fig. 5.31b**) qui représente aussi bien *kimi*, la « mort », que *way* signifiant, entre autres, « transformation » (Macri etLooper 2003 : 212).

La demeure des morts (fig. 5.35 et 5.36)

Les figures sculptées sur les côtés du sarcophage de *Hanal Pakal II* illustrent, de plus, l'émergence des ancêtres des fentes terrestres qui sont évoquées sous formes de demi-médailles quadrilobés (**fig. 5.35b**). Sur le couvercle de *hlml11* (**fig. 5.36b**), sont représentés en « empreinte » (ou en creux) deux motifs en T, symbolisant l'accès à l'Inframonde et le lieu de résidence des ancêtres. Des visages de profil sont incisés dans les deux médailles. Les attributs dont ils sont ornés ('triple bande nouée', 'aiguillon de raie', rictus, 'ahau fumant'),

¹¹⁹ « La coiffure du maïs tonsuré est, dans d'autres contextes du Classique récent, celle d'autres créatures surnaturelles : doit-on y voir à chaque fois un dieu du maïs déguisé ? » (Baudez 2002 : 206).

confirment qu'il s'agit de morts. Les glyphes qui accompagnent ces figures et qui pourraient permettre de les identifier, ne sont pas déchiffrés¹²⁰. Toutefois, leur seule présence à l'intérieur des médaillons semble indicatrice du statut particulier de ces personnages. Sur les poteries, en effet, de nombreuses inscriptions font référence à des événements ou des personnages historiques ou mythiques (Reents-Budet et *al.* 1994 : 128-134, 149). Tous ces éléments suggèrent que les deux figures représentées sur *hlml11* sont des évocations d'ancêtres. Cette hypothèse est validée par *pi111* (**fig. 5.31a-1**). Sur ce couvercle, un visage de profil, dont l'arrière comporte la bande verticale caractéristique, émerge de la gueule d'un monstre à l'aspect reptilien ; l'ensemble est compris dans un demi-médaille quadrilobé qui indique que le reptile et le personnage proviennent de l'Inframonde. Cette configuration, l'ancêtre dans la gueule d'un reptile, est relativement fréquente dans l'iconographie de la période classique. Ainsi, à Copán sur les monuments CPN47 (**fig. 5.36a**), CPN41 et CPN4, les ancêtres, émergeant de la gueule de serpents cosmiques, sont identifiables à la barre cérémonielle qui est un emblème de pouvoir transmis de génération en génération, et au « turban » traditionnel des souverains de la cité tel que l'illustre la frise de l'autel Q (**fig. 5.36c** ; Baudez 1994 : 28-36, 97, 112-118, 127-132). Les Linteaux 15 et 25 de Yaxchilán (**fig. 5.38** ; Tate 1992 : 93 et 98), illustrent deux scènes similaires bien que les protagonistes ne soient pas les mêmes : dans les deux cas, une épouse du roi présente en offrande un bol contenant les bandes de papier tachées de sang et un aiguillon de raie ; devant elle, se dresse un serpent (bicéphale sur le Linteau 25) de la gueule duquel émerge un ancêtre (Baudez 2002 : 222 ; Tate 1992 : 120 ; Schele et Miller 1986 : 177 et 190).

Les visages de profil, généralement orientés vers le bas et qui transparaissent au milieu d'une masse de volutes, sont un thème récurrent dans l'art de la céramique classique ancienne (*k5834*, *k8024*, *pi049*, *pi050*, *uxctn21* et *uxctn51*). *Pi049* et *pi050* en sont deux illustrations pertinentes. Les peintures faciales, le rictus et le petit os au niveau des narines confirment qu'il s'agit de morts. Les volutes parcourues par des lignes en pointillés, et les motifs à encoches évoquent le milieu aquatique de l'Inframonde où résident les morts et les ancêtres. Sur *pi049*, la location est confirmée par la frise qui entoure le bouton du couvercle, et dans laquelle alternent ronds et points à la façon des frises aquatiques. Dans la sculpture, les ancêtres ne sont pas toujours évoqués entre les mâchoires d'un reptile. Ainsi, sur la Stèle 31 de Tikal (**fig. 5.36f**) qui date du milieu du V^e siècle (Simmons Clancy 1999 : fig. 33), *Yax Nuun Ayiin I*, nommé par le composé glyphique qui figure dans sa coiffure, est simplement

¹²⁰ D'un point de vue stylistique, ces glyphes rappellent ceux de *tk139* (Tikal, fin du IV^e siècle) dont le texte demeure indéchiffré (Reents-Budet et *al.* 1994 : 149).

représenté en buste et de profil, flottant au-dessus de la tête de son fils *Siyaj Chan K'awiil II* (Baudez 2002 : 177 ; Borowicz 2003 : 226 ; Coggins 1975 : 184-185 ; Martin et Grube 2000 : 34 ; Schele et Freidel 1990 : 157). Les profils humains, situés dans la partie supérieure des monuments, regardant vers le bas, parfois entourés de volutes comme sur la Stèle 2 de Abaj Takalik (**fig. 5.36d**), sont un thème ancien dans l'art lapidaire maya (Baudez 2002 : 177). En raison de leur situation sur les monuments, de la présence de glyphes les identifiant ou du motif 'ahau fumant', ces figures « flottantes » sont considérées comme des représentations d'ancêtres (Baudez 2002 : 177 ; Borowicz 2003 : 222 ; Coggins 1975 : 140 et 186 ; McAnany 1998 : 384 ; Schele et Miller 1986 : 84 ; Simmons Clancy 1999 : 41, 79 et 129). Elles sont aussi présentes dans l'art mobilier, notamment gravées sur des coquillages où, comme parfois sur les poteries, des glyphes les nomment (Schele et Miller 1986 : planche 27, p.84). Il est notable, d'autre part, que sur la Stèle 4 de Tikal (**fig. 5.36e** ; Simmons Clancy 1999 : fig. 21), la figure flottante est remplacée par une représentation de *K'awil* (dieu K ou GII) qui est associé aux rituels d'accession et aux dynasties (lignages) royales (Schele 1976 : 12 ; Schele et Miller 1986 : 73).

La comparaison avec la sculpture, dont les programmes iconographiques sont rendus plus explicites par les inscriptions glyphiques, suggère que les figures flottantes de la céramique, orientées le plus souvent vers le bas comme si elles « tombaient », ne sont pas des morts quelconques, mais des ancêtres. Tel pourrait être le cas, par association, de toutes les représentations de défunts sur les poteries (50 dans notre corpus). A cet égard, il est intéressant de noter que cinq des dix ancêtres figurant sur le sarcophage de *Hanal Pakal II* de Palenque, ont les joues marquées de deux traits horizontaux. Des marques similaires qui prennent naissance à la commissure des lèvres, sont visibles sur les personnages évoqués en haut relief sur *k6944* et *tkl36* (**fig. 5.29c**). Ces marques, au demeurant peu fréquente dans l'iconographie classique, n'apparaissent, à notre connaissance, que dans le contexte d'ancêtres royaux. De futures découvertes viendront peut-être confirmer cette information.

Des sacrifices pour les ancêtres (fig. 5.37 et 5.38)

Les morts, à l'exemple des captifs, sont identifiés par une constellation de traits dont aucun n'est absolument nécessaire. Différentes variétés résultent de diverses combinaisons d'attributs¹²¹. En ce qui concerne les morts, les nuances qu'expriment ces variations

¹²¹ « *In Maya iconography, the captive forms a polythetic class: its identification results from the combination of a more or less large number of attributes of which none is absolutely required. Different combinations of attributes give birth to several varieties of captive* » (Baudez et Mathews 1978 : 32).

demeurent obscures. A maintes reprises au cours de notre étude, nous avons relevé la présence d'éléments iconographiques (notamment le motif 'triple bande nouée') qui renvoient au thème du sacrifice. La mort semble avoir été conçue en relation avec la notion de sacrifice. A cet égard, il est intéressant de remarquer qu'au Classique récent, des instruments de sacrifice et d'autosacrifice sont présentés par les ancêtres sur les Stèles 5 et E de Copán (Baudez 2002 : 210-211). On est donc en droit de se demander si les représentations de défunts sur les poteries classiques anciennes sont celles de victimes sacrificielles ou si la symbolique du sacrifice ferait ici plutôt allusion à l'autosacrifice dont l'importance dans la vie cérémonielle des Mayas était considérable (Baudez 2002 : 225) ? « L'aiguillon de raie » (T212/AA5) que l'on retrouve dans certaines représentations de morts (*hlml11*, *pi024*, *uxctn21*, *uxctn51* ; **fig. 5.37 b-e**) semble l'indiquer. Ce motif, en effet, est une des formes privilégiées de la lancette autosacrificielle (Baudez 1994 : 268, 2002 : 219-220 ; Schele et Miller 1986 : 175, 182, 186 et planche 60 ; Thompson 1970 : 176)¹²².

Les sacrifices sanglants, en particulier ceux de captifs, serviraient à abreuver la terre, le soleil et les dieux, et permettraient ainsi à l'univers tout entier de fonctionner. Si cette interprétation semble faire consensus (Baudez 2002 : 163, 175-176, 217 ; Schele et Miller 1986 : 176 et 221 ; Thompson 1970 : 181-182, 192 et 275), en revanche l'autosacrifice en relation avec les ancêtres a été expliqué de diverses façons : une pratique induisant les visions qui permettent d'entrer en contact avec les ancêtres et les dieux (Schele et Miller 1986 : 177), un rituel ayant pour but d'honorer et de rendre propice les ancêtres (McAnany 1995 : 34-35), une oblation sanctionnée par les ancêtres (Baudez 2002 : 211, 219 et 450). Il est intéressant de remarquer qu'à plusieurs reprises dans l'iconographie classique récente, notamment sur les poteries MS0739 (Robicsek et Hales 1981 : fig. 88) et Kerr1230 (Kerr : Base de données ; Robicsek et Hales 1981 : 28, *vessel* 40), des personnages sont représentés en train de couper, à l'aide d'une hache, leur propre tête qu'ils saisissent par les cheveux (**fig. 5.37a**). Selon C.-F. Baudez (2006b : 60), « l'homme qui se décapite est un thème allégorique qui établit l'équivalence du sacrifice humain (d'un captif saisi aux cheveux) et de l'autosacrifice ».

L'iconographie classique récente de Yaxchilán semble indiquer que l'autosacrifice serait à la fois un moyen pour invoquer les ancêtres et un rituel propitiatoire destiné à s'assurer l'aide et la protection de ceux-ci. En effet, les deux séquences rituelles qui sont relatées sur les linteaux des structure 21 (Linteaux 15, 16 et 17 ; Tate 1992 : 197-199) et 23

¹²² Sur la frise en stuc de la structure I-Sub de Dzibilchaltún (Coggins 1983 : fig. 20 et 21), la représentation naturaliste d'une raie pastenague a permis d'identifier la lancette à double volute, T212/AA5, comme un aiguillon de ce poisson (Baudez 1994 : 268).

(Linteaux 24, 25 et 26 ; Tate 1992 : 203-208) mettent en relation l'autosacrifice, les ancêtres et la guerre (fig. 5.38). Ainsi, sur le Linteau 24, la reine, dame *K'ab'al Xook*, est agenouillée devant le roi *Itzamnaaj B'alam II* qui tient une torche au-dessus d'elle. La reine fait passer à travers sa langue une cordelette munie d'épine dont une partie est contenue dans un panier où se trouvent des bandes de papier tachées par le sang (Baudez 2002 : 222). Sur le Linteau 25, dame *K'ab'al Xook*, toujours à genoux, présente en offrande un bol contenant les bandes papier et un aiguillon de raie. Devant elle, se dresse un serpent bicéphale de la gueule duquel émerge un ancêtre armé d'une lance et d'un bouclier, et portant le masque du pseudo-*Tlaloc*. Le reptile s'élève au-dessus d'un bol à offrandes dans lequel on aperçoit les bandes de papier. Les méandres que forment le corps du serpent évoquent les circonvolutions de la fumée produite par le papier en train de brûler. Cette hypothèse est confortée par une scène similaire peinte sur le mur *est* de la salle 3 de la structure 1 de Bonampak (Miller 1995 : 68-69) : « le récipient qui contient les bandes de papier taché est ici un encensoir, ce qui laisse supposer que le sang obtenu sera transmis aux puissances de l'au-delà sous forme de fumée » (Baudez 2002 : 222). Sur le Linteau 26, la reine présente au roi son bouclier flexible (Bonnafoux 2000) et son casque à l'effigie d'un jaguar ; *Itzamnaaj B'alam II* (681-742) qui porte un plastron de guerre caractéristique de la région de Yaxchilán est armé et semble sur le point d'aller guerroyer. L'iconographie de la structure 21 est similaire sauf que les protagonistes ne sont pas les mêmes : *Itzamnaaj B'alam II* est remplacé par son fils et héritier *Oiseau Jaguar IV* (752-768). Les deux séquences semblent indiquer que l'autosacrifice est à la fois un moyen pour invoquer les ancêtres (en brûlant le sang qui représente le lien ancestral) et un rituel propitiatoire destiné à s'assurer, par une offrande de sang, l'aide et la protection de ceux-ci, notamment avant de partir à la guerre comme les linteaux de Yaxchilán l'illustrent¹²³.

¹²³ Une controverse existe quant à la signification de la scène figurée sur le Linteau 26 (fig. 5.38b). L'interprétation courante, due à Peter Mathews (1997), est que la reine remet au roi ses armes – le couteau – et son casque, la tête de jaguar, avant le départ du souverain au combat. Dans un récent article, Claude-François Baudez (2008) y voit le roi *Itzamnaaj B'alam II* (« Bouclier Jaguar »), « le couteau de sacrifice à la main, remettant à la reine la tête du jaguar qu'il vient de sacrifier ». Le chercheur estime en effet que « le couteau n'est pas une arme de guerre mais de sacrifice et que le geste du roi envers la reine évoque plus le don que la réception » (Baudez 2008 : 188, note 2). Malgré ces arguments, nous privilégions l'interprétation de Peter Mathews parce que la reine tient dans sa main droite le bouclier « flexible » des guerriers de la région de Yaxchilán (cf. Bonnafoux 2000) ce qui s'accorde plus avec l'hypothèse du départ au combat que celle du sacrifice. Notons par ailleurs que sur le Linteau 4 (Tate 1992 : fig. 125), *Itzamnaaj B'alam II* est représenté avec un couteau dans la main droite et, sur sa tête, un casque similaire à la tête de jaguar que tient la reine sur le Linteau 26.

Conclusion

Dans l'iconographie maya, la terre est représentée par un masque zoomorphe qui a reçu la dénomination de monstre terrestre. Celui-ci porte les attributs du glyphe T528/ZC1 *tun* qui désigne notamment le jour *kawak* (Hellmuth 1987 ; Tate 1980 ; Taylor 1979), et ceux du signe T529/ZC2 *witz* signifiant « montagne », « colline » (Stuart 1987). Au Classique ancien, le monstre terrestre a souvent l'allure d'un crocodilien aux yeux marqués du motif 'bandes croisée' (T552/XQB) dont la valeur logographique serait *k'ät* et désignerait la terre glaise (Reents-Budet et al. 1994). Ainsi, au Classique ancien, T552/XQB est un des attributs diagnostiques du monstre terrestre.

Le thème de la montagne-caverne qui est évoqué dans la mythologie maya (Stresser-Péan 1952), est bien représenté dans l'iconographie (Joralemon 1971 ; Schavelzon 1980 ; Taylor 1979). Ainsi, la gueule du monstre terrestre symbolise le portail de l'au-delà souterrain des Mayas : l'Inframonde (Gendrop 1980 ; MacLeod et Puleston 1979 ; Schavelzon 1980 ; Taylor 1979). La figure tératomorphe est souvent représentée avec une fente à degrés dans le front. Ce motif, ainsi que les motifs en forme de T et les motifs cruciformes ('médaillons quadrilobés') sont des symboles d'orifices terrestres ouvrant sur l'Inframonde (Schavelzon 1980). La forme en T évoque le signe T503/XQ6 *ik'* qui désigne le « souffle », la « respiration » et le « vent ». Or dans la pensée maya, les vents résident ou naissent dans les grottes (Redfield et Villa Rojas 1934 ; Roys 1965). Le plan cruciforme est celui des nombreux dépôts dédicatoires (Bauer 2005) et édifices comme la structure E-IX de Uaxactún (Ricketson et Ricketson 1937). Ces dépôts et ces édifices au plan cruciforme, symboliseraient donc le portail cosmique entre le monde de la surface, où résident les humains, et l'Inframonde.

Comme le mettent en lumière la géologie (chapitre III-C), et l'iconographie (Hellmuth 1987), le monde chthonien dans les basses terres est un univers aquatique. Par ailleurs, le réseau hydrographique est caractérisé par une certaine continuité. En raison de la porosité du substrat calcaire, les eaux de surfaces sont rapidement drainées dans le sous-sol ; quand elles restent en surface, c'est généralement due à la nappe phréatique sub-affleurante (chapitre III-C). A la surface ou dans le sous-sol, les cours d'eau coulent vers la mer. Les eaux douces, pures et saturées en carbonates, sont d'ailleurs un élément indispensable au développement et à la conservation du récif corallien des Caraïbes. La présence notable dans le réseau karstique d'eaux saumâtres accentue l'impression d'un continuum aquatique, par ailleurs bien visible avec la faune (chapitre III-C). Ainsi, océan, mer, lac, désignés par les mêmes mots dans certaines langues mayas (Lopes 2004), rivières, cours d'eau souterrains, *aguadas*, *cenotes*,

font partie d'un même monde à la fois aquatique et souterrain. Au plan cosmologique, cela a une portée fondamentale car les représentations aquatiques renverraient donc, directement ou indirectement, à l'Inframonde. Dans l'iconographie, la continuité du monde aquatique est marquée par le mélange des motifs marins et lacustres, et la non-distinction des deux milieux (Baudez 2003a).

Les frises aquatiques sont des représentations conventionnelles du monde aquatique dans l'art maya (Baudez 2003a ; Hellmuth 1987 ; Schele et Miller 1986). Elles se présentent généralement sous la forme de bandes ondulées, composées de lignes parallèles au milieu desquelles s'intercalent des suites de points et de ronds, qu'agrémentent des motifs secondaires comme des volutes, des cercles et demi-cercles, des ovales, ou encore des motifs à encoches. Ces frises sont parfois résumées à un registre de triangles. Le monde aquatique, ainsi évoqué, ne semble pas être divisé en plusieurs niveaux comme l'indiquent des sources plus récentes (Thompson 1970). Toute une série de créatures forment le bestiaire de cet univers. Parce que leur corps, quand il est représenté, évoque les frises aquatiques, ces créatures serpentine symbolisent le monde des eaux terrestres (Baudez 2003a ; Hellmuth 1987 ; Schele et Miller 1986 ; Stuart 2007a). Ces monstres aquatiques qui apparaissent dans des contextes iconographiques similaires et présentent des similitudes formelles importantes, ne semblent pas évoquer des entités distinctes. Il s'agirait plutôt de variations stylistiques autour du même thème. Leur faciès grimaçant rappelle celui de certaines créatures de l'art des périodes suivant, notamment *Chaak*, une divinité de la pluie, qui est absente du répertoire iconographique classique ancien. Il est raisonnable de penser que durant cette période, ces figures mythiques sont encore en cours de création. Le nénuphar est une autre image, très répandue, du monde aquatique. Cette plante est le végétal le plus représenté dans l'art maya. Les évocations du nénuphar offrent toute une gamme d'expressions, de formes naturalistes aux formes les plus stylisées et en particulier trifoliées –ces dernières rappelant la « fleur de lys ».

La grande popularité des représentations aquatiques au Classique ancien pourrait avoir pour origine l'inquiétude liée au problème de l'eau, en particulier les sécheresses, dans les basses terres (Baudez 2003a). Toutefois, il est intéressant de noter que la pluie est étrangement absente de l'iconographie classique ancienne - dans laquelle l'eau semble être avant tout un élément chtonien. L'évocation des eaux terrestres pourrait renvoyer au milieu des lacs et, plus particulièrement, des marais dont la fertilité est une caractéristique remarquable (Baudez 2003a : 478). Ces représentations font aussi allusion au monde mythique (l'Inframonde). On peut se demander si cette origine n'implique pas un certain

contrôle des forces surnaturelles de l'Inframonde sur l'eau et donc sur la fertilité du monde végétal. Dans ce contexte, le souverain maya qui se posait en médiateur des humains auprès des forces surnaturelles, ne dédaignait pas s'identifier au « seigneur des eaux » (Baudez 2003a), ou au soleil comme l'indique le titre (*K'inich*) dont il se paraît. A ce sujet, il est intéressant de remarquer que la fleur du nénuphar, parce qu'elle sort de l'eau pour s'épanouir à l'air libre, est un symbole solaire en Mésoamérique (Uriarte 2005). Pour ces raisons, il paraît plus probable que le 'motif trifolié' du répertoire maya, qui a servi d'insigne aux souverains, soit une représentation stylisée du nénuphar, plante aquatique à la symbolique solaire, plutôt que du maïs comme dans la culture olmèque.

Les travaux ethnographiques indiquent que pour les Mayas le soleil revêt différents aspects en fonction du moment de la journée ou de l'année (Perez 2005 ; Watanabe 1983). Cette diversité se retrouve dans l'iconographie. Ainsi, l'entité GIII dont le nom, *Ahau k'in*, évoqué dans les textes hiéroglyphiques, signifie « Seigneur Soleil » (Lounsbury 1985 ; Schele et Miller 1986), est caractérisé par des yeux loucheurs à la pupille carrée, un nez romain, des incisives en T, des émanations aux commissures des lèvres, souvent les trois ocelles du jaguar sur les joues, et le signe *k'in* (« soleil »). Il s'agirait d'une image du soleil diurne, probablement dans son aspect descendant alors que le 'Jaguar de l'Inframonde' (*JGU*) représenterait le soleil dans son aspect nocturne lors de son séjour dans le monde de dessous. Les attributs de ce dernier sont des grands yeux aux pupilles en crochet, entre lesquels se développe une torsade qui s'achève par une boucle au-dessus d'un nez romain, et des traits félins, notamment l'oreille de jaguar. Sous cette forme, il est un patron de la guerre et des sacrifices (Schele et Miller 1986). Ces deux aspects du soleil sont peu représentés au Classique ancien. La forme naturaliste, le Jaguar Nénuphar, est en revanche plus courante. L'animal est représenté avec un nénuphar sur la tête, un œil marqué de trois points (*hix*) et parfois le signe *k'in* (« soleil »). Dans les scènes peintes sur les poteries du Classique récent, le Jaguar Nénuphar est associé aux divinités de la mort et des sacrifices. Il est parfois montré sur l'autel sacrificiel. Au Classique ancien, il est figuré sur le couvercle de certaines poteries, modelé en haut relief. Le flot de sang s'écoulant de sa gorge tranchée, indique qu'il s'agit d'une image du soleil exsangue regagnant l'Inframonde en fin de journée, ce que confirment les symboles aquatiques qui constituent le contexte iconographique de ces représentations.

L'entité GI est bien illustrée au Classique ancien. Ses attributs sont des pupilles en crochet, un nez romain, les trois ocelles du jaguar, des barbillons, une « dent de requin », un filet de perle autour du visage qui semble spécifique des représentations du Classique ancien, l'emblème quadripartite et parfois le signe *k'in* qui confirme la valeur solaire de GI. Les

données épigraphiques et l'association iconographique avec les oiseaux aquatiques, suggèrent que GI est une image du soleil levant. Dans la tradition maya, certains oiseaux, en particulier l'ara macao, sont considérés comme des symboles du soleil diurne (Boremanse 1986 ; Lizana 1893 ; Tedlock 1996). Ainsi, le nom d'une divinité yucatèque du soleil est *K'inich K'ak' Mo'* soit « face de Soleil Ara de feu » (Thompson 1970). Sur les peintures murales de la Tombe 1 de Río Azul, le soleil couchant, évoqué par un masque portant notamment les trois ocelles du jaguar, est opposé à une figure aviaire qui symboliserait le soleil levant. Les figures de décors de la Structure Rosalila de Copán illustrent l'association des attributs solaires et des traits aviaires (Agurcia Fasquelle 2004). Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que dans les inscriptions hiéroglyphiques, les glyphes de périodes sont souvent des figures aviaires. Or, dans la cosmologie maya, le temps est fonction du soleil (Watanabe 1983).

L'oiseau aquatique modelé en haut relief sur le couvercle d'une poterie est une composition typique du Classique ancien. Dans des contextes iconographiques similaires, divers types d'oiseaux aquatiques sont substituables les uns aux autres, ce qui suggère que la valeur symbolique de ces représentations réside dans la nature aquatique des oiseaux plutôt que dans leurs espèces qui sont, au demeurant, difficiles à distinguer. Les représentations de canards semblent limitées à Tikal et Calakmul, alors que les échassiers au long cou sont plus répandus dans la région nord-est. Les oiseaux aquatiques et le Jaguar Nénuphar apparaissent dans des contextes iconographiques équivalents. Cela, comme dans le cas des peintures murales de la Tombe 1 de Río Azul, paraît être l'indication d'une valeur sémantique équivalente (solaire) bien qu'inversée : soleil levant et diurne pour l'oiseau ; soleil couchant et nocturne pour le jaguar. La valeur solaire de l'oiseau aquatique dans l'art maya est suggérée par son association avec GI et par la scène du payeur (*pi096*) où une figure anthropomorphe marquée du signe *k'in* (« soleil ») transporte un poisson dans sa pirogue. Tout comme le pêcheur dont l'embarcation glisse à la surface des eaux, les oiseaux aquatiques sont représentés nageant à la surface des flots, en train d'attraper un poisson. Les Mayas en bons observateurs de leur milieu naturel (Boremanse 1986), avaient probablement remarqué que les oiseaux aquatiques disparaissent avec le soleil et réapparaissent dès les premières lueurs de l'aube.

Dans l'art maya, la métaphore solaire demeure l'une des analogies les plus fréquentes pour évoquer les cycles de vie, mort, et renaissance (Baudez 1994, 2002, 2006a ; Fields et Reents-Budet 2005). Dans la mythologie des Lacandons, le soleil est porté dans un hamac lors de son séjour dans l'Inframonde, de la même façon qu'un défunt est porté en terre

(Boremanse 1986). Le motif 'trois points' qui décore la figure anthropomorphe de *tk136*, évoque les trois ocelles du jaguar et pourrait être une illustration de la métaphore solaire appliquée à la mort. L'étoffe qui enveloppe le personnage évoque un linceul comme dans la scène de funérailles de *pi012* où le tissu est représenté par des signes T148/1B7 'triple bande nouée' qui évoquent des nœuds de papillon. « Nœud » en maya se dit *tz'ak* et signifierait aussi « embaumer » (Wagner 1999). Par ailleurs, le motif 'triple bande nouée' fait partie d'un complexe iconographique lié aux sacrifices (Baudez 1994). Nous avons noté une récurrence du nombre trois dans les motifs renvoyant à la mort, à la nuit et à l'Inframonde : les trois ocelles du jaguar (*hix*), les bandes nouées sont généralement triples, le troisième jour du *Tzolkin* est *Ak'b'al*, signifiant « obscurité », le sixième jour est *Kimi*, « mort ».

Le motif 'triple bande nouée' apparaît aussi sur des figures anthropomorphes aux proportions étirées, représentées allongées dans des positions contraintes : une jambe, parfois les deux, repliée sous l'abdomen qui est toujours plaqué au sol, et un bras allongé devant le visage avec la main tendue. Cette posture caractéristique rappelle celle de certains captifs dans l'art lapidaire. Par ailleurs, ces figures portent des peintures et des marques faciales. Les peintures (bande sur les yeux, bande verticale sur l'arrière du visage) évoquent celles des dieux A, A', et Q qui président à la mort et aux sacrifices. Les marques faciales évoquent les lividités cadavériques qui apparaissent rapidement autour des yeux et des lèvres après le décès. Les 'personnages allongés' ne sont pas les seules figures anthropomorphes à porter ces peintures et marques faciales. En raison notamment de leurs contextes iconographiques qui renvoient à l'Inframonde, nous pensons que ces figures sont des représentations de défunts. A notre connaissance aucune interprétation n'avait été formulée à leur sujet avant celle-ci.

Le motif 'ahau fumant' et des signes dérivés marquent aussi ces représentations de morts. Le motif 'ahau fumant' serait lu *säk nik* (fleur blanche) et ferait référence à l'âme du défunt. Dans ce composé, le signe *ahau* est parfois remplacé par un T534/AMB 'ahau inversé' qui signifie « achèvement ». De nombreux motifs végétaux accompagnent ces représentations. Ceux-ci renverraient à la croyance en une palingénésie des hommes en végétaux (Carlsen et Prechtel 1991), qui pourrait être illustrée sur le tombeau de *Hanal Pakal* à Palenque. Comme dans ce dernier cas, les morts représentés sont généralement des ancêtres. Cette relation pourrait être conservée sur les céramiques. Certaines figures anthropomorphes, dont seule la tête est représentée émergeant d'un amas de volutes, évoquent des figures similaires qui, sur les stèles, sont nommées et identifiées comme les ancêtres des figures principales.

Dans l'iconographie, les ancêtres sont souvent associés à des symboles renvoyant au thème du sacrifice et de l'autosacrifice (Baudez 1994). Les deux séquences rituelles évoquées sur les linteaux de Yaxchilán, semblent indiquer que l'autosacrifice est à la fois un moyen pour invoquer les ancêtres (en brûlant le sang qui représente le lien ancestral) et un rituel propitiatoire destiné à s'assurer, par une offrande de sang, l'aide et la protection de ceux-ci et des forces de l'Inframonde. Nous verrons au chapitre VI que les ancêtres, parce qu'ils résident dans le monde du dessous, sont les médiateurs des vivants auprès des forces de l'Inframonde. Un des rôles dévolu aux ancêtres serait donc de mobiliser les forces surnaturelles au profit de leurs descendants quand ces derniers en font la demande, notamment lorsqu'ils partent à la guerre comme l'illustrent les linteaux de Yaxchilán.

Le sacrifice, en particulier le sacrifice de soi, représente une forme extrême de don. Avec ces dons sanglants, les humains tentent de s'acquitter de leur part du contrat qui les lie aux dieux, aux esprits de la nature et ceux des morts, puisque « ce sont eux les véritables propriétaires des choses et des biens du monde » (Mauss 1925 : 167). Ainsi, le sacrifice et l'autosacrifice seraient « tous deux le moyen de payer sa dette aux puissances dont on a reçu les bienfaits et un investissement pour mériter les bienfaits à venir » (Baudez 2006b : 60). Face à ces puissances qui leur ont tout donné, le monde, la vie, la mort, il n'y aurait pour les humains aucun contre-don possible (Godelier 1996 : 267). Pour les Mayas, cette dette perpétuelle qui est payée avec des sacrifices sanglants s'inscrit dans un schéma fait d'oppositions et de cycles (saison sèche/saison humide, jour/nuit, vie/mort, bourgeonnement/décomposition), dans lequel rien n'est acquis, tout doit être en permanence renouvelé. L'énergie qui entraîne ce mécanisme semble être liée aux liquides : l'eau, le sang, la sève. Comme nous allons le voir au chapitre suivant, ces fluides participent à un cycle cosmique. Ainsi, l'eau circule de la montagne à la mer souterrainement et à la surface puis vers le ciel (Stresser-Péan 1952), la sève des racines à la pointe des feuilles des végétaux, le sang circule dans le corps et au-delà lors des sacrifices. L'eau coule, la sève coule, le sang doit donc couler et alimenter le cycle cosmique.

CHAPITRE VI

Religion et cosmovision

Les poteries somptuaires étaient des objets de prestige (chapitre III) dont les décors expriment une idée du monde, une philosophie, des croyances, une mythologie, ou une cosmogonie (Brumfiel 2004, 2005). Ainsi que M. Coe l'a montré (1973, 1975, 1978), les scènes peintes sur les poteries du Classique récent représentent surtout des épisodes mythologiques. Ces céramiques seraient comme les pages d'un codex et formeraient un recueil mythologique (Robicsek et Hales 1981 : 7-9). Dans le cas de la collection étudiée, l'iconographie, qui est de type iconique plutôt que narratif (chapitre IV), évoque principalement des thèmes cosmologiques (chapitre V) qui représentent les bribes d'un ensemble dont on peut tenter l'analyse.

Au Classique ancien, l'espace du mythe est l'Inframonde (MacLeod et Puleston 1979). Cet univers aquatique est le monde des morts et des puissances surnaturelles (chapitre V-B ; Hellmuth 1987 ; MacLeod et Puleston 1979). La croyance en un au-delà souterrain de nature aquatique semble avoir été basée sur l'observation empirique du réseau karstique qui caractérise les basses terres (chapitre III-C). Dans le contexte du karst, maya l'eau est en effet un élément principalement chthonien (chapitre III-C). L'iconographie des poteries décorées du Classique ancien révèle une obsession des eaux terrestres (chapitre V ; Baudez 2003a) et suggère un cosmos à deux niveaux dans lequel l'Inframonde ferait pendant au monde de la surface où résident les humains. Cette dichotomie remet en question les reconstructions courantes du cosmos maya qui proposent une structure tripartite comprenant un ciel empyrée en plus des deux autres niveaux (Schele et Miller 1986 ; Thompson 1970 ; Wagner 2000). Cette différence a potentiellement beaucoup d'implications. Dans un cosmos à trois niveaux, les humains se tournent généralement vers les hautes sphères célestes pour négocier la venue des pluies avec les forces surnaturelles. Dans une structure bipartite, c'est avec les puissances de l'Inframonde qu'ils doivent négocier. Dans ce schéma les ancêtres servent d'intermédiaires entre les puissances surnaturelles et les humains participent directement à l'entretien des cycles cosmiques notamment par des sacrifices.

Avant d'entrer dans le détail de la cosmologie maya, nous aborderons la question de la fonction de ces poteries qui étaient transformées en images du cosmos (*imago mundi*) par

leurs décors. Étaient-elles simplement des objets de prestige destinés à exprimer les valeurs et la philosophie d'une élite (Emerson et Pauketat 1991), ou des objets que l'on croyait capables d'actions surnaturelles, tels ces encensoirs qui, dans la pensée lacandon, permettent aux humains d'entrer en relation avec les dieux (McGee 1998 ; Tozzer 1907) ?

VI-A. La céramique comme cosmogramme miniature en trois dimensions (fig. 6.1 à 6.4)

Un des attributs les plus originaux de la céramique classique ancienne est la présence de couvercles. Dans le corpus étudié, il y a vingt couvercles seuls, et près de 40% des poteries ont conservé leur couvercle. Le couvercle fait partie intégrante de la construction iconographique. Autrement dit, les céramiques ne sont complètes qu'avec leur couvercle. Cette volonté de couvrir et de fermer les récipients est illustrée par les assemblages, de céramiques posées bord-à-bord, exclusifs du Protoclassique et du Classique ancien, dans lesquels deux poteries sans couvercle sont associées (**fig. 6.2b**). Les deux récipients, de même diamètre, sont posés l'un sur l'autre. Celui du haut étant retourné, les deux se retrouvent bord-à-bord. L'étude iconographique a montré que la partie inférieure de la poterie symbolisait l'Inframonde et que le couvercle représentait la surface, l'ensemble formant une image du monde. Il y a dans une poterie entière, fermée par son couvercle, une idée de complétude, de globalité, qui rend le support particulièrement approprié à l'évocation de l'univers. De surcroît, l'espace interne, clos, du récipient évoque la caverne dont l'importance dans la cosmologie et la religion mayas n'est plus à démontrer. Avant d'étudier plus en détail la notion d'*imago mundi* pour les céramiques, nous aborderons brièvement, par le biais d'un exemple, les notions de microcosmes et des cosmogrammes dans la culture maya classique.

Microcosmes et cosmogrammes (fig. 6.1)

Les microcosmes sont des « édifices ou des ensembles d'édifices qui représentent l'univers, en totalité ou en partie, en deux ou en trois dimensions, et que les officiants parcouraient rituellement » (Baudez 2002 : 106). La structure 5C-2nd de Cerros qui date du début de notre ère, période de transition entre le Préclassique et le Classique ancien (Carrasco 2005 : 197 ; Schele et Freidel 1990 : 103), est une illustration pertinente de ces cosmogrammes à vocation scénique. En façade, elle comporte quatre masques disposés sur deux niveaux et de part et d'autre de l'escalier central (**fig. 6.1**). On s'accorde à considérer que les masques du registre inférieur représentent des jaguars (Baudez 2002 : 94 ; Schele et Freidel 1990 : 113). Les signes *k'in* (« soleil ») présents sur ces masques indiquent que les

jaguars symbolisent le soleil (**fig. 6.1b**). Les masques du registre supérieur, avec leur long bec crochu, représentent des oiseaux (Hansen 1992 ; Hellmuth 1987 ; Reese 1996) qui symbolisent le soleil dans sa course céleste. C.-F. Baudez note :

« [...] avec la terre, le soleil est le corps cosmique auquel il est fait le plus souvent allusion et cela sous les formes – purement conventionnelles – les plus variées. Il y a deux soleils, le diurne et le nocturne [...]. L’astre à son coucher est vieux et faible, si ce n’est moribond ou mort ; c’est au cours de la nuit qu’il va reprendre des forces ou ressusciter grâce aux sacrifices sanglants que lui offrent les hommes. Il a alors l’aspect du jaguar, patron de la guerre et des sacrifices. Comme le jeune roi au jour de son accession au trône, le nouveau soleil revigoré va sortir de la gueule du monstre terrestre sous l’aspect du quetzal ou de l’ara et commencer sa course dans le ciel jusqu’au zénith » (Baudez 2002 : 183).

La construction iconographique de la structure 5C-2nd respecte ce schéma. A Tikal, la structure 5D-22, datant de la période classique ancienne, a un programme iconographique identique (Sharer 1994 : fig. 4.7). La façade n’est malheureusement pas aussi bien préservée que celle de Cerros. Le bâtiment de Cerros est orienté au sud avec la baie de Corozal (au nord) en arrière plan (Schele et Freidel 1990 : 114). Une personne se tenant devant la pyramide qui symbolise la montagne et par extension la terre, verrait donc le soleil se lever à sa droite et se coucher à sa gauche. La course du soleil est ainsi transposée sur la façade de la pyramide par un procédé architectural métaphorique. Dans son aspect nocturne, chtonien, le soleil émerge de l’Inframonde, à l’est, sous l’aspect d’un jaguar, puis prend son envol sous la forme appropriée d’un oiseau pour son parcours diurne et céleste. En fin de journée, reprenant sa forme jaguar, il réintègre sa demeure nocturne. Dans cet espace (scénique), le souverain se tenant au sommet du soubassement serait alors dans la position du soleil au zénith et aussi dans la position de l’*axis mundi* matérialisé par l’escalier¹²⁴. Les décors en stuc des façades architecturées sont donc un habillage iconographique dont la valeur sémantique vient compléter celle du bâtiment pour former un ensemble symbolique cohérent qui le situe dans l’univers.

De telles reconstitutions existent aussi dans l’art de la céramique décorée. Cependant un récipient ne représente pas l’ensemble au même titre que l’édifice de Cerros mais la métaphore solaire est condensée sur une poterie selon le principe du *pars pro toto*. Ainsi, la

¹²⁴ Concernant les déambulations rituelles, voir Baudez 1995, 1996, 2002 : 106-135 et 212-214, 2006a.

séquence du parcours diurne du soleil a pu être reconstituée en analysant plusieurs poteries sur lesquelles divers épisodes du cycle cosmique sont évoqués (**fig. 5.21 et 5.26**). Il est notable que, dans l'ensemble architecturale de Cerros où la terre est représentée par la pyramide (**fig. 6.1** ; chapitre V), comme dans les peintures murales de Río Azul (**fig. 5.1**) et les céramiques décorées où elle est symbolisée par des masques de monstre terrestre (chapitre V), c'est le soleil qui est en mouvement autour de la terre dont il ne s'éloigne jamais. L'astre ne semble donc pas appartenir à une sphère céleste isolée et distante du monde terrestre. Ces ensembles iconographiques décrivent un cosmos géocentrique dont l'espace est celui de la sphère terrestre. Avant d'aborder la question de la structure du cosmos maya, il convient de voir le rôle de la céramique comme cosmogramme miniature. Car, dans le contexte de la cosmologie maya, la poterie faite de terre (chapitre III) est un objet approprié pour servir d'*imago mundi*.

Les poteries comme *imago mundi* (fig. 6.2)

L'hypothèse que des poteries puissent être dans certains contextes des cosmogrammes a été avancée à plusieurs reprises (Brumfiel 2004, 2005 ; Pauketat et Emerson 1991). Parce qu'elles sont utilisées dans le cadre de festins et d'autres rituels (Brumfiel 2004) et parce qu'elles sont un marqueur de statut (Hayden 1995, 1998 ; Pauketat et Emerson 1991), les céramiques sont un support approprié pour véhiculer des messages, notamment par l'intermédiaire de leur iconographie. Un de ces messages concerne l'idée que ces hommes avaient de l'univers, sa structure et les événements cosmiques fondamentaux (Brumfiel 2004, 2005 ; Pauketat et Emerson 1991).

Pi003 est un bol tétrapode entier datant du IV^e siècle (**fig. 6.2f**). Le bouton du couvercle est modelé à la forme d'un personnage assis dans un canot, en train de pagayer, et transportant un poisson. Le signe T544/XQ3 *k'in* (**fig. 6.2d**) recouvrant son crâne telle une calotte, indique qu'il s'agit d'une figure solaire. Sur le couvercle sont représentés des motifs floraux, des vaguelettes et des feuilles de nénuphar qui figurent la surface des eaux sur lesquelles flottent l'embarcation et ses passagers. L'hypothèse que le couvercle symbolise la surface est confirmée par de nombreuses poteries, notamment *k5925* et *pi010* sur le couvercle desquelles sont figurés des nénuphars (**fig. 5.17 f-g**). Sur le corps de *pi003*, une frise aquatique et un monstre aquatique symbolisent les profondeurs de l'Inframonde. Les pieds de la céramique représentent des têtes de pécaris dont le symbolisme demeure mal compris. Ils symboliseraient les piliers soutenant le monde (Schele et Freidel 1990), ou des constellations (Fields et Reents-Budet 2005 : 242 ; Freidel et al. 1993 ; Schele et Villela 1996). Il est

cependant nécessaire de préciser que l'identification du signe, situé sur les paupières des animaux, qui les désignerait comme des phénomènes célestes, est discutable (**fig. 6.2d**). Il pourrait effectivement s'agir de T2/ZQD *ek'* (« étoile »), mais aussi de T504/XH9 *ak'b'al* (« obscurité », « ténèbres ») ou de T1/HE6 (**fig. 6.2d**). Par ailleurs, le signe T120/1S3 (**fig. 6.2d**) qui est situé sur le front des animaux, marque le monstre terrestre de la sculpture zoomorphe P de Quiriguá (**fig. 6.2a**) ainsi que le jaguar mort, sombrant dans l'Inframonde, de *tkl49* (**fig. 6.2e**), et évoque les motifs (« vaguelettes » ?) indiquant la surface des flots sur le couvercle de *pi003* (**fig. 6.2f**). T120/1S3 semble donc appartenir au champ sémantique du monde chtonien plutôt qu'au monde céleste, ce qui rend caduque l'hypothèse de la constellation. Les supports en forme de têtes de pécaris sont considérés des variantes tardives des supports mammiformes (Brady et al. 1998) ; ceux-ci symboliseraient le renouveau, la naissance et la fertilité (Reese-Taylor et Walker 2002 : 104) en raison, notamment, de l'association, à Naj Tunich, de poteries à supports mammiformes avec une évocation de *Ix Chel*, la divinité de la lune (Brady 1989 ; Meskill 1992 : 152-153, 193). Bien que cette hypothèse ne soit pas entièrement convaincante, notons que dans l'iconographie maya, la lune est aussi associée au monde aquatique des grottes humides (Bassie-Sweet 1991 : 95, 1996 : 80).

La construction iconographique de *pi003* (**fig. 6.2f**) est une composition très répandue au Classique ancien. L'iconographie portée sur le couvercle symbolise la surface. Le corps du récipient et sa base sont marqués de symboles aquatiques et chtoniens faisant allusion à l'Inframonde. Ainsi, la partie supérieure de la poterie (le couvercle) est assimilée au monde de la surface, la partie inférieure (le corps) au monde du dessous. L'ensemble forme un véritable cosmogramme, en trois dimensions et en miniature. Ce symbolisme est particulièrement mis en valeur dans le cas de l'offrande dédicatoire de la structure 1C du site de Blackman Eddy situé dans l'ouest du Belize (Garber et al. 1998). Cette « cache » qui est localisée à la base de la plate-forme, date du Classique ancien. Il s'agit de deux bols disposés bord-à-bord (**fig. 6.2c**). Le récipient inférieur contenait un niveau de marne blanche dans laquelle neuf lames de silex étaient disposées en spirale ; cet ensemble était recouvert par une couche de brindilles carbonisées auxquelles étaient mélangés des os de rongeurs (Garber et al. 1998 : 127). Les découvreurs du dépôt ont estimé que la marne, évoquant la roche mère sur laquelle reposent les fondations du bâtiment, représentait l'Inframonde, ce que les os de rongeurs, animaux associés au monde du dessous, semblent confirmer (Garber et al. 1998 : 127). Par ailleurs, les neuf lames de silex rappellent les neuf excentriques de la structure Rosalila à Copán (Fash 1991) ou les neuf imitations d'aiguillons de raie pastenague d'un dépôt de Tikal (Harrison

1970), ainsi que le symbolisme du numéral 3 associé à l'Inframonde et à la mort (chapitre V-D). De surcroît, la disposition des lames, en spirale, suggérerait un mouvement descendant. Avec cet agencement interne et le symbolisme chtonien du dépôt, les récipients matérialiseraient une ouverture sur l'Inframonde (Garber et *al.* 1998 : 128).

Une caverne artificielle et miniature (fig. 6.3 a-b)

Le symbolisme de la caverne et du monde chtonien est particulièrement marqué sur plusieurs céramiques. Ainsi, *lgt06* est un bol à rebord basal (carène) de type *Ixcanrio Orange Polychrome* (importé des basses terres), qui provient de la grotte artificielle de La Lagunita (**fig. 6.3a** ; Ichon et Arnauld 1985 : fig. 101h, réf. C-2/31). Il repose sur quatre supports mammiformes. Une tête de tortue est appliquée, en haut relief, d'un côté entre le bord et le ressaut basal ; à l'opposé la queue recourbée est peinte en noir et en pointillé, sur la carène, de même que le haut des pattes dont l'extrémité griffue déborde sur le haut des supports (Ichon et Arnauld 1985 : 234). Sur le haut du bol, deux motifs alternent : grecque scalaire qui représente un monstre stylisé, et un rectangle quadrillé et ponctué qui évoque la carapace de la tortue. Cet animal est un des principaux symboles de la terre dans la culture maya classique (Bassie-Sweet 1996 : 21, 66 et 210 note 45 ; Baudez 1994 : 36-38 ; Carrasco 2005 : 208 ; Robicsek et Hales 1981 : 150 et fig. 57-59). A la symbolique des décors du récipient s'ajoute celle de son contenu. *Lgt06* contenait, en effet, du matériel lithique, dont de nombreux objets et fragments en pierre verte (jadéite et autre), et des fragments de coquillages (Ichon et Arnauld 1985 : 50, 56, 60 et fig. 25a). La symbolique minérale et aquatique attachée à ces éléments semble suffisamment claire pour proposer que le contenu du « bol-tortue » soit une allusion au monde chtonien. A cet égard, il est intéressant de remarquer que les galets présents dans de nombreux bols à cache protoclassiques, ont été associés à l'idée de l'eau en raison de leur forme ovoïde et de leur surface émoussée qui indiquent une origine alluviale (Ichon et Arnauld 1985 : 54). L'étude de la géologie des basses terres a montré que le monde chtonien des Mayas était un univers aquatique (chapitre III-C). L'analyse iconographique a indiqué que c'est bien comme cela que les anciens Mayas concevaient leur Inframonde (chapitre V- A, B ; Hellmuth 1987 ; MacLeod et Puleston 1979).

Lgt06 illustre, de plus, une possible connexion linguistique entre la tortue et la caverne (Carrasco 2005 : 209). En maya yucatèque, « tortue » se dit *áak* (Barrera Vasquez 1980 : 4 ; Bricker et *al.* 1998 : 2), « pierre » *tùun* (Barrera Vasquez 1980 : 822 ; Bricker et *al.* 1998 : 284) et « grotte » *aaktùun/aktun/actun* (Barrera Vasquez 1980 : 4 ; Ciudad Real 2001). La carapace de la tortue évoque effectivement une cavité. De surcroît, ce concept s'accorde aussi

avec les mythes faisant allusion à l'eau qui s'écoule derrière les murs des grottes sèches (Redfield et Villa Rojas 1934 : 165). Les cavernes seraient donc considérées comme des tortues (de pierre) immergées dans l'eau. Le bol zoomorphe de La Lagunita serait une reconstitution symbolique de la grotte. Ainsi, à l'image de *lgt06* et de *pi093* dont le couvercle bombé évoque la carapace d'une tortue (Fields et Reents-Budet 2005 : fig. 34 ; Miller et Martin 2004 : planche 39), l'intérieur des poteries symbolise le monde chtonien et minéral des cavernes. C'est ce qu'implique, par ailleurs, l'inscription qui accompagne la représentation d'un monstre terrestre sur une céramique classique ancienne (**fig. 6.3b** ; Stuart et Houston 1994 : fig. 93), comme le texte l'indiquerait : « caverne *Jo' Janaab'* est le nom de la coupe à boire de... »¹²⁵ (Carrasco 2005 : 210). Faite de glaise, matériau chtonien par excellence (voir chapitre III), la céramique porte en elle la symbolique de l'Inframonde. Modelée par l'homme et solidifiée par l'action du feu lors d'une opération « transcendante », elle est un artefact dont la création est contrôlée par l'homme. Ainsi, si dans sa forme finie elle symbolise une caverne, la poterie serait avant tout une sorte de grotte artificielle recréée par un être humain avec, peut-être, l'intention de contrôler par analogie cette partie de la nature qui lui échappe.

Un regard sur l'Au-delà (fig. 6.3 c-f)

Les grottes et les points d'eau, tels les *cenotes* ou les lacs, sont dans les croyances mayas des passages vers l'Inframonde (chapitre V-A ; Bassie-Sweet 1991 : 125 ; Boccara 1990 : 135 ; Brady et Prufer 2005 : 9 ; Tate 1980 : 111). Ces formations géologiques sont des « lieux frontières où s'établissent les transactions entre les hommes et leurs ancêtres » (Boccara 1990 : 135). Certaines poteries, telle *hml11* (**fig. 6.3c et 5.35b**), véritables cosmogrammes en miniature, « recréent » ces lieux. Sur le couvercle de *hml11* sont représentés en « empreinte » (en creux) deux motifs en *tau* dans lesquels sont incisées des figures d'ancêtres. Ces motifs, aussi connus sous les appellations « signe *ik* », « fente en T » ou encore « demi médaillon quadrilobé », symbolisent un accès vers l'Inframonde (chapitre V-A). Marqué de ces motifs, le couvercle représente donc la surface qui est l'interface entre les deux mondes. La partie inférieure de la céramique (la panse) est par conséquent associée à la caverne (ou au *cenote*) et par extension à l'Inframonde. La symbolique religieuse s'objective donc dans la poterie.

D'autres poteries illustrent ce principe. *Pi083* est un bol tripode du début du V^e siècle. Il est décoré par incision et modelage avec des variations de relief subtiles (**fig. 6.3d et 5.5a**).

¹²⁵ “*jo' janaab' nal ch'e'en uk'ab'a' yuk'ib...*” (Carrasco 2005 : 210).

La construction iconographique est similaire à celle de *pi003* (**fig. 6.2f, 5.26b et 5.15b**) sauf que le corps du récipient ne porte pas de décors. Sur le couvercle, à l'intérieur d'un médaillon quadrilobé, poissons et frise aquatique évoquent la surface des eaux. Rendue en relief, une grenouille émerge à mi-corps de cet ensemble. Le médaillon quadrilobé est un élément iconographique bien connu qui symbolise une ouverture, un portail, vers l'Inframonde. Servie par le jeu du relief des décors, la composition donne l'illusion que le médaillon quadrilobé est découpé dans le couvercle qui, ainsi ajouré, s'ouvre sur l'intérieur de la poterie. Cette impression est accentuée par le batracien, les pattes avant prenant appui sur le rebord du couvercle, qui semble sortir du récipient. Ici, l'intérieur de la céramique est clairement associé à l'Inframonde aquatique. Ce concept trouve dans *k5803* une expression particulièrement saisissante. Le bol affecte la forme caractéristique du médaillon quadrilobé qui le désigne comme un portail cosmique (**fig. 6.3e**). Dans le fond du récipient est représenté un batracien rendu en très haut relief. Les symboles de l'eau qui entourent l'animal sur *pi083* (**fig. 6.3d**), sont remplacés ici par l'élément lui-même. Il suffirait en effet de remplir le récipient d'eau pour obtenir l'image évocatrice d'un batracien émergeant du monde aquatique.

La poterie reproduit donc en miniature la caverne (ou le *cenote*) qui est, à une autre échelle, le passage entre l'Inframonde et le monde de la surface. Le récipient est ainsi un portail cosmique en miniature. Ainsi pour les Lacandons, les encensoirs sont un médium de communication avec les divinités et le véhicule pour transmettre leurs offrandes (McGee 1998 : 41 et 43). La poterie fonctionne donc comme un regard sur l'Inframonde. Sur *pi024* (**fig. 6.3f**), le visage d'un personnage vu de profil semble sortir d'un bol ; sur les linteaux de Yaxchilán (**5.37**), des ancêtres jaillissent de la gueule de serpents mythiques qui s'élèvent au-dessus de récipients contenant des bandelettes de papiers tâchées de sang sacrificiel. Il est intéressant de noter qu'à Bali, lors de certains rituels de divination, le chaman en transe utilise un miroir ou un récipient rempli d'eau pour voir « au-delà »¹²⁶ (Covarrubias 1937 : 349). Pour les Mayas, l'espace du temps mythique est l'Inframonde et cet au-delà est situé « de l'autre côté du miroir » (Boccaro 1990 : 137). La métaphore du « miroir » laisse entendre que le cosmos maya est structuré en deux parties.

On a vu (chapitre IV) que les poteries décorées du Classique ancien n'étaient vraisemblablement pas manipulées de la même façon que celles du Classique récent. Leurs formes élaborées, leurs supports développés et la présence d'un couvercle, les rendent peu susceptibles des manipulations nombreuses. Il est notable que, dans le cadre d'une cérémonie

¹²⁶ « *shamanism is his medium; he can see faraway by going into a trance and looking into a mirror or a container with water* » (Covarrubias 1937 : 349).

du thé au Japon, ou de la dégustation d'un tajine au Maroc, les récipients aux formes élaborées et équipés d'un couvercle, ne sont pas ceux qui sont, en définitive, les plus manipulés ; coupes à boire, carafes, assiettes, sont beaucoup plus sollicitées. En revanche, les poteries élaborées et avec un couvercle sont souvent au centre du repas, au sens littéral –elles sont au centre de la table autour de laquelle les convives prennent place– comme au sens figuré puisqu'elles sont le centre d'attention en raison de leur fonction qui est généralement liée à leur contenu, de leur position qui est déterminée par leur fonction, et de leurs décors qui sont motivés et justifiés par leur position et leur fonction. Quel était cette fonction dans le cas des céramiques de la collection étudiée ? Etaient-elles des objets de prestige (chapitre III-B) dont la valeur résidait dans leur décor au caractère quasiment intellectuel, qui exprimant une idée du monde sur un objet assez trivial ? Etaient-elles des objets extraordinaires que l'on croyait capable d'actions surnaturelles ? Quoi qu'il en soit, leur iconographie porte une cosmographie dont nous pouvons tenter l'analyse.

La structure du cosmos (fig. 6.4)

Il est largement admis que les Mayas de la période classique concevaient leur cosmos comme une structure à trois niveaux : le monde inférieur, au milieu le monde des humains et le monde supraterrestre représenté par le ciel empyrée (**fig. 6.4a** ; Baudez 2002 : 156-182 ; Grube et *al.* 2000 : 286 ; Schele et Miller 1986 : 284 ; Thompson 1970 : 195). Ce dernier serait selon certains chercheurs le plus sacré des trois niveaux du cosmos maya (Schele et Miller 1986 : 284). Cependant dans l'iconographie classique ancienne, les forces naturelles et surnaturelles, ainsi que les ancêtres résident dans l'Inframonde, et le monde des hautes sphères célestes¹²⁷ demeure étonnamment absent (chapitre V). De façon caractéristique, les céramiques décorées de cette période décrivent un cosmos structuré non pas en trois, mais en deux niveaux. Le premier de ces niveaux est l'Inframonde, amplement évoqué dans l'iconographie et bien attesté dans les sources ethno-historiques, comme dans les textes coloniaux et les études ethnographiques. Le second niveau existe par défaut. Il s'agit du non-Inframonde qui est situé au-delà de la surface et que nous avons nommé « Supramonde »¹²⁸. Il n'y a ainsi aucune distinction visible entre le monde des humains et le ciel empyrée.

Plusieurs raisons peuvent expliquer cette absence de différenciation entre la sphère céleste et le monde du milieu dans l'iconographie classique ancienne. La première serait que

¹²⁷ Ciel et céleste sont ici, et par la suite, employés au sens « empyrée », c'est à dire la sphère céleste qui s'élève au-dessus du monde des hommes dans une structure cosmique à trois niveaux.

¹²⁸ Terme suggéré par Ramzy Barrois lors d'une conversation en 2006.

les thématiques développées sur les poteries de notre corpus sont en relation avec leur contexte funéraire. Le programme iconographique donnerait donc plus d'importance à l'Inframonde, lieu de résidence des morts et des ancêtres, et amoindrirait la place des autres plans cosmiques et effacerait leurs différences. Toutefois, à la même période, les autres formes d'expression artistique (art lapidaire, décors architecturaux, art mobilier), ne sont pas plus explicites à ce sujet, notamment parce que les représentations d'oiseaux, comme celles de la façade de Cerros, ne symbolisent pas nécessairement le ciel empyrée. Est-ce le concept lui-même ou simplement l'intérêt pour la thématique qui aurait manqué ? C'est ce que nous allons voir maintenant.

Dans l'art du Classique récent et des périodes postérieures, la distinction entre les deux niveaux supérieurs du cosmos est introduite par des assemblages de symboles, identifiés comme célestes, et organisés en frises. Dites « célestes », ces frises sont absentes du répertoire iconographique classique ancien. Elles apparaissent et prennent de l'importance dans l'art des basses terres au cours de la période suivante, c'est-à-dire après 9.6.10.0.0 (Baudez 2002 : 158 ; Carlson et Landis 1985). Dans cette région, en effet, une des plus anciennes frises célestes recensées, est celle de la stèle 25 de Piedras Negras qui porte la date de 9.8.10.6.16¹²⁹ (Carlson et Landis 1985 : 131). Sur la côte pacifique (Izapa, Takalik Abaj) et dans les hautes terres (Kaminaljuyú), certains motifs situés dans la partie supérieure de monuments sculptés datant de la fin du Préclassique, sont considérés comme des symboles célestes (Carlson et Landis 1985 ; Guernsey 2006) dans lesquels on devrait voir l'origine des représentations célestes de l'art des basses terres (Carlson et Landis 1985 : 115). Dans notre corpus d'étude, *pi099* porterait la représentation de l'une de ces premières frises célestes.

Pi099 est un pot verseur, de type protoclassique à goulot latéral, dont l'encolure est décorée d'une succession de motifs organisés en registre (**fig. 6.4c**). D'après ces caractéristiques, ce pot daterait du III^e siècle ou, plus probablement en raison des glyphes, du IV^e siècle. Des bandes obliques alternent avec des signes T503/XQ6 *ik'* dont la base, de laquelle s'échappe une volute, pénètre une bande horizontale qui sépare ces motifs d'un registre inférieur situé sur le corps du pot (**fig. 6.4c**, détail du goulot). Parce que les motifs 'bandes obliques' sont vraisemblablement une variante dite « en diagonale » du signe T561/XH3 *ká'an/chan* signifiant « ciel » (**fig. 6.4b** ; Carlson et Landis 1985 : 138), et que T503/XQ6 *ik'* signifie, entre autre, « vent », ce registre de motifs serait une frise céleste (Fields et Reents-Budet 2005 : 202). Toutefois, l'extrême rareté de ce type de représentations

¹²⁹ 18 janvier 604 dans le calendrier grégorien.

dans l'art classique ancien, ainsi que l'importance de l'Inframonde durant cette période, rendent cette interprétation suspecte. Par ailleurs, une des créatures évoquées dans le registre inférieur, figurant sur le corps du récipient, serait le 'jaguar de l'Inframonde' (Fields et Reents-Budet 2005 : 202). Nous avons vu, de plus, que le signe T503/XQ6 *ik'* est une des formes symboliques du portail cosmique reliant le monde chtonien à la surface (chapitre V). Les volutes qui prennent naissance à la base des signes T503/XQ6 *ik'* et se développent dans le registre inférieur semblent indiquer que c'est le cas ici. Notre interprétation est donc que la scène évoquée sur le corps du récipient a lieu dans l'Inframonde et que les 'bandes obliques' qui dénotent le ciel, désignent en fait la surface, l'atmosphère, c'est-à-dire le Supramonde.

L'analyse des décors de *pi099* met en lumière la nécessité de tenir compte du contexte iconographique de la période, particulièrement pour déterminer la valeur sémantique des motifs, ainsi que l'ambiguïté des représentations célestes. Ici, le symbole du ciel ne représente pas l'empyrée mais le Supramonde (« l'atmosphère ») qui s'étend au-dessus de la surface et dont le monde des humains fait partie. On peut se demander si cette ambiguïté existe au niveau des frises dites « célestes » dont la détermination, par les premiers iconologues mayanistes (notamment Bowditch, Förstemann, Maler, Seler et Spinden) à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, a impliqué l'existence d'un niveau cosmique intermédiaire, celui des humains, entre l'Inframonde et la sphère céleste que ces frises symboliseraient. Lors de son étude du *codex* de Dresde, Ernest Förstemann (1886 : 15-19) identifia les symboles de diverses planètes. Seules trois de ses déterminations (pour le soleil, la lune et Vénus) furent retenues et validées (Bowditch 1910 : 257-285 ; Seler 1902-1923 ; Spinden 1913 : 91-93). Ces symboles étaient organisés en frises qui furent dénommées « frises célestes » ou « frises planétaires » (**fig. 6.5**). Toutes les études postérieures (notamment Carlson 1988 ; Carlson et Landis 1985) sont basées sur ces travaux initiaux qu'elles se contentent de réifier en élargissant l'inventaire des motifs, et acceptent, sans le discuter, le postulat que ces représentations symbolisent spécifiquement les cieux empyrées. Comme on va le voir, une revue des principaux motifs qui constituent les frises dites « célestes » révèle une réalité plus complexe.

VI-B. Les frises célestes dans l'art des basses terres (fig. 6.5 à 6.8)

Dans l'hypothèse d'un cosmos tripartite, l'homme est un intermédiaire, voire un médiateur, entre les puissances célestes et chtoniennes (Levi-Strauss 1985). Aux premières, il doit souvent tout : la vie, les bienfaits de la pluie, la chaleur du soleil. Mais cette dette il ne peut la rembourser et les dieux du ciel, auxquels il est éternellement redevable, sont

généralement inaccessibles (Godelier 1996). Parce qu'elles sont sous ses pieds, les puissances chtoniennes sont plus proches de l'homme. Dans ce schéma, cependant, le monde du dessous qui est celui des morts, est souvent un lieu d'effroi et de douleur (Tedlock 1996) où les âmes sont punies pour leurs péchés. Au sein de cette organisation à trois niveaux, l'homme tenterait donc de négocier une position acceptable pour son séjour dans le monde des vivants comme dans celui des morts. En revanche, si le drame cosmique se joue dans une structure bipartite, la place et le rôle de l'homme ne sont plus les mêmes. Il n'est plus un intermédiaire et encore moins un médiateur. Par ailleurs, si le ciel empyrée est absent de la cosmologie, ce n'est point vers les cieux que l'homme se tourne pour négocier avec les puissances surnaturelles la venue des pluies et le retour du soleil. L'enjeu d'une étude des frises « célestes » est donc l'existence même du ciel (les hautes sphères célestes) dans la cosmologie maya de la période classique.

L'analyse des frises « célestes » que nous proposons est basée sur la réévaluation des symboles dont elles sont constituées. Ceux-ci ont depuis longtemps été identifiés et répertoriés dans les catalogues de hiéroglyphes. Pour la plupart, ils ont donc des références dans les nomenclatures de Thompson (1962) et de Macri etLooper (2003), et des valeurs logographiques déterminées. Afin de rendre l'analyse aussi claire que possible, ces symboles ont été organisés en quatre catégories descriptives : le ciel, les météores, les références cosmiques et les phénomènes météorologiques (**fig. 6.6**). Dans chaque catégorie, ils ont ensuite été classés dans l'ordre croissant de leur référence dans la nomenclature de Thompson (1962). La présentation faite dans les pages suivantes suit ainsi cette classification, d'abord « le ciel », ensuite « les météores », puis « les références cosmiques » et enfin « les phénomènes météorologiques », et dans chacune de ces catégories, l'analyse est faite symbole par symbole. Pour en faciliter la lecture qui conduit le lecteur à de nombreux allés-retours entre le texte et les images, il a été décidé de mettre au début de chaque passage concernant un symbole, les références (Thompson 1962 / Macri etLooper 2003) de ce symbole, suivies de sa valeur logographique (en italique) et de sa signification principale (entre guillemets).

Le ciel (T561/XH3 *ká'an/chan* – fig. 6.6a et 6.7b)

Quoi de plus explicitement céleste que le ciel ? Cependant, si *ká'an/chan* signifie bien « ciel », au sens « cieux empyrées », dans certains contextes, il est important de noter que le terme porte, plus généralement, les notions d'élévation, d'altitude, de hauteur (Barrera Vasquez 1980 : 291-292 ; Bricker et *al.* 1998 : 123), et pourrait ainsi s'appliquer à

tout ce qui s'élève au-dessus de la surface terrestre¹³⁰. « Ciel » au sens cieus empyrées serait donc une acception particulière (et réductrice) du terme *ká'an/chan* qui peut désigner aussi le ciel atmosphérique. Le ciel qui s'étend de l'horizon à l'horizon au dessus de la surface du monde est souvent conçu comme un arc-en-ciel ou une voûte sphérique. Toutefois, si l'on accepte qu'il puisse s'agir du ciel atmosphérique, la représentation n'est plus celle d'un dôme mais d'une demi-sphère « pleine ». Dans ce cas, le ciel évoquerait la moitié supérieure du cosmos, le monde du dessus, par opposition au monde du dessous (l'Inframonde). C'est ce que semble indiquer la présence du glyphe T561/XH3 *ká'an/chan* dans l'expression « soleil à l'horizon » désignée par le composé glyphique ZX2 (**fig. 6.7b**) qui signifie « aurore », « levé de soleil » (Macri et Looper 2003 : 191 et 248 ; Thompson 1950 : 166-169), soit le moment où l'astre passe du monde du dessous au monde du dessus.

Dans les inscriptions classiques, l'étonnante expression *chan ch'en* (« ciel », « caverne/puits » ?) est une formule symbolique qui est associée à des toponymes et désigne la capitale des entités politiques (Boot 2002 : 24 ; Houston et Stuart 1994 : 11-13). Ainsi, *ut-iy lakam ha' chan ch'en*, littéralement « c'est arrivé à la caverne-ciel de *Lakamha'* » (Boot 2002 : 25), signifie : « c'est arrivé à la capitale du royaume de *Lakamha* (Palenque) ». Sans chercher à décrypter la symbolique de l'expression *chan ch'en*, notons simplement ici que cette paire associe deux termes, la grotte (ou le puits) et le ciel, antithétiques à maints égards puisque l'un appartient au champ sémantique de l'Inframonde et l'autre à celui du Supramonde, pour qualifier la cité qui est localisée justement à l'interface des deux mondes.

Il est intéressant de remarquer que, dans les langues mayas, le bleu et le vert sont regroupés sous la même dénomination : *yäx*. En d'autres termes, ils sont deux nuances d'une même couleur. « Cette conjonction a une portée considérable au plan cosmologique, car le ciel et la forêt sont perçus comme un domaine continu au plan sensible, bien que replié au plan topologique » (Perez 2005 : 217). Le ciel ne serait donc pas le ciel empyrée mais le ciel atmosphérique qui commence à la surface. Par conséquent, T561/XH3 *ká'an/chan* ne symboliserait pas nécessairement une sphère céleste qui existerait au-dessus du monde des humains, mais, comme nous l'avons vu avec l'exemple de *pi099* (**fig. 6.4c**), simplement le monde de la surface que nous avons dénommé Supramonde (par opposition à l'Inframonde). Ce Supramonde qui serait donc la moitié supérieure du cosmos, comprendrait le monde du milieu (celui des humains) et le monde supérieur (le ciel empyrée) du modèle cosmique à trois niveaux, ici donc ramené à deux niveaux.

¹³⁰ Ainsi, *ka'anal* « choses hautes » (*'cosa alta'*) d'après Barrera Vazquez (1980 : 292).

Les météores (fig. 6.6b)

T2/ZQD *èek'* (« étoile ») ; variante « complète » : T510a/ZQD. Dans certains contextes, ce signe symboliserait aussi Vénus. Comme la lune, les étoiles disparaissent avec la venue du jour, regagnant probablement l'Inframonde. Vénus qui est l'étoile du matin et l'étoile du berger, est étroitement associée au soleil qu'elle semble suivre au cours de ses pérégrinations dans le monde inférieur comme dans le Supramonde (Boremanse 1986 : note 14 p. 70 ; Schele et Freidel 1990). Pour les Lacandons de Lacanjá, l'étoile du matin demeure dans une des pyramides de Bonampak et l'étoile du berger réside dans la lagune de Lacanjá (Perez 2005 : 71, 202). Ces corps qui sont célestes (« astronomiques ») dans la pensée occidentale, sont donc associés à la sphère terrestre dans la cosmologie maya.

T181/ZU1 *k'àal/k'al* (« lune ») ; variante « complète » : T683/ZU1. Parfois considérée comme le binôme du soleil ou comme un soleil nocturne (Thomspon 1970 : 233-235, 243), la lune suit un trajet similaire à celui de l'astre héliaque. Ainsi, pour les Lacandons, « lorsqu'elle ne parcourt pas le ciel, elle se repose chez elle, dans sa maison située au croisement des chemins de l'immense forêt du monde du dessous » (Perez 2005 : 50). Ainsi, comme le soleil, la lune appartient autant au Supramonde qu'à l'Inframonde. Ce que semble indiquer son association avec les points d'eau, tels les lacs (Thompson 1970 : 244). D'autre part, T683/ZU1 *k'àal/k'al* peut avoir la valeur phonétique *ha* qui signifie « eau » (Macri etLooper 2003 : 237). Ce signe symboliserait aussi les grottes, en particulier les *cenotes*, dans l'iconographie classique et postclassique (Bassie-Sweet 1991 : 95). En raison de ces mouvements dans la terre, la lune n'est donc pas un corps véritablement céleste dans la cosmologie maya.

T544/XQ3 *k'in* (« soleil », « jour »). Le signe T544/XQ3 *k'in* marque aussi bien les figures solaires représentant l'astre sous son aspect diurne que celles évoquant son aspect nocturne (chapitre V-C ; **fig. 5.18 à 5.26**). Dans la mythologie maya, le soleil est un jaguar qui rode et chasse dans l'Inframonde la nuit, et le jour venu, il est un oiseau qui vole au-dessus de la forêt (chapitre V-C). Le soleil appartient donc au ciel atmosphérique, à la forêt, sous sa forme diurne, et au monde chtonien sous sa forme nocturne.

Ainsi, dans la tradition maya, le soleil, la lune, Vénus et les étoiles, qui parcourent l'Inframonde à certains moments du cycle cosmique, sont donc associés à la sphère terrestre qui, dans un cosmos à deux niveaux, comporte l'Inframonde et le monde des humains (Supramonde), plutôt qu'à la sphère céleste. Dans cette cosmologie, l'univers et la Terre semblent être confondus. Les deux temps du cycle cosmique sont le jour et la nuit associés dans les langues mayas avec, respectivement, le haut et le bas (Watanabe 1983). Les symboles

du soleil, de la lune, de Vénus et des étoiles, qui ont été les trois premiers à être identifiés par les chercheurs à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, ne constituent donc pas des signes suffisamment spécifiques et univoques pour qualifier de « célestes » (au sens « ciel empyrée ») les contextes iconographiques dans lesquels ils apparaissent. L'étude des autres symboles constituant les frises dites « célestes » va dans le sens de ce premier constat.

Les références cosmiques (fig. 6.6c et 6.7c)

T281/XQ1 *k'an*, la 'croix *k'an*', (« jaune », « mûr », « précieux » ; Macri et Looper 2003 : 196). Ce signe évoquerait la structure quadrilatérale du monde avec, en plus, l'axe central et serait donc lié à la notion de centre de l'univers (Bauer 2005 ; Wagner 2000 : fig. 450). A ce titre, il représenterait le niveau et le point de contact entre les différents niveaux du cosmos plutôt qu'un élément purement « céleste ».

T504/XH9 *akbal*, *ak'b'al* (« nuit », « obscurité »). Sur le couvercle du sarcophage de *Hanal Pakal II* (fig. 5.32a), T504/XH9 borde le côté ouest (côté du soleil couchant) d'un registre qui comporte des figures d'ancêtres dans des demi-médallions quadrilobés évoquant l'entrée de l'Inframonde. Le bord *est* (côté où le soleil se lève) de ce registre qui symbolise l'horizon, est marqué du signe T544/XQ3 *k'in* (« soleil », « jour »). Dans l'iconographie, T504/XH9 *akbal* est particulièrement associé au monde chtonien (fig. 5.1e) et au jaguar (chapitre V).

T552/XQB *k'ät*, 'bandes-croisées' (« argile » ?), Reents-Budet et *al.* 1994 : 88 et 141, fig. 4.32b). En raison de sa présence dans les frises « célestes », ce signe a été considéré comme un symbole céleste. Par conséquent, de nombreux motifs comportant T552/XQB 'bandes-croisées' ont été qualifiés de « céleste ». Ainsi, le crocodile-arbre dont l'œil est marqué des 'bandes-croisées' (*pi033*, fig. 5.1b) est parfois considéré comme une représentation de la voie lactée (Freidel et *al.* 1993 ; Schele et Villela 1996 : fig. 6f)¹³¹. Or, nous avons vu (chapitre V) que dans l'iconographie du Classique ancien le signe 'bandes-croisées' était associé aux mondes chtoniens et aquatiques comme l'indique sa présence dans les yeux de nombreux monstres terrestres (fig. 5.1c et 6.7c). Cette valeur terrestre/chtonienne semble incompatible avec une frise représentant la sphère « céleste ».

T625/XD6 *naab'nahb'* (« nénuphar », « étendue d'eau »). Ce signe fait référence à la plante aquatique et aux étendues d'eau comme les lacs (Macri et Looper 2003 : 181). Il est intéressant de noter que le nénuphar se développe à l'interface entre l'Inframonde et le

¹³¹ Il est notable que, contrairement à ce qu'affirment McGee et Reilly pour Najá (1997), les Lacandons de Lacanjá ne reconnaissent pas « d'arbre cosmique » ni de « crocodile » dans la voie lactée (Perez 2005 : 202).

Supramonde et que les étendues d'eau sont généralement considérées comme une porte entre les deux mondes (chapitre V-B). Parce qu'avec les premiers rayons de soleil, la fleur du nénuphar sort de l'eau pour s'épanouir, et regagne flétrie le monde aquatique en fin de journée, la plante est parfois considérée comme un symbole solaire (Uriarte 2005 : 68-71). Quoi qu'il en soit, les valeurs de T625/XD6 *naab'/nahb'* n'évoquent pas de relation avec la sphère céleste.

T1017/SSJ *tzuk*. Parfois considéré comme une représentation solaire (Carlson et Landis 1985 : 136), ce signe symboliserait la caverne et le monstre terrestre dans certains contextes (Bassie-Sweet 1996 : 105-109). Parce qu'il est figuré sur la base du tronc de « l'arbre cosmique », notamment sur le couvercle du sarcophage de *Hanal Pakal II* (fig. 5.32), T1017/SSJ *tzuk* représenterait l'*axis mundi* (Schele et Miller 1986 : 77 et fig. I.4 ; Wagner 2000 : 291). Avec la possible valeur de « partition », « cloison » (Grube et Schele 1991), T1017/SSJ *tzuk* semblerait évoquer la séparation entre les deux moitiés de la sphère terrestre plutôt qu'un élément céleste.

Les symboles de la catégorie « références cosmiques » évoquent des points de l'univers qui seraient situés à l'interface des deux moitiés du cosmos dans une structure à deux niveaux. Ils représenteraient donc les points de jonction entre l'Inframonde et le Supramonde. Parce qu'ils ne symbolisent pas spécifiquement des éléments célestes, mais plutôt des points du cosmos, ces signes ne peuvent être considérés comme des références célestes. Par ailleurs, on retrouve ici l'idée que l'univers se limite à la sphère terrestre qui est composée de l'Inframonde et du Supramonde (monde des humains, atmosphère).

Les phénomènes météorologiques (fig. 6.6d)

T503/XQ6 *ik'* (« vent »). Dans la pensée maya, les vents proviennent du monde chtonien (chapitre V-A ; Holland 1964a : 93 ; Redfield et Villa Rojas 1934 : 165 ; Roys 1933 : 171 et 1965 ; Thompson 1930 : 149, 1970 : 251-272). A l'entrée des grottes, comme à la bouche des *cenotes*, un courant d'air est souvent perceptible (Mercer 1896). Par ailleurs, dans l'iconographie, T503/XQ6 symbolise l'entrée de l'Inframonde (chapitre V-A). Pour toutes ces raisons, T503/XQ6 *ik'* ne peut pas être considéré comme un symbole relevant uniquement de la sphère céleste, il semble plutôt évoquer un phénomène atmosphérique.

T632/XGK *muyal* (« nuage »). Dans la mythologie maya, les nuages sont créés dans les grottes (Boremanse 1986 ; Bruce 1974, 1976 ; Thompson 1970 : 113, 251, 254, 262-263, 266) à l'entrée desquelles, en effet, la brume est courante (MacLeod et Puleston 1979 : 3 ; Mercer 1896). Les nuages et la brume ont donc la même origine dans la pensée maya. Il est

par ailleurs vrai que les premiers ne sont, en un sens, qu'une forme de la seconde qui s'est élevée plus haut dans l'atmosphère. A condition d'observer que la brume recouvre régulièrement, au petit matin, la forêt et les étendues aquatiques, on peut admettre qu'elle n'est donc pas un élément spécifiquement céleste, mais plutôt un phénomène atmosphérique. En raison de leur relation à la brume (origine, nature) d'une part, et de leur trajet dans l'atmosphère depuis leur origine chtonienne, les nuages peuvent être considérés aussi comme des phénomènes atmosphériques.

T638/1C1 *toòk'/tok'* (« silex »). Le silex, comme la foudre à laquelle il est parfois associé (Baudez 2002 : 198), est un élément d'origine chtonienne (Thompson 1970 : 251-270). T638/1C1 *toòk'/tok'* pourrait faire référence à la foudre. Notamment parce qu'elle laisse des marques au sol, celle-ci peut être considérée comme un phénomène atmosphérique. Il serait, par ailleurs, substituable à T510/ZQD *èek'* (variante complète de T2/ZQD) et signifierait donc « étoile » (Macri et Looper 2003 : 269).

Aucun signe ou glyphe particulier ne semble dénoter la pluie¹³². Par ailleurs, les références linguistiques à ce phénomène météorologique sont peu abondantes et peu spécifiques, renvoyant généralement au champ sémantique de l'eau¹³³. Les symboles aquatiques qui apparaissent dans les frises « célestes » pourraient donc faire allusion à la pluie. C'est probablement le cas d'un motif en forme de rondelle, fréquent dans les frises aquatiques, qui serait présent dans certaines frises « célestes » (Carlson et Landis 1985 : 137). Dans la pensée maya, la pluie, comme les nuages qui la transportent, proviennent des grottes (Boremanse 1986 ; Bruce 1974, 1976 ; Thompson 1970 : 251-270). L'étude de la géologie des basses terres (chapitre III-C) a montré qu'en raison de la nature karstique du substratum, l'eau en pays maya est principalement un élément chtonien. Les réserves en eau du sous-sol sont gigantesques (Thomas 1999) et varient peu même en cas de sécheresse prononcée à la surface (Weiss-Krejci et Sabbas 2002). En un sens donc, la pluie est la manifestation atmosphérique d'un élément du monde souterrain.

Les phénomènes météorologiques décrits ici sont tous d'origine chtonienne dans la mythologie maya comme l'illustre notamment un mythe lacandon (Boremanse 1986 : 54-56 et note 4, p. 162). Leur manifestation n'est pas spécifiquement céleste, mais plutôt atmosphérique. A ce titre, leurs symboles sont plus représentatifs du Supramonde dans une

¹³² A ce sujet M. Coe renvoient au glyphe T556/XE2 *ha'* qui signifie « eau » (Coe et van Stone 2001 : 127).

¹³³ Erik Boot (2002) relève *ha'al* « aqueux, aquatique » et *chak*. Patrick Perez (2005 : 36 et 242) note qu'en lacandon la pluie est désignée par *ha'* « eau ». En quiché il y a *jäb* dont la racine renvoie à l'eau « *ja'* » (Christenson 2003).

structure cosmique bipartite, que d'une sphère céleste qui existerait au-dessus du monde des humains dans une structure tripartite.

Des frises « cosmiques » (fig. 6.8)

Au début du XX^e siècle, l'identification de symboles considérés comme célestes, a impliqué l'existence d'un ciel empyrée dans la cosmovision maya classique. Entre cette sphère céleste et l'Inframonde s'intercalait nécessairement un monde du milieu où résidaient les humains. Toutefois, l'analyse iconographique des céramiques classiques anciennes et des motifs dont sont constituées les frises dites « célestes », remet en question ce modèle à trois niveaux. Le ciel (évoqué par le signe T561/XH3) n'est pas nécessairement le ciel empyrée, dans le sens où le mot maya *ká'an/chan* porte plus généralement les notions d'altitude, d'élévation et de hauteur (Barrera Vasquez 1980 : 291-292 ; Bricker et al. 1998 : 123) et pourrait donc désigner le ciel atmosphérique par opposition à la terre et au bas tous deux désignés par la même locution (*káab/kab'*) en maya (Barrera Vasquez 1980 : 277). C'est ce que semble suggérer l'expression glyphique évoquant l'aurore, c'est-à-dire le moment où l'astre passe du monde du dessous au monde du dessus. Ce composé glyphique (ZX2, **fig. 6.7b**) est constitué du glyphe T544/XQ3 *k'in* (« soleil ») pris entre T561/XH3 *ká'an/chan* (« ciel », « haut ») et T526/YS1 *káab/kab'* (« terre », « bas ») (Macri et Looper 2003 : 191 et 248 ; Thompson 1950 : 166-169). Au plan cosmologique, le monde des humains et le ciel seraient un *continuum* qui est cependant replié d'un point de vue topographique (Perez 2005 : 217). Cette conception est attestée chez les Mayas ch'orti' pour qui le monde et le ciel sont identiques, dans le sens qu'ils se joignent à l'horizon comme le « dos d'une abeille » (Hull, *n.d.*). Les « météores », étoiles (T2/ZQD et T510a/ZQD), lune (T181/ZU1 et T683/ZU1), soleil (T544/XQ3), en raison de leurs pérégrinations souterraines, évoquées dans la mythologie, sont associés avec la sphère terrestre plutôt qu'avec une sphère céleste. Dans ce contexte idéologique, le cosmos et la sphère terrestre paraissent confondus. Les signes de la catégorie « références cosmiques » n'évoquent pas le monde céleste, du moins pas directement ; certains d'entre eux (T625/XD6, T552/XQB) semblent renvoyer plutôt à l'interface entre l'Inframonde et le Supramonde, d'autres (T281/XQ1, T1017/SSJ) à la partition et la structure du cosmos. Les phénomènes météorologiques sont des manifestations atmosphériques d'éléments dont l'origine est située dans le monde chthonien par la tradition maya. Toutes ces données suggèrent que les frises dites « célestes » ne symbolisaient pas le ciel empyrée, mais plutôt l'espace situé au-dessus de la surface, c'est-à-dire « l'atmosphère » qui comprend aussi le monde des humains.

Les données linguistiques, relatives aux expressions de direction dans les langues mayas, suggèrent que dans la cosmologie maya, le temps et l'espace (c'est-à-dire le cosmos) sont « modelés » par les mouvements du soleil (Boremanse 1986 : 129, 192 et *passim* ; Gossen 1974 ; Watanabe 1983). Les révolutions solaires déterminent ainsi un axe horizontal, est-ouest, et un axe vertical (haut-bas) qui correspond au zénith et au nadir du soleil (**fig. 6.8a** ; Watanabe 1983 : 712-713). Les deux autres directions, le haut et le bas, correspondent aux deux moments cosmiques majeurs, le jour et la nuit (Watanabe 1983 : 716 et fig. 5). Dans certains contextes, les frises « célestes », dénomination à laquelle nous préférons « frises cosmiques », pourraient représenter cet axe est-ouest (« horizon cosmique ») qui semble être l'unique dimension horizontale de la cosmologie maya (Watanabe 1983 : 713). Les représentations de souverains portant à leur ceinture ou dans leurs bras une barre cérémonielle qui prend souvent l'aspect d'un serpent bicéphale dont le corps évoque une 'frise cosmique' (auparavant « céleste ») (**fig. 6.8 b-g**), pourraient illustrer cette hypothèse. Dans ces contextes, le roi qui, parce qu'il est paré avec les attributs de l'arbre cosmique, constitue l'*axis mundi* (Baudez 2002 : 160 ; Schele et Miller 1986 : 72 et *passim*), ne porterait pas nécessairement le ciel, mais plus probablement l'axe horizontal du cosmos qui symbolise la limite entre les deux niveaux de l'univers dans un modèle cosmologique à structure bipartite. A cet égard, il est intéressant de remarquer que sur la Stèle 38 de Copán (CPN 38, **fig. 6.8c**), le corps du serpent bicéphale est marqué d'un motif 'ahau inversé' (T534/AMB) similaire à ceux qui apparaissent dans la frise aquatique figurant la limite entre le Supramonde et l'Inframonde sur le panneau de la Croix feuillue de Palenque (**fig. 5.32b**).

En raison de leurs mouvements dans le monde souterrain, le soleil, la lune et les étoiles sont associées à la sphère terrestre. Dans ce modèle cosmologique, géocentrique comme celui présenté par J. Watanabe (1983), la sphère terrestre représente le cosmos puisqu'il n'y a aucune sphère céleste au-delà. L'analyse des 'frises cosmiques' (auparavant « célestes ») semble donc étayer l'hypothèse, élaborée à partir de l'étude iconographique des poteries du Classique ancien, que les Mayas concevaient leur cosmos comme une structure bipartite, composée d'un Inframonde et d'un Supramonde (monde des humains, atmosphère). Avant d'aborder la question des rapports entre le monde des vivants (le Supramonde) et le monde des morts (l'Inframonde), il est nécessaire d'éclaircir plusieurs points.

VI-C. Le cosmos maya au Classique ancien (fig. 6.8 à 6.12)

Les hautes sphères célestes ayant été évacuées, le modèle cosmologique maya a donc été ramené à la structure bipartite que suggérait la construction iconographique de certaines

poteries décorées du Classique ancien. Ce cosmos à deux niveaux comprend l’Inframonde, bien documenté à la fois par l’iconographie, l’épigraphie, l’ethnographie et les sources ethno-historiques, et le Supramonde qui est le monde atmosphérique de la surface, où résident notamment les humains. Toutefois, si l’Inframonde est de nature aquatique, comme le suggère l’iconographie (chapitre V-B ; Hellmuth 1987) et tend à le corroborer la géologie (chapitre III-C), et que le Supramonde est atmosphérique, quelles sont, au sein de cette structure cosmologique, la place et la forme de la terre ? La réponse à cette double question conduira à considérer l’organisation interne de ce cosmos à deux niveaux, c’est-à-dire la situation de l’Inframonde vis-à-vis du Supramonde, ainsi que la fonction de l’Inframonde.

La terre dans le modèle cosmique à deux niveaux (fig. 6.8 et 6.9)

Les mythologies mésoaméricaines évoquent parfois celle-ci comme une tortue ou un crocodile flottant à la surface de la mer primordiale (Redfield et Villa Rojas 1934 : 207 ; Stresser-Péan 1952 ; Thompson 1970 : 216-217). Au Classique ancien déjà, et probablement dès le Préclassique, la tortue et le crocodile sont deux métaphores du monde chtonien dans l’iconographie maya. Dans les textes de la période coloniale, comme dans les sources ethnographiques et dans l’iconographie, le monde chtonien semble appartenir à l’Inframonde. Chez les Lacandons, le terme *Yaram-ru.um*, littéralement « sous-la-terre », qui est variablement traduit par « Bas-Monde », « Monde souterrain » et « Monde du dessous », fait référence, sans distinction, au monde chtonien comme à l’Au-delà (Boremanse 1986 : 176-177, 186-187 et 271 ; Perez 2005 : 51, 103, 147 et 220). L’Inframonde commencerait donc sous la surface de la terre. A ce sujet, l’ethnologue Michel Boccara (1990 : 170) note que dans la religion populaire des Mayas du Yucatan, « le monde souterrain n’est pas situé dans un au-delà inaccessible, il vient s’ouvrir pour ainsi dire sous les pieds des Mayas », et, par conséquent, une simple « fourmilière est une entrée de l’Inframonde ». Il est notable qu’au glyphe T561/XH3 *ká’an/chan* qui désigne le haut et par extension le ciel (Macri etLooper 2003 : 191), s’oppose en quelque sorte le glyphe T526/YS1 *kàab’/kab’* (autrefois *caban*) qui désigne la terre et le bas (**fig. 6.7b** ; Macri etLooper 2003 : 209-210).

Dans ce modèle cosmologique à structure bipartite, composé d’un Supramonde et d’un Inframonde, la terre ne serait pas un « monde » intermédiaire situé entre ces deux niveaux mais plutôt la base de chacun d’eux comme nous le verrons plus loin. Au sens de « monde chtonien », elle appartient à l’Inframonde ; au sens de « surface sur laquelle vivent les humains » elle fait partie du Supramonde. Il est intéressant de noter que tant dans l’iconographie que dans la mythologie, l’épaisseur de la terre est largement ignorée comme

l'illustre notamment *pi012* (**fig. 5.3a**) ou *tkl06*. Ainsi, l'eau coule derrière les murs des grottes (chapitre V-A ; Redfield et Villa Rojas 1934 : 165) et les montagnes sont creuses et pleines de liquide (chapitre V-A ; Aguilar et *al.* 2005 : 69 ; Stresser-Péan 1952 : 85)¹³⁴. Ces descriptions évoquent les images de cavités où la roche semble effectivement n'être qu'une cloison (**fig. 6.9a**). Ce sentiment peut être renforcé par l'observation de cas où les racines de la végétation de surface atteignent les galeries souterraines. La terre est donc présentée comme une peau, une croûte, entre les deux niveaux cosmiques. Cette conception de la terre, mince comme une peau, réduite à la seule croûte terrestre, est étrangère à la pensée occidentale qui a été habituée à sa formidable épaisseur par la géologie. Dans le contexte du karst maya, la tortue (sa carapace creuse en fait) apparaît comme une métaphore tout à fait appropriée pour la terre en général et les cavernes en particulier.

Points de convergence cosmique et couloirs cosmiques (fig. 6.9 et 6.10)

Les études, notamment ethnographiques, indiquent que les grottes sont « des points de convergence cosmique » où le Supramonde et l'Inframonde se rencontrent (Fischer 1999 : 483), et des points d'émergence et des canaux de communication entre les deux niveaux de l'univers (Bassie-Sweet 1991 : 125 ; Brady et Prufer 2005 : 405). Le concept de la caverne comme point d'émergence est illustré sur les céramiques de la période classique par les scènes où un personnage s'extrait de la carapace ébréchée d'une tortue (**fig. 6.9b** ; Robicsek et Hales 1981 : fig. 57-58). Grottes et *cenotes* sont des portails cosmiques où les humains ont tenté d'intervenir et de négocier avec les forces qui animent le cosmos (Brady et Prufer 2005 : 9). Parce qu'elles sont le résultat de phénomènes karstiques, les galeries souterraines ont une section vaguement circulaire. Si l'on se souvient que les grottes sont entourées d'eau, leurs corridors seraient donc comme des tubes, ou plutôt des serpents, plongés dans la masse liquide. Par ailleurs, dans l'iconographie maya (et mésoaméricaine en général), l'entrée des cavernes est souvent symbolisée par des mâchoires zoomorphes (**fig. 6.10a** et chapitre V-A ; Bassie-Sweet 1996 : 89-92 ; Baudez 2005 ; Taube 2003b ; Schele et Miller 1986 : planche 111c). Il est donc raisonnable de penser que les galeries souterraines avec une ouverture à la surface aient pu être conçues, dans l'imaginaire maya, comme des serpents émergeant de l'Inframonde¹³⁵. Ce concept n'est pas sans précédent puisque la tortue et le crocodile sont des images de la terre. Par ailleurs, les cours d'eau sont parfois évoqués sous l'aspect de créatures

¹³⁴ Notons que le mot nahua *altepetl* ("communauté", "cité") signifie littéralement "montagne remplie d'eau" (Aguilar et *al.* 2005 : 70).

¹³⁵ Il s'agit d'une hypothèse de K. Bassie-Sweet (1991 : 127) que nous avons reprise sans en avoir initialement connaissance.

serpentiformes dans l'iconographie maya (chapitre V-B). Or de nombreuses rivières souterraines, appelées *sayab* au Yucatán, parcourent le réseau karstique des basses terres. Divers travaux ethnographiques attestent, de surcroît, que les serpents sont associés aux grottes dans la culture maya (cf. : Bassie-Sweet 1991 : 133-139 et 1996 : 81-86, 89 et 110). Comme on va le voir, le thème du « serpent-corridor » apparaît à plusieurs reprises dans l'iconographie maya.

Sur le *codex* de Dresde (pp. 33b, 34b et 35b), *Chaak* le dieu yucatèque de la pluie, jaillit de la gueule d'un serpent dont le corps forme une boucle (**fig. 6.9c**). L'intérieur de l'anneau est peint en bleu avec traits ondulés rappelant certaines représentations de liquides. Le corps du reptile est marqué de motifs ronds et de lignes de pointillés qui évoquent les frises aquatiques. L'ensemble est proche des dessins de *cenotes* (**fig. 6.9d** ; Bassie-Sweet 1996 : fig. 18, 32 et 37) et de certaines représentations de points d'eau (Robicsek et Hales 1981 : v.138 p. 167). *Chaak*, comme de nombreuses divinités de la pluie, réside dans une grotte ou un *cenote* (Thompson 1970 : 256). On peut donc proposer que dans ce cas le serpent symbolise le conduit de la cavité. Sur le Linteau 25 de Yaxchilán (**fig. 5.37b, 6.10c**), le serpent de la gueule duquel émerge un ancêtre, porte divers motifs associés à l'Inframonde : ronds et triangles des frises aquatiques, signe T509/YS8 *kimi* ('%'), et des éléments qui ont été identifiés comme les segments du corps des scolopendres (**fig. 6.10b** ; Boot 1999 ; Kettunen et Davis 2004 ; Taube 2003b). Les mandibules de ces créatures hygrophiles et lucifuges, symbolisent l'entrée du monde chtonien dans l'art de la période classique (Taube 2003b : 413, 416 et fig. 5-6). La forme glyphique de ce motif (T769/ZUB, **fig. 6.9e**) désignerait ainsi les dépressions dans le sol, les cavités, les points d'eau, et par extension l'Inframonde (Schele 1990 ; Stuart et Houston 1994 : 71-75).

Les scolopendres ont parfois été identifiées comme des « serpents squelettiques » (Freidel et *al.* 1993 : 87). Il est notable que dans l'iconographie maya, les figures ophidiennes sont généralement des créatures hybrides qui tiennent autant du serpent que du crocodile ou du myriapode comme l'illustre le cas du Linteau 25 de Yaxchilán (Kettunen et Davis 2004). Les attributs de différents animaux sont ainsi réunis au sein d'une même figure mythique ou cosmique. En raison de l'influence de l'épigraphe, la perspective d'un décodage basée sur une lecture logosyllabique (procédé de type « rébus ») de ces figures peut paraître séduisante. Néanmoins, nous pensons que le procédé mis en œuvre ici relève plutôt de l'allégorie. En d'autres termes, la valeur symbolique de ces créatures hybrides est fondée sur la combinaison des valeurs symboliques respectives de chaque animal. Dans l'exemple de Yaxchilán (**fig. 6.10c**), la figure serpentiforme présente des caractères distinctifs des ophidiens, des

myriapodes et des frises aquatiques : les premiers évoquent le mouvement (de l'eau, de l'air, etc.), le chemin ou la trajectoire (notamment des cours d'eau et du soleil) dans la symbolique maya ; les seconds symbolisent les cavernes. Par conséquent, l'ensemble représente les galeries souterraines, souvent inondées, qui conduisent à l'Inframonde. Cette hypothèse semble être corroborée par la figure de l'ancêtre qui émerge de la gueule de la créature sur le linteau de Yaxchilán. Dans d'autres cas, tels le codex de Dresde (pp. 33b, 34b et 35b ; **fig. 6.9c**) ou la Stèle D de Copán (**fig. 6.10d** ; Baudez 2005 : fig. 7), ce sont des divinités qui jaillissent d'entre les mâchoires du reptile. Le 'serpent mythique' de l'iconographie représente donc le couloir cosmique qui permet d'accéder à l'espace du temps du mythe.

Le monde de l'autre côté du miroir (fig. 6.11 et 6.12)

L'iconographie comme les documents ethnographiques (chapitre V-B), indiquent que l'Inframonde est un univers aquatique. Dans notre corpus, cela est clairement illustré sur *pi058* et *tkl03* (**fig. 6.11 a et b**). Contrairement à la pensée occidentale qui imaginerait avec difficulté un monde dans lequel l'eau remplace l'air, la pensée maya semble s'accommoder sans mal de cette possibilité. Ainsi, certains mythes évoquent ces personnes qui, fiancées malgré elles à des créatures aquatiques, s'en vont vivre au fond des lacs (Boremanse 1986 : 232-241 ; Bruce 1976 : 48-49, 142-144). D'autres mythes décrivent la terre sous l'aspect d'une tortue ou d'un crocodile flottant à la surface du monde aquatique (Redfield et Villa Rojas 1934 : 207 ; Stresser-Péan 1952 ; Thompson 1970 : 216-217). Il est intéressant de remarquer que la tortue et le crocodile ont deux faces distinctes et bien marquées. Leur ventre forme un plan d'une certaine amplitude qui, lorsqu'ils rampent sur la terre ferme, adhère presque totalement au sol. La surface de leur dos qui est d'une texture très différente, demeure émergée quand ces animaux flottent dans l'eau. Telle la terre qu'ils symbolisent, flottant à la surface de la mer primordiale, les deux amphibiens sont des êtres symétriques dans le sens qu'ils appartiennent simultanément à deux mondes : une de leurs faces fait partie de l'Inframonde, l'autre du Supramonde. Le concept d'être symétrique, du moins à deux faces, a une résonance particulière dans la cosmologie maya. Chez les Lacandons, en effet, « les arbres sont toujours représentés [...] avec un système racinaire bien développé, symétrique du système aérien [...] ; l'arbre est un être en miroir, double symétrique et 'passant', puisant simultanément dans deux mondes la substance de sa vie » (Perez 2005 : 178-179). On

retrouve ici les figures paires du parallélisme cher aux Mayas¹³⁶. A cet égard, l'importance accordée dans l'iconographie maya classique à l'arbre, notamment comme symbole de l'*axis mundi*, et au nénuphar, plante qui se développe à plat et aussi dans les deux mondes, semble significative. L'expression *txun-ka'aan* qui désigne en lacandon le lieu où le ciel rejoint l'horizon, signifierait non pas la « base » du ciel mais plutôt sa partie médiane ce qui implique l'existence d'une seconde moitié dans le monde du dessous (Perez 2005 : 192). Une locution similaire (*txun-txé*) existe au sujet des arbres. Ces derniers étant conçus avec leurs racines et donc comme des êtres symétriques par rapport au plan de la surface, l'expression désignerait la base du tronc comme le milieu de l'arbre. (Perez 2005 : 192).

Ainsi que l'ont remarqué divers ethnologues, l'Inframonde est inversé vis-à-vis du Supramonde (Gossen 1974 ; Ichon et Arnauld 1985 : 65), « il est de l'autre côté du miroir » (Boccaro 1990 : 137). De nombreuses données ethnographiques et linguistiques soutiennent l'hypothèse d'un cosmos divisé en deux mondes disposés en miroir. Ainsi, pour les Tzeltal de San Juan Evangelista Cancuc (Chiapas), le monde de l'au-delà, *El Impierno*, est une sorte de reflet inversé du monde des humains (Figuerola Pujol, *n.d.*). Les Tzotzil de Chamula pensent que l'Inframonde est caractérisé par de multiples sortes d'inversions¹³⁷ (Gossen 1974 : 22). A Tabi dans le Yucatan, la grotte de *ts'iuche'* abrite un *cenote* souterrain qui est considéré par les habitants de la région comme une réplique inversée de notre monde (Boccaro 1990 : 163, note 14). Pour la période classique, le concept de deux mondes inversés pourrait être illustré par le récipient Kerr 1609 (**fig. 6.11c**). Sur ce plat tripode du Classique récent, parfois appelé « assiette cosmique », sont représentées des créatures anthropomorphes disposées « en miroir » de part et d'autre d'une frise aquatique. Ici, la surface de l'eau délimite deux mondes symétriques. Il est notable que dans la religion populaire du Yucatán, comme le rapporte notamment la *Relación de Valladolid*, les *cenotes* sont des portes donnant accès au *Metnal* (l'Inframonde) dans lesquels la surface de l'eau sépare ce monde-ci de l'autre (Boccaro 1990 : 136). Le procédé de l'inversion est couramment utilisé dans les représentations du monstre cosmique bicéphale dont une des têtes est à l'envers (**fig. 6.5h** ; Baudez 2002 : 159).

Il est aussi documenté par l'archéologie. C.-F. Baudez (2002 : 115) note ainsi que dans le passage souterrain de la maison E de Palenque, la niche en forme de T, percée dans le

¹³⁶ Le parallélisme a été l'objet d'ateliers de recherches pluridisciplinaires organisés par le Groupe d'Enseignement et de Recherche Maya (GERM ; Universités Paris-X, Paris-I, CNRS), et d'un colloque international (*Variantes y variaciones entre los mayas - Mesa: El Paralelismo en Mesoamérica*), Paris, 10-12 décembre 2007.

¹³⁷ « *The underworld is the dwelling place of the dead and is characterized by inversions of many kinds. When it is dark on earth, it is light in the underworld, while the sun is traveling that part of his circular path around the earth* » (Gossen 1974 : 22).

mur ouest, est inversée (« le T a la tête en bas ») par rapport aux nombreuses niches de même forme des édifices de surface. « Ce détail confirme que le souterrain représente bien l'Inframonde où les formes du monde des vivants sont reproduites à l'envers » (Baudez 2002 : 115). Nous avons remarqué précédemment (chapitre V-A), que la fente terrestre rendue par une double grecque scalaire évoquait le profil inversé des pyramides. L'une va vers le bas et est en creux, l'autre va vers le haut et est en relief. Ce type d'inversion est vrai aussi avec le couple montagne/*cenote*. Ainsi, non seulement l'inversion est réelle du point de vue de la topographie (l'un est en relief, l'autre en creux), mais aussi au regard de la linguistique puisque le terme huastèque pour « montagne » désigne les *cenotes* au Yucatán (Stresser-Péan 1952 : 89). Il semble approprié ici de faire mention d'une particularité linguistique : en Lacandon, le mot *sah* qui est généralement traduit par « vide », désigne non l'absence de quelque chose, mais son inscription « en creux », c'est-à-dire l'inverse de cette chose (Perez 2005 : 150-151). Les *cenotes* pourraient donc être considérés comme des montagnes inversées.

Dans la mythologie des Lacandons, les *Kisin* forment une sorte de famille élargie de démons, maîtres de la mort, vivant sous terre, au cœur de la forêt du dessous dont tous les repères géométriques sont inversés (Boremanse 1986 ; Bruce 1974, 1976). Le Supramonde et l'Inframonde étant disposés en miroir, les deux directions verticales (le haut et le bas) sont inversées. Il en va de même pour l'axe horizontal, puisque dans l'Inframonde, le soleil se lève à l'ouest et se couche à l'est. Ainsi, quand le jour point dans le monde de dessous, la nuit tombe sur le Supramonde (Boccaro 1990 : 170 et note 14-2, p. 163 ; Boremanse 1986 : note 3, p. 94 et 2, p. 322). Comme pour affirmer la nature paradoxale du temps dans le monde inférieur, les dates inscrites sur les parois des grottes sont généralement incohérentes (Grube, *n.d.*). L'inversion va cependant au-delà des repères spatiaux et temporels. Les récits mythologiques décrivent, en effet, l'Inframonde comme un lieu de confusion où les repères socioculturels traditionnels sont bouleversés. Ainsi, dans l'univers des *Kisin*, le « bois de chauffe n'est-il autre chose que les os des défunts, leur gruau est le jus des cadavres, leurs haricots sont des chrysalides de mouches, leurs tortillas des champignons de bois, ... de même pour le gibier : leurs pacas sont des souris, leurs iguanes des lézards. Cependant, leurs singes atèles et leurs pécaris (et probablement tous les animaux éponymes des *onèn* humains) sont en réalité les doubles des âmes humaines » (Boremanse 1986 ; Bruce 1974, 1976). Le monde du dessous où résident notamment morts, est donc un espace sauvage, chaotique et dangereux qui a pour pendant l'espace social, ordonné et protégé, de la surface où résident les vivants.

Développée à partir de l'étude iconographique des poteries classiques anciennes, l'hypothèse d'un cosmos à deux niveaux trouve dans les données mythologiques, ethnographiques et linguistiques de nombreux fondements. Au monde de la surface (le Supramonde), où vivent notamment les humains, ferait ainsi pendant un monde inversé (l'Inframonde) dans lequel résident les ancêtres, les puissances naturelles et surnaturelles (**fig. 6.12**). Cet au-delà, situé « de l'autre côté du miroir », est l'espace même du temps mythique (Boccaro 1990 : 137). C'est aussi la matrice primordiale, origine de toute vie.

La matrice primordiale

A propos de la grotte artificielle de La Lagunita, Alain Ichon proposa qu'elle symbolisait « la matrice primordiale, origine mythique de l'univers qu'elle représente “en condensé”, sous forme d'un microcosme organisé » (Ichon et Arnauld 1985 : 65). Toutefois, la cosmogonie maya indique qu'à l'origine il n'y avait qu'une vaste étendue d'eau (Boremanse 1986 : 25 ; Tedlock 1996 : 64-66 et *passim*). En d'autres termes, la matrice primordiale est de nature aquatique. Dans la pensée maya, la caverne est un portail cosmique et un lieu d'émergence (Brady et Pruffer 2005 : 9, 407 et *passim*). Cela présente une différence fondamentale avec la cosmogonie nahua pour qui la caverne est avant tout un lieu de création. Dans la pensée nahua, en effet, les divinités sont nées dans des grottes ; la caverne est donc considérée comme un utérus (Aguilar et *al.* 2005 ; Heyden 2005 : 21). Bernardino de Sahagun releva la même métaphore : « nous qui sommes femmes...avons une caverne en nous »¹³⁸ (cité par Sandstrom 2005 : 35). La grotte est le lieu où ont été créés le ciel, le soleil, et l'humanité toute entière (Heyden 2005 : 21-22). Dans la cosmogonie maya, ce rôle de matrice primordiale est dévolu au monde aquatique. Dans le *Popol Vuh* il est précisé que le ciel et la terre furent séparés des eaux des eaux primordiales (Tedlock 1996 : 66).

Nous avons noté dans le chapitre V-D que le glyphe T509/YS8, ‘%’ (**fig. 5.30b**), associé à l'Inframonde, représentait aussi bien *kimi*, la « mort », que *way* qui signifie, entre autres, « transformation » (Macri et Looper 2003 : 212). *Way* est un concept très complexe et sans équivalent dans la culture européenne, sur lequel nous reviendrons. Remarquons simplement ici que cette conjonction suggère que l'Inframonde est le lieu d'une importante alchimie où la vie est engendrée à partir de la mort. Il est intéressant de remarquer que la nuit, qui est le moment où le soleil est dans l'Inframonde entre la mort et la renaissance, est interprétée comme une période de « gestation cosmique » (Watanabe 1983 : 723). Cela est

¹³⁸ « We who are women...in us is a cave, a gorge ».

indirectement confirmé par le *Popol Vuh* qui indique que les différentes créations ont eu lieu dans les ténèbres, c'est-à-dire la nuit (Tedlock 1996 : 63-74). Le lieu des origines, la matrice primordiale, est donc clairement l'Inframonde pour les Mayas. La métaphore de l'utérus pourrait d'ailleurs s'appliquer à cet environnement sans lumière ni ouverture et par ailleurs humide. Le serpent cosmique qui représente la galerie souterraine reliant le Supramonde et l'Inframonde, symboliserait par conséquent le cordon ombilical qui connecte les deux niveaux du cosmos (Bassie-Sweet 1991 : 153-156). Cette hypothèse a été formulée à plusieurs reprises concernant les tresses qui dans l'iconographie maya constituent parfois le corps de créatures ophidiennes bicéphales (Miller A. 1974).

Entre les deux niveaux du cosmos maya, disposés en miroir, s'intercale la croûte terrestre dans laquelle les grottes, les *cenotes*, les lacs, sont des points de convergence cosmiques où les deux niveaux de l'univers se rencontrent et où il est possible de passer de l'un à l'autre. L'Inframonde est l'espace même du temps du mythe. Il est l'image inversée du Supramonde. De nature aquatique, le monde du « dessous » est un lieu de transformation, de création, le lieu des origines, où résident les puissances surnaturelles et les ancêtres (chapitre V). Entre le monde des humains et cet au-delà, avec qui il faut négocier, se tissent des liens complexes qu'il convient d'explorer maintenant.

VI-D. Echanges cosmiques (fig. 6.13 à 6.16)

Dans la plupart des mythologies mésoaméricaines (aztèque en particulier), le cycle solaire fait l'objet d'une attention singulière. Toute la tension dramatique semble se concentrer dans la nécessité absolue d'assurer la course du soleil. Celui-ci doit, en effet, renaître chaque matin, revivifié par le sang des sacrifices. Toutefois, dans un registre plus profane, en Mésoamérique, et en particulier dans l'aire maya, le soleil est une donnée invariante qui, des Olmèques aux Aztèques, n'a jamais fait défaut, à part bien entendu lors de quelques brefs épisodes d'obscuration (les éclipses) ayant entraîné, en définitive, « plus de peur que de mal ». Dans les basses terres mayas, le soleil et sa chaleur sont ainsi une constante dont la régularité confine à l'immuabilité. L'eau, qui transite entre l'Inframonde et le Supramonde, est en revanche un élément bien plus incertain. Cette importance réelle de l'eau est illustrée par l'iconographie des céramiques du Classique ancien qui montre une obsession de l'eau supérieure à celle du soleil¹³⁹.

¹³⁹ Dans la collection étudiée, cela se traduit par un plus grand nombre d'occurrences du thème de l'eau (223) que du soleil (173).

L'eau : un enjeu vital

« Dans un contexte de climat tropical de mousson, chaud et humide, où la saison sèche peut durer de quatre à six mois (de janvier-février à mai-juin), les ressources en eau constituent un facteur d'implantation primordial » (Galop et *al.* 2004), et les perturbations qui peuvent aisément survenir dans le cycle de l'eau, ont des répercussions importantes sur l'ensemble de la société et de l'économie. De nos jours encore, son contrôle représente un enjeu majeur, notamment en ce qui concerne le problème évident de l'eau potable, mais aussi pour l'agriculture. Que la saison des pluies soit en retard et les récoltes sont menacées, voire perdues, et la semence gâchée. Dans le système de culture sur brûlis (la *milpa*) comme dans celui des champs surélevés, la pluie est un facteur essentiel. Dans le premier cas, c'est en effet elle qui entraîne dans le sol les minéraux contenus dans la cendre des brûlis (Harrison 2000 : 71). Si la pluie est en retard, la cendre s'envole avec le vent et le champ est trop pauvre en éléments nutritifs pour donner une bonne récolte ; si elle est en avance, la mauvaise combustion due à l'humidité déjà présente, va produire beaucoup de fumée mais peu de cendres (Harrison 2000 : 71). Dans le second cas, celui de l'agriculture sur champs surélevés, non seulement ce système est tributaire d'une irrigation constante (Harrison 2000 : 78), mais des inondations annuelles sont nécessaires pour éviter le développement de certains insectes nuisibles, comme les criquets (Pyburn 2003, 126, 2007 : com. pers.). Au manque d'eau peut succéder l'excès d'eau. Qu'un ouragan s'abatte sur la région en septembre ou octobre et les terres sont inondées, les récoltes dévastées, les réserves pourrissent dans les greniers et les villages sont détruits.

L'impact de sécheresses prolongées sur la civilisation maya a été le sujet de vifs débats (Gill 2000 ; Hodell et *al.* 1995 ; Haug et *al.* 2003 ; Peterson et Haug 2005). Pour une société agraire vivant dans un milieu écologique aussi fragile que celui des zones tropicales, comme c'est le cas pour les anciens Mayas, de longues périodes annuelles de sécheresse avaient des conséquences considérables pour les humains et pour les récoltes. Même une courte période de pénurie d'eau et d'aliments de base pouvait sans doute déclencher aussitôt dans la population une compétition accrue autour des ressources en eau et en nourriture (Harrison 2000 : 78 ; Scarborough 1998). Ce souci lié au problème de l'approvisionnement en eau est illustré par l'importance des représentations aquatiques au Classique ancien (Baudez 2003). Par ailleurs, en l'absence d'animaux de trait, le transport des marchandises, surtout les denrées alimentaires lourdes (maïs, haricot), était en partie assuré par canotage ; de ce fait, le réseau fluvial représentait un ensemble de voies de communication d'importance significative (Reese-Taylor et Walker 2002 : 90). Certains cours d'eau, impraticables durant la saison

sèche, se chargeaient d'eau avec les pluies de la mousson et ouvraient temporairement des axes de circulation¹⁴⁰. Le cas de Chau Hiix dans le nord du Belize illustre bien l'impact des variations saisonnières du système hydrologique sur les transports. Le site de Chau Hiix est situé entre Lamanai (à l'ouest) et Altun Ha (à l'est), sur les berges du marais temporaire de la réserve naturelle de Crooked Tree (Pyburn 1991). Le marécage constitue une zone de déversement (bassin-tampon) pour les crues de la rivière Spanish Creek, toute proche. En temps normal, celle-ci se jette dans la rivière Black Creek qui est un des affluents du Belize River plus au sud. Toutefois, durant la saison des pluies, au plus fort des inondations, le courant s'inverse et la Black Creek, en particulier, coule vers le nord (Pyburn 2003 : 123). Ainsi, pendant ces quelques semaines, les embarcations arrivant du Petén via la Belize River ou de la côte des Caraïbes, pouvaient facilement se laisser porter jusqu'à Chau Hiix et de là rejoindre Lamanai¹⁴¹ et la New River qui se jette dans la baie de Chetumal au nord (Pyburn 2003 : 123). Ce phénomène permet de plus d'éviter la voie côtière au moment de l'année où le temps est le plus impropre au cabotage, notamment en raison des ouragans (Pyburn 2003 : 123). De la baie de Chetumal il est ensuite facile de repartir vers le Petén en remontant le Río Hondo (qui se jette dans la baie de Chetumal) et le Río Azul¹⁴². Ces itinéraires décrivent un circuit entre le Petén nord-est (région Tikal-Uaxactún-Holmul) et Santa-Rita Corozal suivant les voies de navigation de la Belize River, de la New River, du Río Hondo, et du Río Azul. Or, nous avons vu (chapitre II) que cette zone est la région la mieux représentée dans notre corpus d'étude (**fig. 2.9**). Cependant, aucun récipient de Lamanai ou de Chau Hiix n'a été répertorié, alors qu'Altun Ha, un site voisin tout proche, est assez bien représenté dans la collection étudiée (5 entrées)¹⁴³. Quoi qu'il en soit, la possibilité de pouvoir transporter rapidement, avec un ou deux hommes, un chargement important de denrées lourdes était essentielle, alors qu'il a été démontré que, dans le cas du portage à dos d'homme, les denrées alimentaires transportées étaient consommées durant le trajet (Drennan 1984).

¹⁴⁰ La situation est différente au Classique récent car l'assèchement de certaines zones, à partir de la fin du Préclassique (Dunning 2003 ; Pohl et *al.* 1996), a pu rendre de nombreux cours d'eau non navigables.

¹⁴¹ Il est intéressant de noter que Lamanai et Chau Hiix sont parmi les rares sites qui n'ont pas été abandonnés à la fin du Préclassique, comme à la fin du Classique.

¹⁴² En raison des faibles différences d'altitudes, cet itinéraire « retour » est plus facile que celui qui consisterait à remonter la Belize River dont la source se trouve en hauteur dans les Monts Maya.

¹⁴³ En ce qui concerne Chau Hiix, cette absence pourrait être due à des problèmes de préservation, par ailleurs bien attestés sur le site (Pyburn 2005 ; 2007, *com. pers.*). La principale pyramide du site (Str. 2) contenait une sépulture qui a été datée du Classique ancien, notamment par son matériel céramique qui comprenait en particulier un bol cylindrique tripode. Il n'a cependant pas été possible d'extraire et de conserver les récipients en raison de leur mauvais état de préservation (Fry 2005, *com. pers.* ; Pyburn 2005 ; 2007, *com. pers.*).

La sécheresse du II^e siècle, maintenant bien documentée¹⁴⁴, a été accompagnée d'une profonde réorganisation des structures sociopolitiques (chute de El Mirador et Nakbé), en particulier dans les basses terres (Brenner et *al.* 2002 ; Dahlin 1983 ; Dunning 2003 ; Gill et *al.* 2007 ; Reese-Taylor et Walker 2002). Un second épisode, moins connu¹⁴⁵, a eu lieu au cours du VI^e siècle durant une période de troubles sociopolitiques appelée le « Hiatus » (Gill et *al.* 2007). Ces deux épisodes arides marquent le début et la fin du Classique ancien tels que nous les avons définis (200-560) à partir d'autres éléments (chapitre II). La réorganisation des structures sociales et politiques qui intervint dans chacun des deux moments pourrait avoir été le résultat d'une redistribution du pouvoir dominant et de nouveaux rapports de force après les crises météorologiques (Brenner et *al.* 2002 : 151 ; Carozza et *al.* 2006 ; Dunning 1999 ; Galop et *al.* 2004 ; Gill et *al.* 2007).

Ainsi, de tous les cycles du cosmos maya, le plus versatile est sans aucun doute celui de l'élément aqueux. Pour les populations les effets de cette inconstance même légère et éphémère sont tels que bien plus que le cycle solaire, c'est le cycle aquatique qu'il est capital de contrôler. Or la gestion des ressources en eau comporte deux aspects. Le premier concerne la médiation avec les puissances de l'Inframonde qui contrôlent le cycle aquatique : il s'agit de l'aspect religieux sur lequel nous reviendrons plus en détail dans la suite de ce chapitre. Le second aspect a trait aux aménagements destinés à canaliser, réguler et conserver l'eau, tels les canaux, les conduits, les digues, les barrages, les drains, les puits et les réservoirs. Depuis les aménagements simples organisés autour du groupe résidentiel (*e.g.*, Ashmore 1984a ; Davis-Salazar 2006 ; Galop et *al.* 2004 ; Gunn et *al.* 2002 ; Lohse et Findlay 2000 ; Scarborough et *al.* 1994, 1995 ; Weiss-Krejci et Sabbas 2002), jusqu'aux aménagements complexes effectués à l'échelle de la cité (*e.g.*, Beach et Dunning 1997 ; Davis-Salazar 2003, 2006 ; French 2002 ; Gunn, Foss et *al.* 2002 ; Healy 1983 ; Popenoe de Hatch et *al.* 2002 ; Pyburn 2003 ; Scarborough 1983, 1998), une grande diversité de systèmes hydrauliques a été recensée dans les cités mayas. Divers enquêtes ethnographiques ont montré aussi le rôle central que jouait et que joue encore, la gestion des ressources en eau dans l'organisation sociopolitique des communautés mayas (Back 1995 ; Gunn et *al.* 2002 : 302 ; Vogt 1968).

¹⁴⁴ Des données proviennent : de El Mirador (Dahlin 1983) ; du lac Miraflores (Popenoe de Hatch et *al.* 2002) ; du lac Chichancanab (Hodell et *al.* 2001) ; du Campeche (Folan et *al.* 1983 ; Gunn et Adams 1981 ; Gunn et *al.* 1994, 1995 ; Hodell et *al.* 1995) ; du lac Salpeten (Rosenmeier et *al.* 2002) ; de la Laguna Tuspán (Carozza et *al.* 2006 ; Galop et *al.* 2004 ; Métaillé et *al.* 2003) ; de Macal Chasm au Belize (Webster et *al.* 2007) et de divers points du bassin des Caraïbes (Haug et *al.* 2003 ; Nyberg et *al.* 2001, 2002).

¹⁴⁵ Des données proviennent : de Punta Laguna au Yucatan (Curtis et *al.* 1996) ; du lac Salpeten (Rosenmeier et *al.* 2002) ; de Macal Chasm au Belize (Webster et *al.* 2007) et du nord-est du bassin des Caraïbes (Nyberg et *al.* 2001, 2002).

Dans certaines circonstances, le contrôle des ressources en eau a pu représenter un pouvoir politique que la manipulation des rituels et des représentations aurait justifié et confirmé (Scarborough 1998). Le souverain aurait ainsi tenté de s'identifier avec le seigneur des eaux, pourvoyeur du précieux liquide et de la fertilité (Baudez 2003 : 478).

En raison de la nature karstique du substratum, l'eau dans les basses terres mayas est principalement un élément chtonien (chapitre III-C). Dans le modèle cosmologique à deux niveaux, sans ciel empyrée, la pluie ne serait qu'une manifestation atmosphérique de cet élément du monde souterrain (chapitre VI-B). A ce sujet, il est notable que la pluie n'est pas un phénomène des hautes sphères célestes, ce que les Mayas, en bons observateurs du milieu naturel, avaient probablement remarqué. De surcroît, elle est absente de l'iconographie du Classique ancien (Baudez 2003 : 464). Parce qu'elle est d'origine chtonienne dans la cosmologie maya, l'eau est donc sous le contrôle des puissances de l'Inframonde, avec qui il faut négocier pour s'assurer du retour des pluies et de l'abondance du précieux liquide. L'importance de ce phénomène est illustrée par la relation qui existe au Classique récent et au Postclassique entre la divinité de la pluie *Chaak* et les sacrifices (Back 1995 ; Farriss 1984 : 292 ; Freidel et al. 1993 ; Taube 1992a ; Thompson 1970 : 251-270). Cette relation introduit une équivalence entre le sang et l'eau puisqu'avec le sacrifice, il est fait don du premier en échange du second.

Les liquides précieux et le fluide cosmique (fig. 6.13)

Dans les langues mayas, il existe un certain chevauchement étymologique dans les dénominations de l'eau, du sang, de la sève et du sperme : ainsi, *ja'* (ha'/ya') qui signifie « eau » dans les langues mayas (Kaufman et Justeson 2002), désigne aussi la liqueur et la sève en k'iche' (Christenson 2003), la pluie en ch'orti' et en itza (Christenson 2003 ; Kaufman et Justeson 2002) et les liquides en général en k'iche' (Christenson 2003). *Ja'* (ha'/ya') sert, par ailleurs, de racine aux mots « pluie », en ch'ol, mopan et tzetal (Kaufman et Justeson 2002) et « larme », en q'eqchi (Kaufman et Justeson 2002). Chez les Lacandons, le terme *yarir*, construit de façon similaire, signifie « eau, pluie, jus, source, sève et sperme » (Perez 2005 : 36, 220). *Kik'* (k'iik'/k'i'/kiik/ch'ich') désigne le « sang » (des humains et des animaux) dans les langues mayas (Kaufman et Justeson 2002), et aussi la sève des plantes en k'iche' et en lacandon (Christenson 2003 ; Perez 2005 : 84). *Itz/yitz* évoque la sève des végétaux en yucatèque et en proto-Ch'olan (Kaufman et Justeson 2002), la résine (des arbres) en itza et en ch'olti' (Boot 1995 et 2004c), ainsi que le nectar, le lait, l'eau sacrée, la transpiration et le sperme en yucatèque (Dunning 2003 : 46 ; Kaufman et Justeson 2002). En k'iche', *wa'l* peut

faire référence aux larmes, à la condensation issue du brouillard ou à un jus (Christenson 2003). En lacandon, le miel et les liquides secrétés par le corps (sauf le sang et les excréments), tels le lait, la salive et le sperme sont désignés par le même mot *kaap* (*kaapbor*, *kaapyim*, *kaaptxi*, *kaapmaam*) auquel est généralement ajouté un terme pour préciser la provenance (abeille, sein, bouche, sexe masculin) (Perez 2005 : 56). Ces conjonctions au niveau étymologique semblent indiquer une équivalence symbolique entre ces divers liquides. Sur ce point, il est intéressant de remarquer que la sève de certaines plantes (en particulier la « liane de sang », *Castilla elastica*, le rocouyer, *Bixa orellana*, et le copal) est utilisée comme substitut symbolique du sang humain dans des rituels lacandons (Bruce 1975 : 149 ; Marion 1992 : 773, 779 ; McGee 1998 : 43). Le vocabulaire lacandon est, par ailleurs, riche en métaphores reliant les divers liquides : ainsi, l'expression *u yarir in maam* (litt., « la sève de mon mari ») désigne le sperme, et *u yarir ka'aan* (litt., « la sève du ciel ») fait allusion à la pluie ; l'eau qui sourd de terre peut aussi être associée à la sève et le sperme à de la pluie ; les Hatx Winik (Lacandons) croient ainsi que le sang des enfants provient du père, via le sperme (Perez 2005 : 36, 57, 85).

Ces correspondances linguistiques sont illustrées dans l'iconographie classique, notamment celle de la période ancienne. Nous avons vu, en effet, que l'eau et le sang sont représentés de façons similaires par des lignes de points et des ronds (chapitre V ; Stuart 1988). La relation d'équivalence entre la sève et l'eau (et par correspondance avec le sang) est suggérée par une scène mythologique peinte sur le fond d'une assiette du Classique ancien (*pi056* ; **fig. 6.13a**). Au centre de la composition est figuré un arbre dont le tronc est marqué d'une ligne de points ondulée qui évoque une frise aquatique bien qu'elle se développe dans le sens vertical (**fig. 6.13a** et **6.13b**). A cet égard, il est notable que la sève de certaines lianes (notamment *Beilschmedia anay* et *Vitis*) est connue pour désaltérer le voyageur égaré (Perez 2005 : 71 et 223). Dans l'iconographie, le sang et la sève seraient, de surcroît, liés par l'intermédiaire du Dieu C dont le glyphe est T1016/AMC (**fig. 6.13c**). Le signe T1017/SSJ (**fig. 6.13c**) qui orne de nombreux troncs d'arbres serait une variante du glyphe de la divinité (Freidel et al. 1993 : 432f, note 44) qui est un des symboles du sang (Stuart 1988 : 182). Les discussions qui portent sur les hiéroglyphes constituant le *water group/blood group*¹⁴⁶ (Thomson 1950 : 276 ; Schele et Miller 1986 : 48 ; Stuart 1988) mettent en évidence la

¹⁴⁶ Thompson (1950 : 276) a été le premier à nommer ce groupe de glyphes « *water group* » pensant, comme d'autres iconologues, que ces signes symbolisaient l'eau. Plus récemment, Schele et Miller (1986 : 48) et Stuart (1988 : 182-184) ont proposé que ces hiéroglyphes représentent aussi le sang. La question n'étant pas totalement tranchée, la dénomination est devenue *water group / blood group*.

proximité des valeurs symboliques du sang et de l'eau dans l'iconographie maya (**fig. 6.13e**). Ces glyphes, dont le principal est T36/AMC (**fig. 6.13c**), constituent le préfixe des glyphes-emblèmes et signifient ou marquent le sens de « divin », « sacré » (*K'uhul*). Quoi qu'il en soit, les données linguistiques et iconographiques convergent pour indiquer une correspondance symbolique entre divers liquides : l'eau, le sang et la sève (et probablement aussi le sperme). Considérer que ces liquides entretiennent entre eux un lien à la fois de correspondance et de continuité, revient à dire qu'ils ne sont pas fondamentalement différents, mais qu'ils sont simplement diverses variétés d'un même fluide. Ce constat a une portée considérable sur le plan cosmologique car ce fluide baigne l'univers tout entier. On peut dire que c'est vraiment un fluide « cosmique ».

L'essence de vie : le *Itz* (fig. 6.14)

Les liquides précieux qui constituent le fluide cosmique, ont la particularité d'être vitaux. Comment douter, en effet, que l'eau, le sang et la sève, soient indispensables à la vie ? En d'autres termes, la vie dans le Supramonde n'est pas possible sans le fluide cosmique. Divers travaux ethnographiques (Bruce 1974 ; Marion 1992 : 779) ont montré que les offrandes de sang, ou de ses substituts symboliques d'origine végétale (sèves, résines), valent pour des offrandes de vie. Suivant les traditions, les liquides précieux sont, ou véhiculent, le *yiits'/itz* qui est la « substance », « l'essence » de vie » (Dunning 2003). A ce sujet, Nicholas Dunning rapporte l'histoire suivante :

« Il y a quelques années de cela, alors que je discutais avec un chaman maya qui venait juste d'officier à une cérémonie *Ch'a-Chak* dans la cité de Santa Elena Nohcacab au Yucatan, je lui demandais quelle était la signification du *pib* (le four enterré) qui servait à cuire la nourriture constituant le point central du repas que nous étions en train de déguster. Il m'indiqua que le *pib*, et la terre elle-même, transmettait le *itz* à la nourriture...ainsi que la saveur bien sûr. Comme à l'époque, j'étudiais l'agriculture des Mayas yucatèques et leur perception du sol, je compris *itz* dans le sens « sève », c'est-à-dire le jus des plantes vivantes [...]. J'appris par la suite que c'était là l'acception la plus ordinaire de *itz* qui fait aussi allusion au nectar, au lait, à l'eau bénite, aux larmes des bougies cérémonielles, au sperme, et qui est le *itz* dans l'expression *yiitz ka'an*, « la substance bénite du ciel » (Freidel, Schele et Parker 1993 : 51 ; Hanks 1990 ; Sosa 1990). En substance, *itz* est un 'jus de vie', omniprésent, qui circule

littéralement et symboliquement entre les divers plans du cosmos»
(Dunning 2003 : 49)¹⁴⁷.

Que le *Itz* soit le nom maya du fluide cosmique ou qu'il soit véhiculé par celui-ci, il parcourt le même circuit dont rend compte un schéma du réseau hydrologique (**fig. 6.14a** ; Dunning 2003 : 49-50 et fig. 1). Le fluide cosmique, sous ces multiples formes, baigne l'univers tout entier. En effet, tous les êtres vivants absorbent de l'eau et la terre qui est en partie immergée dans un monde aquatique, pourrait elle-même être assimilée à un organisme vivant puisque, du fait de la nature karstique du sous-sol dans l'aire maya, l'eau y circule comme le sang dans le corps des créatures vivantes et la sève dans les végétaux. La terre n'est-elle d'ailleurs pas comparée à une tortue ou un crocodile dans la mythologie maya ? Dans le monde nahua, la terre est perçue comme un être vivant : l'eau est son sang, la terre est sa chair et la roche est son squelette (Sandstrom 2005 : 42). Du liquide, sous forme de condensation sur les parois des grottes, est exsudé comme les humains et les végétaux transpirent. L'eau de l'Inframonde s'élève au-dessus de la surface sous forme de vapeur (nuages, brume) et sous forme de sève dans les racines, le tronc et les branches des arbres. L'eau retombe ensuite sur la terre sous forme de pluie ou de bruine comme celle, diffuse, formée par les fines gouttelettes que les feuilles des arbres de la forêt tropicale exsudent continuellement, en particulier aux heures chaudes. Le sang a la particularité de circuler dans le corps et aussi d'être transmis de génération en génération, notamment par le biais du sperme dans la pensée maya (Perez 2005 : 85).

A ce sujet, un détail de la poterie *pi012* est intéressant (**fig. 6.14b** et **5.3a**). Cette scène de funérailles a déjà illustré plusieurs de nos propos (chapitre V). La partie qui nous intéresse ici concerne la relation entre le défunt qui est situé à la base de la pyramide et l'arbre anthropomorphe qui pousse sur celle-ci. De l'abdomen du squelette s'échappe une double volute, comportant une ligne de points, qui remonte jusqu'à la main gauche de l'arbre anthropomorphe dont les doigts s'enfoncent dans le sol telles des racines (**fig. 6.14b**). Cette double volute évoque les représentations d'eau, de sang et de sève (**fig. 6.13**). L'utilisation

¹⁴⁷ « *A number of years ago, while speaking with a Maya shaman who just had presided over a Ch'a-Chak ceremony at the town of Santa Elena Nohcacab in Yucatan, I asked about the significance of the pib (earth oven) used to cook the food that formed the focal point of the meal we were enjoying. He informed me that the pib, and the earth itself, imparted itz to the food...as well as flavor, of course. As someone who at the time was studying Yucatec Maya soil perception and agriculture, I understood itz to mean "sap" – that is the juice of living plants [...]. I have subsequently learned that this is but the most mundane meaning of itz, which can also refer to nectar, milk, holy water, dripping ceremonial candle wax, semen, and is the itz in yiitz ka'an, "the blessed substance of the sky" (Freidel, Schele, and Parker 1993:51; Hanks 1990; Sosa 1990). In essence, itz is an all around "life juice" that flows both literally and symbolically between the planes of the Maya cosmos [...]* » (Dunning 2003 : 49).

d'un motif générique corrobore l'hypothèse du fluide cosmique, c'est-à-dire l'équivalence symbolique des liquides précieux. Sur *pi012*, la double volute met en relation la « mort », figurée par le squelette, et la « vie » qui est évoquée par l'arbre anthropomorphe. Ce lien suggère que l'énergie vitale (*Itz*) du mort est transférée à l'arbre par l'intermédiaire du fluide cosmique.

L'étude iconographique et les données linguistiques mettent en évidence un lien de correspondance et de continuité symboliques entre divers liquides vitaux. Ce constat s'accorde avec les sources ethnographiques indiquant l'existence du concept d'un liquide « primordial » transcendant tous les autres. Ce fluide cosmique serait le truchement par lequel l'énergie vitale (*Itz*) se transmettrait, à travers les divers plans du cosmos. Empruntant diverses formes liquides (eau, sang, sève, pluie, rosée, vapeur, etc.), le fluide cosmique est engagé ainsi dans un mouvement perpétuel qui représente un véritable cycle à l'échelle de l'univers (Boccaro 1990 : 152 ; Dunning 2003 : 49-50 ; Stresser-Péan 1952)¹⁴⁸, qui assure l'omniprésence du *Itz* et la continuité du cycle de la vie.

Echanges et transformations (fig. 6.15)

Entre le Supramonde et l'Inframonde, les relations se créent par l'intermédiaire de *alter ego animal* (*onèn* en lacandon, *way* en yucatèque)¹⁴⁹ et des ancêtres que chaque humain possède (Boccaro 1990 : 137 et *passim* ; Perez 2005 : 220). Cette double relation vitale est au cœur d'une « économie généralisée des relations entre les hommes et leurs ancêtres, entre les vivants et les morts, entre ce monde-ci et l'autre » (Boccaro 1990 : 137). Entre les deux mondes, les échanges s'articulent autour des notions de métamorphose et d'échange qu'il est nécessaire d'aborder pour comprendre ce qui sous-tend la dynamique du fluide cosmique.

Sur « l'assiette cosmique » (**fig. 6.11c**), le texte qui accompagne l'image du monde aquatique, décrit celui-ci comme *ek' way nal, ek' naahb' nal, hom nal*, « le lieu obscur de la transformation, le lieu des eaux sombres, le lieu de l'abîme » (Sheseña 2008). L'expression *ek' way nal* apparaît dans les inscriptions de la grotte de Naj Tunich ; elle désigne directement la cavité (et par extension l'Inframonde) comme un lieu où s'opèrent des métamorphoses (Sheseña 2008), ce à quoi nous avons conclu à partir des données iconographiques (chapitre

¹⁴⁸ Sur ce point, il est intéressant de remarquer que dans les basses terres, centrales du moins, les pluies arrivent de l'est comme le soleil, et que de nombreux cours d'eau souterrains coulent dans le sens inverse.

¹⁴⁹ L'*alter ego animal* est une sorte de double ou d'image de l'individu, ayant l'apparence d'un animal, qui vit parallèlement dans d'autres mondes (univers onirique, temps du mythe). Les destins de l'individu et son *alter ego animal* sont étroitement liés. Toute modification dans l'existence de l'un a un effet immédiat et similaire sur l'autre. Par des rituels extatiques et l'absorption des substances psychotropes, certaines personnes (notamment les chamans) pourraient se transformer en leur *alter ego animal* et avoir ses compétences.

VI-A). La mort elle-même est conçue comme une transformation et, après le décès, le cycle des métamorphoses est transposé dans le règne végétal avec la renaissance du mort sous forme de plantes. A l'image du soleil qui change d'apparence suivant qu'il est dans le Supramonde ou dans l'Inframonde, le passage d'un niveau du cosmos à l'autre semble impliquer une transformation.

Dans les langues mayas, la notion de métamorphose est évoquée par divers termes, notamment *way*, en lacandon (Perez 2005 : 206) et en maya classique (Houston et Stuart 1989), *k'ex*, en yucatèque (Boccaro 1990 : 137) et en tzutujil (Carlsen et Prechtel 1991). Ainsi, *way* qui signifie « créer », « inventer », « façonner », « transformer », « muer », « métamorphose » et « sorcier », désigne les multiples formes que peut prendre une chose ou un être durant son existence, et fait allusion à la faculté de créer une forme à partir d'une autre (par ex. la poterie), à la transformation d'un être (par ex. la chenille en papillon, la graine en arbre), ainsi qu'au transfert d'un être, d'une chose ou d'une entité, d'un lieu à l'autre, d'un corps à l'autre (Perez 2005 : 206). *K'ex* qui a des valeurs sémantiques identiques à *way*, évoque aussi le renouvellement (notamment un changement de vie et la nouvelle année), la succession (en particulier des générations), la permutation, la guérison et aussi l'échange (notamment commercial) et le troc (Boccaro 1990 : 138-141 ; Carlsen et Prechtel 1991). Dans ces termes sont donc liées les notions de transformation, de permutation, de transfert et d'échange. Divers exemples de rituels de guérison illustrent ce phénomène.

Pour les Mayas du Yucatan, une maladie est généralement causée par l'intervention d'une entité de l'Inframonde (*Metnal*), un « vent mauvais » (Boccaro 1990 : 143-149). En conséquence, dans les rituels de guérison, le chaman sollicite un ancêtre mythique par l'intermédiaire de son *alter ego*, afin qu'il négocie avec les forces de l'au-delà responsables de la maladie ; les termes de la négociation sont un échange (*k'ex*). Ainsi, dans le rituel du *k'ex kuxtal*, l'âme et la vie du malade sont échangées contre l'âme et la vie d'un poulet (Boccaro 1990 : 143-144). Le chaman charge l'ancêtre mythique d'aller racheter l'âme du patient et de la ramener dans le corps de celui-ci. La transaction se fait en plusieurs étapes au moyen d'éléments matériels et de sacrifices. Le patient (ou sa famille) donne de l'argent au chaman qui va faire des offrandes à l'ancêtre qui ira racheter l'âme du patient. Au sujet de cette logique d'échanges, il est notable que des objets (précieux) étaient jetés avec les victimes du sacrifice, dans le grand *cenote* de Chichen Itza, et que dans certains récits de sacrifice datant du XVI^e siècle, l'expression « acheter » (*comprar*) est employée pour la demande de pluies abondantes aux ancêtres (Scholes et Adams 1938 : 143). Ainsi, le sang des

sacrifices (et autosacrifices) servait de « monnaie » d'échange lors des transactions avec les ancêtres mythiques dont le rôle est de négocier avec les forces de l'Inframonde (**fig. 6.15a**).

L'analyse de mythes yucatèques renvoyant au thème de la « corde magique », indiquerait que celle-ci, utilisée comme un instrument d'autosacrifice dans certains épisodes, symbolise le cordon ombilical du lignage qui sert notamment à nourrir les ancêtres mythiques (Boccaro 1990 : 149-152). L'utilisation de la corde comme un instrument d'autosacrifice n'est pas sans rappeler les scènes de sacrifices évoquées sur les Linteaux 17 et 24 de Yaxchilán (**fig. 6.15c** et **5.37**). Dans ces circonstances, le sang versé est la substance qui nourrit les ancêtres. Les vivants alimentent les ancêtres mythiques de leur sang, versé dans le sacrifice, et ceux-ci en contrepartie leur offrent des pluies abondantes (**fig. 6.15b** ; Boccaro 1990 : 151). Le sang versé sur la terre nourrit aussi les dieux et, à cet égard, est considéré comme un paiement (Fischer 1999 : 476)¹⁵⁰.

Les relations entre le Supramonde et l'Inframonde s'inscrivent donc dans le cadre d'une économie généralisée qui s'articule autour des notions de transformation, d'échange et de transfert. Le déplacement du fluide cosmique dans l'univers répond à une logique de cycles et ce système constitue, en quelque sorte, une mécanique auto-entraînée. L'eau coule parce que le sang coule et *vice versa*. Le fluide cosmique porte en lui l'essence de vie (le *itz*) qui vitalise l'univers. Maintenir la dynamique du système, notamment au moyen de sacrifices, est donc une nécessité. Ce concept n'est pas sans rappeler la théorie des échanges d'énergie des sociétés amazoniennes (Chaumeil 1985).

Vers une théorie de la circulation des énergies (fig. 6.16)

La théorie énergétique de l'univers telle qu'elle a été formulée au sujet des Yagua amazoniens (Chaumeil 1985), reposait en partie sur l'analyse d'un type de guerre rituelle (« entièrement codée, ancrée dans le temps de la guerre », *Ibid.* : 150) dont le but était la prise de trophées sous la forme de dents humaines (**fig. 6.16a**). Dans la pensée des Yagua, la dentition est, en effet, le siège d'une force vitale (*harie*) dont tout individu est doté ; ainsi « la coutume qui consistait à extraire les dents des ennemis tués au combat pouvait alors s'interpréter comme l'appropriation d'une force vitale exotique, ou si l'on veut, comme la

¹⁵⁰ « Let's consider all that has happened with the people here in [19]81 and [19]80. How many thousands of people died? Thousands, not hundreds, died. They were buried just anywhere, as if they were animals. The blood of these people went to the earth and was consummated before God, right? This blood is their spirit, right? Thus our people have now won – and we remember how it was before. We already paid and gave alms. I bought my land, and I am going to buy another house...it is much better now » (témoignage de Don Domingo, Maya kaqchikel de Tecpán, in Fischer 1999 : 476). L'idée de duplication se retrouve dans l'habitude de garder une pièce de monnaie dans la poche pour que l'argent continue de venir (*Ibid.* : 483).

dissolution d'une force équivalente chez l'ennemi, donc visant à l'affaiblir » (Chaumeil 1985 : 152). De surcroît, les Yagua pensent que les âmes des morts se nourrissent de sang humain ; la guerre est donc un moyen d'apaiser (et de se protéger de) la « frénésie vampirique » de celles-ci (*Ibid.* : 153). Pour les Mayas, le sang est à la fois un porteur de l'énergie vitale (le *itz*) et la nourriture des ancêtres. Comme chez les Yagua, le sang des autres peut être détourné et leur énergie vitale volée. Ainsi, « autrefois des raids avaient lieu en territoire ennemi afin de faire des prisonniers qui allaient ensuite être sacrifiés pour nourrir les ancêtres » (Boccard 1990 : 152). Pour les périodes préhispaniques, ces pratiques sont attestées par l'iconographie (notamment les peintures murales de Bonampak) et l'épigraphie. Ainsi, le dignitaire figuré sur le linteau 9 de Yaxchilán porte à sa ceinture plusieurs têtes trophées (**fig. 6.16b**).

Divers concepts qui évoquent ceux des Mayas, notamment celui d'un circuit énergétique, méritent que l'on s'attarde sur la description de l'univers selon les Yagua :

« D'une manière générale, les Yagua conçoivent l'univers comme une série de mondes organiquement liés les uns aux autres par un réseau complexe de « chemins » invisibles (cavités, voie lactée, foudre, etc.). Le principe de fonctionnement de cet ensemble [...] est comparable, sur le plan métaphorique, au corps humain. A l'image du sang qui irrigue les différents organes à partir du cœur, la substance vitale ou énergie cosmique *hamwo* émane ici du feu céleste, situé dans le ciel empyrée, pour se répandre et insuffler la vie dans les divers mondes. La mise en circulation et la transmission de cette énergie, dont tout être vivant est nécessairement imprégné selon un cycle de transformation fort complexe, s'opère par le feu solaire (diffuseur d'énergie) chaque fois que l'astre décroît pour entamer sa longue révolution au-dessous de la terre. A l'interception de la trajectoire solaire, chaque niveau cosmique se charge d'un certain potentiel énergétique. Lorsque le soleil touche la croûte terrestre avant de disparaître à l'horizon, il injecte une quantité finie d'énergie qui se diffuse à l'état brut et de manière inégale sous la surface de la terre. Cette énergie souterraine est ensuite aspirée à la surface par les plantes grâce à leurs racines et demeure un temps stockée à l'intérieur des végétaux dont elle assure la reproduction. Une partie de cette énergie (concept que les Yagua bilingues traduisent par « mère ») se répand à son tour, par voie alimentaire, dans les différentes espèces animales, puis humaines sous forme d'âmes réparties à l'intérieur du corps qu'elles animent, et de force contenue dans les dents et les os. A

l'heure de la mort cependant, les âmes quittent définitivement le corps. Deux d'entre elles gagnent en compagnie d'esprits psychopompes la "terre des morts", située dans le ciel empyrée, aux côtés du feu céleste, pour se diluer à nouveau en stock d'énergie céleste, qui sera plus tard réinjectée en énergie solaire, puis rediffusée dans le circuit énergétique à travers l'espace. Les trois instances restantes sont douées de facultés vampiriques et vagabondent alentour de la sépulture en quête de sang humain, avant de se métamorphoser au fil du temps en différentes espèces animales. En d'autres termes, une fraction de l'énergie vitale de l'homme qui se nourrit, durant son existence, de chair animale, retourne à l'énergie animale après la mort, pour être de nouveau convertie en gibier. En revanche, la force contenue dans les dents et les os demeure prisonnière de son support aussi longtemps que celui-ci est conservé intact » (Chaumeil 1985 : 153-154).

On retrouve ici divers concepts auxquels la mythologie maya nous a introduits : celui d'un circuit énergétique entre les divers niveaux du cosmos ; celui de la migration des âmes vers un « monde des morts » où réside aussi l'énergie cosmique ; et celui de la restitution, via les ancêtres, d'une partie de cette énergie dans la flore et la faune (**fig. 6.16a**). Dans la pensée maya les âmes des morts vont dans l'Inframonde qui est le siège de l'énergie vitale. Le soleil est en effet revitalisé lors de son passage dans le monde inférieur d'où se répand le *itz* par l'intermédiaire du fluide cosmique. Contrairement au cas yagua le soleil n'est donc pas le vecteur de l'énergie vitale pour les Mayas¹⁵¹. Par l'analyse du cycle mythologique lacandon du « Piégeur de Taupes » (Boremanse 1986 : 78-96, 293-304 ; Bruce 1794 : 224-274 ; Marion 1992 : 427-430 ; Soustelle 1959 : 155), P. Perez (2004) a de surcroît montré que si les hommes se nourrissaient des animaux, par un circuit assez complexe ils engendrent aussi tout ou partie de ces animaux.

A la différence avec d'autres modèles dans lesquels la relation entre les humains et les dieux est hiérarchique et asymétrique parce que le don originel offert par ces derniers (la vie) n'est pas remboursable (Godelier 1996 : 267-268), le contrat, « le covenant », entre les Mayas et les forces de l'Inframonde semble reposer sur les notions de réciprocité et d'équilibre comme le suggère en particulier le concept kaqchikel du *k'u'x* (Fischer 1999 : 483). Le *k'u'x* kaqchiquel (Fischer 1999), le *k'ex* yucatèque (Boccaro 1990) ou le *Jalok-K'exoj* tzutujil (Carlsen et Prechtel 1991) portent aussi en eux l'idée de duplication, au sens régénération. La logique sous-jacente à l'organisation du cosmos maya semble donc être celle d'une

¹⁵¹ Notons qu'en ce sens, la conception maya s'oppose aussi au système du Mexique central et au concept du *tonalli* (l'énergie vitale que le soleil dispense sous forme de chaleur).

circulation des liquides, des biens, voire des hommes, destinée à maintenir l'équilibre cosmique. Ainsi, pour que l'eau qui abreuve les hommes et leurs champs, continue de couler (notamment sous forme de pluie), il est nécessaire que le sang (sacrificiel) coule lui-aussi.

Conclusion

Les poteries décorées du Classique ancien étaient des objets de prestige qui permettaient d'exprimer avec une certaine ostentation, les valeurs, la philosophie et les croyances d'une élite (chapitre III-B ; Brumfiel 2004, 2005 ; Emerson et Pauketat 1991). Leur iconographie qui évoque des thèmes cosmologiques, est construite en fonction de la structure du pot. A chaque niveau de la poterie correspond un niveau du cosmos. Ainsi, le couvercle représente souvent le monde de la surface, alors que le corps du récipient évoque l'Inframonde. Ainsi historiées, les poteries sont de véritables *imago mundi*, des cosmogrammes miniatures en trois dimensions. Le bol tétrapode référencé *pi003* dans notre corpus d'étude (**fig. 6.2f**) offre une bonne illustration de cette cosmographie du Classique ancien qui montre une certaine obsession des eaux terrestres (chapitre V ; Baudez 2003). Ces compositions ont en commun avec celles des décors architecturaux comme la façade de Cerros, de décrire un cosmos géocentrique dont l'espace est confondu avec celui de la sphère terrestre. Le soleil qui est le principal acteur de ces épisodes cosmologiques, ne semble pas appartenir à une sphère céleste distincte et éloignée de la Terre. La céramique avec sa symbolique chthonienne (chapitre III-C) en est une bonne métaphore. Cette hypothèse est étayée par les bols à caches de type bord-à-bord, exclusifs du Proto-classique et du Classique ancien, dont le contenu -galets, marne, silex, os de rongeurs ou outillage lithique (Garber et al. 1998 ; Ichon et Arnauld 1985)- comme leur situation et leur contexte -roche mère, lit de pierres vertes (Garber et al. 1998 ; Chase A. et Chase D. 2005)- évoquent le monde chthonien.

Les données archéologiques, iconographiques, linguistiques et épigraphiques semblent converger pour indiquer que le pot serait, dans certains cas du moins, une métaphore de la caverne qui représente le portail cosmique ouvrant un accès entre le monde des vivants et celui des morts. Dans la pensée maya, ces formations géologiques qu'elles soient sèches ou humides, comme les *cenotes*, sont des lieux frontières où s'établissent en particulier les transactions entre les morts et leurs ancêtres. A l'exemple des récipients utilisés lors de certains rituels divinatoires à Bali (Covarrubias 1937), ou des encensoirs lacandons (McGee 1998 ; Tozzer 1907), il est raisonnable de penser que les poteries décorées du Classique ancien aient pu être considérées comme des fenêtres, des « regards », que des spécialistes pouvaient ouvrir sur le monde du mythe.

Le cosmos évoqué par les céramiques de la collection étudiée, présente une structure bipartite composée de l'Inframonde et du monde de la surface. Cette dichotomie remet en question les reconstructions courantes du cosmos maya qui proposent une structure tripartite comprenant un ciel empyrée en plus des deux autres niveaux (Schele et Miller 1986 ; Thompson 1970 ; Wagner 2000). Le modèle à trois niveaux tient en partie à l'identification, à la fin du XIX^e siècle, des symboles du soleil, de la lune et de Vénus dans l'art maya (Förstemann 1886 : 15-19). Ces symboles étaient organisés en frises qui furent dénommées « frises célestes » ou « frises planétaires ». Toutes les études des frises « célestes » ont été basées sur ces travaux initiaux qu'elles se contentèrent de réifier en élargissant l'inventaire des motifs, et acceptèrent, sans le discuter, le postulat que ces représentations symbolisaient spécifiquement les cieux empyrés. La réévaluation de ces symboles procure un point de vue différent.

Le ciel (évoqué par le signe T561/XH3) n'est pas nécessairement le ciel empyrée, dans la mesure où le mot maya *ká'an/chan* porte plus généralement les notions d'altitude, d'élévation et du « haut » (Barrera Vasquez 1980 : 291-292 ; Bricker et *al.* 1998 : 123) et pourrait donc désigner le ciel atmosphérique par analogie et opposition, à *káab* qui désigne à la fois la terre et le « bas » (Barrera Vasquez 1980 : 277). C'est ce que semble aussi suggérer l'expression glyphique évoquant l'aurore, c'est-à-dire le moment où l'astre passe du monde du dessous au monde du dessus. Ce composé glyphique (ZX2, **fig. 6.7b**) est constitué du glyphe T544/XQ3 *k'in* (« soleil ») pris entre T561/XH3 *ká'an/chan* (« ciel », « haut ») et T526/YS1 *káab/kab'* (« terre », « bas ») (Macri etLooper 2003 : 191 et 248 ; Thompson 1950 : 166-169). Par ailleurs, dans les langues mayas, le bleu et le vert qui sont regroupés sous la même dénomination (*yäx*), sont deux nuances d'une même couleur. Du point de vue cosmologique, cette conjonction a une portée considérable, car le ciel et la forêt sont perçus comme un domaine continu au plan sensible, bien que replié au plan topologique (Perez 2005 : 217). Le ciel ne serait donc pas le ciel empyrée mais le ciel atmosphérique qui commence à la surface.

Le soleil (évoqué par le signe T544/XQ3), la lune (T181/ZU1 et T683/ZU1), les étoiles et Vénus en particulier (T2/ZQD et T510a/ZQD), sont associés avec la sphère terrestre plutôt qu'avec une sphère céleste en raison de leurs pérégrinations souterraines, décrite dans la mythologie (cf. Boremanse 1986 ; Thompsom 1970). Ainsi, dans la pensée maya, le soleil est un jaguar qui rode et chasse dans l'Inframonde la nuit, et le jour venu, il est un oiseau qui vole au-dessus de la forêt (chapitre V-C). Dans ce contexte idéologique, le cosmos et la sphère terrestre paraissent confondus. Les deux temps du cycle cosmique sont le jour et la

nuit, associés dans les langues mayas avec, respectivement, le haut et le bas (Watanabe 1983). Ces données suggèrent une structure cosmique bipartite qui serait constituée d'un Inframonde de nature aquatique et d'un Supramonde de nature atmosphérique où les humains résident, comme l'indique l'analyse des autres symboles constituant les frises « célestes ». Une partie de ces signes (T503/XQ6 *ik'*, « vent » ; T632/XGK *muyal*, « nuage » ; T638/1C1 *toòk'*, « silex », foudre ?) renvoie, en effet, à des phénomènes météorologiques qui sont des manifestations atmosphériques d'éléments dont l'origine est située dans le monde chtonien par la tradition maya (Boccaro 1990 ; Boremanse 1986 ; Bruce 1974, 1976 ; Holland 1964a ; Redfield et Villa Rojas 1934 ; Roys 1933 et 1965 ; Thompson 1930 et 1970). Les signes restants semblent renvoyer à l'interface entre l'Inframonde et le Supramonde (T625/XD6, T552/XQB), ou à la partition et la structure du cosmos (T281/XQ1, T1017/SSJ). Toutes ces données suggèrent que les frises dites « célestes » ne symbolisaient pas le ciel empyrée, mais plutôt l'espace situé au-dessus de la surface, c'est-à-dire « l'atmosphère » qui comprend aussi le monde des humains.

Dans certains contextes iconographiques, telles les représentations de souverains portant à leur ceinture ou dans leurs bras une barre cérémonielle, les frises « célestes » représentaient un « horizon cosmique », c'est-à-dire la limite entre les deux niveaux du cosmos. Les données linguistiques, relatives aux expressions de direction dans les langues mayas, suggèrent que dans la cosmologie maya, le temps et l'espace (le cosmos) sont « modelés » par les mouvements du soleil (Boremanse 1986 : 129, 192 et *passim* ; Gossen 1974 ; Watanabe 1983). Les révolutions solaires déterminent notamment un axe est-ouest, qui semble être l'unique dimension horizontale de la cosmologie maya (Watanabe 1983 : 712-713). Ainsi, la barre cérémonielle que porte le souverain incarnant l'*axis mundi* (Baudez 2002 : 160 ; Schele et Miller 1986 : 72 et *passim*), ne représenterait pas nécessairement le ciel, mais plus probablement l'axe horizontal qui symbolise la limite entre les deux niveaux du cosmos.

Dans ce modèle cosmologique à structure bipartite, la terre s'intercale telle une membrane entre le Supramonde et l'Inframonde. Son épaisseur est largement ignorée tant dans la mythologie qui évoque des montagnes creuses et de l'eau coulant derrière les murs des grottes (Aguilar et *al.* 2005 : 69 ; Redfield et Villa Rojas 1934 : 165 ; Stresser-Péan 1952 : 85), que dans l'iconographie (chapitre V-A, **fig. 5.3a** ; *pi012*, *tkl06*). Ces descriptions évoquent les images et les schémas de cavités, caractéristiques du milieu karstique, où la roche semble effectivement n'être qu'une cloison (**fig. 6.9a**). Dans le contexte géologique des basses terres, la tortue (ou plus précisément sa carapace creuse) est une métaphore tout à fait

appropriée pour la terre en général et les cavernes en particulier. Grottes, *cenotes* et autres orifices naturels ou artificiels, représentent des points de convergence cosmique où les deux niveaux du cosmos entrent en contact (Bassie-Sweet 1991, 1996 ; Brady et Pruffer 2005 ; Fischer 1999). Ces portails cosmiques sont évoqués par des mâchoires zoomorphes dans l'iconographie (Bassie-Sweet 1991, 1996 ; Baudez 2005 ; Taube 2003c ; Schele et Miller 1986). Divers éléments iconographiques suggèrent que les galeries souterraines, véritables couloirs cosmiques, ont pu être représentées par des figures ophidiennes dans l'art maya.

Les sources ethnographiques (Boccaro 1990 ; Boremanse 1986 ; Figuerola Pujol *n.d.* ; Gossen 1974 ; Perez 2005), archéologiques (Baudez 2002), iconographiques (vase Kerr 1609, **fig. 6.11c**) et linguistiques (Stresser-Péan 1952) indiquent que les deux niveaux du cosmos maya sont des mondes inversés et symétriques. Ce concept est illustré par l'image de l'arbre avec son système racinaire qui se développe dans l'Inframonde. Cet au-delà aquatique, situé de « l'autre côté du miroir », est l'espace du temps du mythe, c'est aussi la matrice primordiale origine de toute vie (Boremanse 1986 ; Tedlock 1996), lieu de transformation, de création, où résident les puissances surnaturelles et les ancêtres.

En raison du régime pluvial, avec une saison sèche pouvant durer de quatre à six mois, et de la nature karstique du sous-sol, dans lequel les eaux de surface sont rapidement drainées, les ressources en eau constituent un facteur d'implantation primordial dans les basses terres (Dunning 2003 ; Galop et *al.* 2004). Les perturbations qui peuvent aisément survenir dans le cycle de l'eau ont des répercussions importantes sur l'ensemble de la société et l'économie. La surabondance comme le manque d'eau détruisent les récoltes et perturbent le transport des marchandises par voies fluviales. Au Classique ancien, ces contraintes ont été accentuées par les conséquences de la sécheresse du II^e siècle qui elle-même a été accompagnée d'une profonde réorganisation des structures sociopolitiques (chute de El Mirador et Nakbé) dans les basses terres (Brenner et *al.* 2002 ; Carozza et *al.* 2005 ; Dahlin 1983 ; Dunning 2003 ; Galop et *al.* 2004 ; Gill et *al.* 2007 ; Reese-Taylor et Walker 2002). Les problèmes environnementaux ont conduit à la réalisation de nombreux aménagements hydrauliques destinés à canaliser, réguler et conserver l'eau, à l'échelle du groupe résidentiel comme à l'échelle de la cité (Ashmore 1984a ; Beach et Dunning 1997 ; Davis-Salazar 2003, 2006 ; French 2002 ; Galop et *al.* 2004 ; Gunn et *al.* 2002 ; Healy 1983 ; Lohse et Findlay 2000 ; Popenoe de Hatxh et *al.* 2002 ; Pyburn 2003 ; Scarborough 1983, 1998 ; Scarborough et *al.* 1994, 1995 ; Weiss-Krejci et Sabbas 2002). Ces facteurs expliqueraient, en partie du moins, l'obsession autour de l'eau et du monde fertile des marais, récurrente dans l'iconographie du Classique ancien (Baudez 2003). Dans certaines circonstances, le contrôle des ressources en

eau a pu représenter un pouvoir politique que la manipulation des rituels et des représentations aurait justifié et confirmé (Back 1995 ; Baudez 2003 ; Gunn et *al.* 2002 ; Scarborough 1998 ; Vogt 1968).

Dans le modèle cosmologique à deux niveaux, sans ciel empyrée, la pluie n'est qu'une manifestation atmosphérique de l'élément aquatique qui, en raison de son origine chtonienne, est sous le contrôle des puissances de l'Inframonde. C'est donc avec celles-ci et par l'intermédiaire des ancêtres, que les humains doivent négocier pour s'assurer du retour des pluies et de l'abondance du précieux liquide. L'importance de ce phénomène est illustrée par la relation qui existe au Classique récent et au Postclassique entre la divinité de la pluie *Chaak* et les sacrifices (Back 1995 ; Farriss 1984 ; Freidel et *al.* 1993 ; Taube 1992a ; Thompson 1970). Cette relation introduit une équivalence entre le sang et l'eau puisqu'avec le sacrifice, il est fait don du premier en échange du second.

Il existe, dans les langues mayas, des conjonctions étymologiques concernant les dénominations de l'eau, du sang, de la sève et du sperme et d'autres fluides (Boot 1995 et 2004c ; Christenson 2003 ; Dunning 2003 ; Kaufman et Justeson 2002 ; Perez 2005), qui suggèrent des équivalences symboliques entre ces divers liquides. Cette hypothèse est corroborée par l'utilisation de la sève de certaines plantes comme substitut symbolique du sang humain dans certains rituels lacandons (Bruce 1975 ; Marion 1992 ; McGee 1998) et l'équivalence entre le sang et l'eau que les sacrifices introduisent.

Ces correspondances linguistiques sont illustrées à diverses occasions dans l'iconographie classique, en particulier celle de la période ancienne (chapitre V, **fig. 6.13a**), notamment avec les signes du *water group / blood group* (Thomson 1950 ; Schele et Miller 1986 ; Stuart 1988) dont le principal (T36/AMC) constitue le préfixe des glyphes-emblèmes et marque le sens de « divin », « sacré » (*K'uhul*). Les données linguistiques, ethnographiques et iconographiques convergent dans l'indication d'une correspondance symbolique entre l'eau, le sang et la sève (et probablement aussi le sperme). Considérer que ces liquides entretiennent entre eux un lien à la fois de correspondance et de continuité, revient à dire qu'ils représentent diverses variétés d'un même fluide. Ce constat a une portée considérable sur le plan cosmologique car ce fluide baigne l'univers tout entier et véhicule le *Itz* qui est « l'essence de vie » (Dunning 2003). L'eau circule dans le réseau karstique comme le sang dans le corps des créatures vivantes et la sève dans les végétaux, elle se condense sur la paroi des grottes comme sur la peau des humains et les feuilles des végétaux, elle s'élève au-dessus de la surface sous forme de brume, de nuages, et de sève dans les racines, le tronc et les branches des arbres, elle retombe ensuite sur la terre sous forme de pluie ou de bruine et

retourne dans l'Inframonde. Engagé dans un mouvement perpétuel qui représente un véritable cycle à l'échelle du cosmos (Boccaro 1990 ; Dunning 2003 ; Stresser-Péan 1952), le fluide cosmique assure la continuité du cycle de la vie.

Les relations entre le Supramonde et l'Inframonde, entre les vivants et les morts, s'inscrivent dans le cadre d'une économie généralisée qui s'articule autour des notions de transformation, d'échange, et de transfert. Celles-ci sont condensées dans le terme *k'ex* (Boccaro 1990 ; Carlsen et Prechtel 1991) qui évoque aussi l'idée de duplication et de régénération, comme dans le renouvellement des générations et du maïs. Ce sont justement les ancêtres qui vont négocier avec les forces surnaturelles au nom et pour le bien des vivants. Dans cette logique de cycles et d'échanges où l'équilibre doit être maintenu, l'eau coule parce que le sang coule et *vice versa*. Le fluide cosmique porte en lui l'essence de vie (le *itz*) qui vitalise l'univers. Maintenir la dynamique du système, notamment au moyen de sacrifices, est donc une nécessité. Ainsi, à la différence d'autres systèmes de croyances asymétriques, comme chez les Aztèques, où le don de vie offert par les dieux à l'origine des temps et renouvelé chaque jour, représente une dette perpétuelle dont l'acquittement, obligation tragique de la destinée humaine, est impossible, les relations avec les forces surnaturelles semblent avoir été conçues par les Mayas anciens comme une dynamique d'échanges dans laquelle des biens doivent être mis en circulation pour que d'autres arrivent, ce qui est le sens même de l'échange.

CONCLUSION

La question qui a été formulée au début de cette thèse portait sur les raisons de l'essor au début du Classique ancien d'une céramique somptuaire aux décors complexes. Du point de vue chronologique, dès le Préclassique récent les peintures murales de San Bartolo (Guatemala) indiquent en effet que le talent artistique et le programme iconographique existaient dans les sociétés mayas des basses terres du Petén. Du point de vue de la décoration céramique, les pièces olmèques provenant d'une région de la côte du Golfe voisine des Mayas témoignent de la précocité de l'innovation déjà au Préclassique moyen. Il était donc légitime de se demander pourquoi, dans les basses terres mayas, les décors figuratifs ne sont apparus sur les céramiques qu'à partir du II^e siècle de notre ère. Ou, en d'autres termes, pourquoi les Mayas anciens ont-ils jugé nécessaire, ou utile, à cette époque, d'évoquer sur de simples ustensiles de la vie quotidienne une iconographie complexe exprimant une philosophie, une cosmographie, une vision du monde et des valeurs qui leurs étaient propres ? C'est pour tenter de répondre à cette question que nous avons proposé une étude de l'iconographie des poteries décorées du Classique ancien.

Des « créations »

La collection étudiée est constituée de 549 poteries décorées pouvant être rattachées à la sphère céramique Tzakol qui caractérise le Classique ancien. Ces poteries, illustrées ici par 741 photographies et dessins, portent une iconographie « complexe ». La céramique décorée Tzakol trouve en partie ses origines dans les assemblages protoclassiques. La période de transition entre le Préclassique et le Classique ancien, au tournant du I^{er} siècle de notre ère, a représenté un formidable moment d'innovations technologiques (pâte et cuisson) et morphologiques au cours duquel la céramique maya des basses terres a connu une évolution importante notamment sous l'influence d'idées externes qui provenaient vraisemblablement du sud-est de la Mésoamérique. Les surfaces brillantes (*glossy*) et de couleur orange, les décors peints, et de nouvelles formes, notamment les supports mammiformes tétrapodes, sont les principaux marqueurs de la céramique protoclassique. Le phénomène protoclassique est particulièrement marqué à Holmul, où l'association des traits protoclassiques et classiques anciens est bien visible (Smith 1955 : 22). Cela pourrait suggérer que l'essor de la céramique classique ancienne a eu lieu dans la région d'Holmul, comme l'avait proposé C. Coggins

(1975 : 102-103). Ce site est stratégiquement situé au carrefour des influences en provenance du Belize (innovations protoclassiques) et celles provenant du Petén, en particulier des grandes cités préclassiques qu'étaient El Mirador et Nakbé (cf. Reese-Taylor et Walker 2002).

Dans son aspect tardif (*facet 2*, 150 à 400 apr. J.-C.), le Protoclassique est à mettre en relation avec le complexe Tzakol, notamment avec les types *Aguila* et *Dos Arroyos*, et en général avec les *wares* du groupe *Peten Gloss* (Brady *et al.* 1998 : 24-25, 29-31, 35). La céramique décorée Tzakol est définie par des décors complexes, la polychromie, les surfaces lustrées de couleur orange et des formes spécifiques comme le rebord basal. Les principaux types diagnostiques du complexe Tzakol sont *Aguila Orange*, *Actuncan Orange Polychrome*, *Dos Arroyos Polychrome*, *Balanza noir*, *Urita Excisé Incisé*, *Delirio Champlevé*, *Lucha Excisé Incisé* et *Japón Resist* (Laporte et Fialko 1987 ; Willey *et al.* 1967 : 298). La majorité des pièces de la collection étudiée ne se classent pas aisément dans ces catégories. L'assemblage céramique du V^e siècle est caractérisé par l'intrusion de traits exogènes (formes cylindriques à supports tripodes, peinture sur stuc, motifs du répertoire iconographique de Teotihuacan) et par l'essor du type *Japón Resist* (Coggins 1975 : 108 ; Laporte et Fialko 1987 : 157-158). Ces développements sont particulièrement marqués à Tikal, à Kaminaljuyú et à Copán (Bell, Canuto et Sharer 2004 ; Braswell 2003 ; Coggins 1975).

Les contextes archéologiques des céramiques du corpus étudié sont considérés comme élitaires et leur caractère cérémoniel a souvent été évoqué. Au regard de la typologie, des styles et de l'iconographie, la diversité de la collection et le caractère unique d'un grand nombre de poteries suggèrent que ces objets remarquables, sont de véritables créations, au sens artistique du terme.

Des objets somptuaires à regarder

Au cours de l'étude des moyens d'expression plastique, nous avons défini le registre comme la structure de base de la construction iconographique des poteries. La partition de l'espace est particulièrement visible sur les couvercles. Ceux-là, en combinant les points de vue horizontal et vertical, assurent la transition entre l'espace à deux dimensions des représentations picturales et l'espace à trois dimensions de la poterie. L'effet atteint son point culminant avec les boutons de couvercle, modelés en haut relief à l'effigie d'animaux. Les constructions iconographiques verticales et en registres discontinus sont les compositions les plus répandues au Classique ancien. Celles-là permettent à l'observateur de n'adopter qu'un point de vue unique dans lequel le message visuel est visible sans qu'il ait à se déplacer ou que le récipient soit manipulé. L'analyse des formes céramiques montre qu'en raison des

nombreux éléments en haut relief (supports, bouton des couvercles) et du couvercle, les poteries décorées du Classique ancien étaient trop peu fonctionnelles pour être fréquemment manipulées. L'analyse de leur construction iconographique va dans le même sens et indique que ces poteries étaient probablement peu déplacées. Le point de vue unique est adapté à la représentation d'événements atemporels tels que des épisodes cosmologiques, qui sont le sujet principal de la décoration des poteries du Classique ancien. Encore rare durant cette période, le point de vue multiple qui implique une organisation horizontale de l'espace iconique, favorise en revanche le mode narratif et l'effet « cinématique ». Ce type de composition apparaît à partir du V^e siècle, et devient majoritaire dans la poterie du Classique récent. De façon significative, le développement du mode narratif (scènes de palais, épisodes mythologiques) sur les poteries s'accompagne d'un essor des inscriptions glyphiques qui apportent les informations rendues nécessaires par la nature anecdotique des événements évoqués, et s'accompagne d'une perte d'intérêt pour les couvercles, tandis que les figures humaines prennent de l'importance dans l'iconographie. Ces tendances qui sont marquées dans la céramique de Teotihuacan, semblent débiter au moment où les interactions avec le Mexique central sont les plus intenses dans l'aire maya.

La grande innovation de la poterie protoclassique fut l'introduction de la polychromie et des surfaces brillantes. Les couleurs dominantes de la poterie maya du Classique ancien sont l'orange, le rouge, et le noir. Ces dernières sont associées à l'orient et à l'occident, au lever et au coucher du soleil (Boot 2003 ; Coe et Van Stone 2001), qui sont les deux moments majeurs du cycle cosmique. Les motifs sont peints suivant deux procédés. Ils sont soit détournés, soit remplis. L'importance des lignes dans l'art maya est visible sur les poteries où le dessin évoque la calligraphie. Ce phénomène peut avoir été un héritage des techniques de modelage comme le travail du stuc, très développé dans l'architecture du Préclassique. Le relief des décors architecturaux en stuc, crée des ombres projetées qui délimitent les motifs comme des traits épais, de même que la peinture qui les soulignait. Dans l'iconographie de la céramique du Classique ancien, la représentation de la troisième dimension est peu développée et les effets visuels pour la suggérer agissent plus sur la perception du relief que sur l'illusion de la perspective. Ainsi, le relief est signifié par les doubles contours, la juxtaposition de couleurs complémentaires, ou les associations de tons clairs et foncés. Dans le cas des techniques d'altération de surface, l'illusion de la troisième dimension est provoquée par le jeu des contrastes de textures et des différences de relief. Outre ces jeux visuels, des modelages expriment la troisième dimension en haut relief, notamment ceux des couvercles. A ce sujet, il est notable que le Classique ancien soit caractérisé par une certaine

rareté des figurines en terre cuite, comme si l'art du modelage était limité aux récipients et aux décorations de leurs couvercles.

Sur la base de critères stylistiques, cinq grandes orientations esthétiques ont été définies dans l'art de la céramique classique ancienne : « la tradition polychrome maya », « la peinture sur stuc » (tradition allochtone qui s'accompagne d'une iconographie exogène), « les décors réservés », « les surfaces sombres » (dont le remarquable « effet bois »), et « les surfaces claires ». A part quelques exceptions, ces tendances s'expriment sur toutes les formes céramiques de notre corpus et s'accommodent des divers programmes iconographiques. Ces orientations stylistiques sont étroitement liées à deux techniques de décoration : la peinture et l'altération de surface. Dans notre corpus d'étude, la technique de l'altération de surface est représentée par deux types de poteries : celles de surfaces sombres (type *Balanza noir*) et celles de surfaces claires (orange/rouge), notamment du type *Urita Excisé Incisé*. Ces deux catégories de céramique se distinguent aussi l'une de l'autre par certaines formes et certains thèmes iconographiques.

Des biens de prestige

Pour une élite à la recherche de « biens de prestige » (*desirable prestational goods*, Blanton et al. 1996 : 2-4), témoins matériels d'une réussite et d'un statut dans la société, la poterie présentait de nombreux atouts. Ustensiles du quotidien fait de matériaux accessibles et de faible valeur, les récipients de terre cuite étaient visuellement accessibles et proches des gens. Cette omniprésence et cette proximité sont attestées par l'iconographie des peintures murales de l'« acropole » *Chiik Naab'* de Calakmul. Bien entendu, les poteries pouvaient être décorées et leurs surfaces sont assez amples pour recevoir un certain nombre d'informations. A la fin du Préclassique et à l'orée du Classique, les innovations protoclassiques eurent pour dessein la création d'un objet qui exercerait sur les individus une grande fascination en raison de ses qualités esthétiques (couleurs, textures, formes, iconographie et hiéroglyphes), de l'habileté technique (le modelage, la décoration et la cuisson) et des moyens matériels (temps, main-d'œuvre, pigments rares) qu'impliquait sa fabrication. Un des attraits des poteries décorées qui leur donnaient la valeur nécessaire pour intégrer des réseaux d'échanges où la compétition sociale pouvait agir, était le fait qu'il s'agissait d'un objet nouveau dont la fabrication et le savoir-faire secrets étaient dans les mains de spécialistes (cf. Pauketat et Emerson 1991 : 919 ; Pétrequin et Pétrequin 2006 : 328). Les artistes-potières mayas ont ainsi su faire sortir de l'ordinaire cet objet commun et le rendre attractif. En outre il était relativement léger et facile à transporter.

La fabrication des poteries décorées qui avait lieu dans « l'unité sociale » (Inomata 2001 ; Reents-Budet et *al.* 1994), entre dans le cadre d'une « haute culture » qui désigne la production et la consommation d'éléments culturels esthétiques sous le contrôle et pour le bénéfice de l'élite. L'élite contrôlait la production et la distribution des biens de prestige (Foias 2002). Avec les poteries somptuaires, elle disposait d'un bien de prestige et d'échange dont elle pouvait tirer avantage dans la compétition sociale (Foias 2002 ; Hayden 1998). Travailler un matériau inconnu pour les autres, produire des récipients chargés d'une décoration unique et échanger ces contenants qui attestent de rituels secrets plutôt que de techniques élaborées permet à certains groupes de se placer au centre d'un réseau, d'un territoire d'échange, de voir arriver vers eux d'autres productions, de se placer à un rang social prééminent et d'acquérir une réputation dépassant les limites du village et des alliances proches (Pétrequin et Pétrequin 2006 : 328). Ceci est fondamentalement la fonction des échanges. Avec les poteries somptuaires, entre autres biens de prestiges, l'élite maya pouvait alimenter des réseaux d'échange et nouer des alliances familiales, matrimoniales et militaires. L'échange n'est qu'une forme particulière du don ; échanger, c'est donner une chose en contrepartie d'une autre, c'est un don réciproque. Le don est caractérisé par l'enchaînement de trois obligations : donner, recevoir (accepter) et rendre la pareille. L'intérêt du don réside dans le fait qu'étant partagé, il rapproche les protagonistes, mais qu'en faisant de l'un l'obligé de l'autre, le cadeau crée une dette. La pratique du don a même peut-être pu revêtir une dimension plus compétitive, dans les cas de « dons agonistiques » et être employée comme stratégie politique visant à créer ou à renouveler des relations asymétriques dans lesquelles le donataire, obligé par le présent qui lui était fait, se retrouvait dans la situation peu confortable de débiteur et dans une position socialement inférieure vis-à-vis du donateur (Godelier 1996 ; Mauss 1925).

L'affichage social de la compétition était particulièrement marqué dans les festins et les échanges rituels rassemblant leurs membres, qui représentaient pour l'élite maya des opportunités de faire étalage de leur « richesse » et ainsi d'affirmer, ou de réaffirmer leur statut et leur précellence culturelle. Ces événements qui étaient (et sont encore) au centre de la vie sociale en Mésoamérique, étaient aussi des moments de discussions de valeurs, de philosophie et d'une vision du monde que l'iconographie complexe des poteries pouvait illustrer et transmettre (Brumfiel 2004 ; DeMarrais et *al.* 1996). L'excellence de leur fabrication et leurs qualités esthétiques ont transformé de simples poteries en objets somptuaires qui attirent le regard et captent l'attention. Avec l'iconographie complexe et les

inscriptions hiéroglyphiques développées à la fin du Préclassique et au Classique ancien, ces objets sont devenus des supports de communication pour l'élite maya.

Cinq régions aux styles différents

Le cœur de la sphère Tzakol est situé dans une zone délimitée par Tikal, Uaxactún et Holmul d'où proviennent 30% des pièces du corpus d'étude (161 SUR 549). La distribution des traits diagnostiques de la sphère Tzakol n'est pas homogène et, en dehors de la zone d'origine, elle se limite souvent à quelques structures (Lincoln 1985 : 55). Son extension, au-delà de ses premières frontières, semble être reliée plus ou moins directement à des processus encore mal compris, ayant résulté peut-être de la stratégie politique de Tikal. La distribution des poteries du corpus d'étude n'est pas homogène et quatre grands ensembles se distinguent à première vue. L'étude comparative de certains éléments de style et d'iconographie a permis de dénombrer six régions. Il est notable qu'en dehors de certains thèmes iconographiques spécifiques, comme les représentations de dindons pour Tikal ou les jaguars à plumes pour Copán et Kaminaljuyú, les distinctions stylistiques entre les différentes régions se font souvent par le biais de motifs décoratifs qui tiennent du détail.

La première région (région « nord-ouest ») occupe la partie septentrionale du Petén, autour des cités de Calakmul et Becán. Elle est caractérisée par le remarquable « effet bois » —dont la production qui débute vers 350-400 semble perdurer jusqu'aux années 520— des décors modelés en très haut relief, en particulier sur les couvercles, des supports effilés qui évoquent des têtes de pécaris et une prédilection pour le thème de l'oiseau mythique (codé *PBD*) et les représentations d'anatidés (« canards »). Le monstre-volute M-V2 semble spécifiquement de la zone.

La seconde région (« nord-est ») se trouve dans la partie nord-est des basses terres centrales et s'étend de Dzibanché à Altun Ha. La tradition polychrome y est bien développée, ce qui contraste avec une absence relative de décorations par altération de surface. L'iconographie de la céramique de la région nord-est est caractérisée par le monstre-volute de type M-V8, des représentations d'anthropomorphes dont les 'personnages allongés' (ou « étirés »), des visages de profils que nous associons aux 'personnages allongés' et des oiseaux aquatiques au long cou. Ces figurations apparaissent aussi à Uaxactún et, à moindre mesure, à Holmul. Cette relation entre Uaxactún/Holmul et les cités du nord du Belize, avait été remarquée par C. Coggins (1975 : 106).

La troisième région (« centrale ») correspond à une aire médiane qui va de Río Azul à Tikal dans le sens nord-sud, et de la vallée du Belize moyen jusqu'à El Perú dans le sens est-

ouest : il s'agit du cœur même de la sphère céramique Tzakol, où la collection de poteries décorées du Classique ancien est la plus importante. Le style « classique ancien », dont font mention de nombreux ouvrages sur l'art maya, renvoie en fait à la poterie décorée de la région centrale. Le style des autres régions se définit en partie par rapport à celui de cette zone centrale. Dans un premier temps, jusque vers 380, la tradition polychrome semble être plus dynamique à Uaxactún et à Holmul où elle a vraisemblablement commencé. Vers 400, l'intrusion d'une iconographie exogène et de nouvelles formes céramiques est surtout visible dans le corpus de Tikal, bien que la forme cylindrique tripode soit assez répandue dans le reste des basses terres.

La quatrième région (« sud-ouest ») occupe un territoire recouvrant les actuels départements guatémaltèques du Quiché et de l'Alta Verapaz. Cette zone correspond à la sphère protoclassique proposée par A. Ichon et M-C. Arnauld (1985 : 76). Seules les poteries liées aux basses terres ont été référencées ; celles de La Lagunita sont d'ailleurs considérées comme des importations du Petén. Toutes sont exclusivement des polychromes et datent d'une période allant des années 300/350 à 400/450. Le style général correspond à celui de la céramique polychrome, à décors plutôt géométriques, des débuts dans la zone Uaxactún-Holmul. Ces liens semblent corroborés par les représentations de monstres-volutes M-V3 et M-V4 qui, en dehors de cette région, apparaissent principalement à Uaxactún.

La cinquième région (« sud-est ») correspond à l'aire maya sud-est et englobe les cités de Kaminaljuyú, Copán et Quiriguá. Cette zone recouvre la sphère Miraflores proposée par A. Demarest et R. Sharer (1982, 1986). Outre quelques poteries du groupe *Dos Arroyos Polychrome* importées du Petén, la tradition polychrome maya est représentée par le type Pyxis polychrome. Toutefois, la céramique de la région sud-est est principalement caractérisée par la peinture sur stuc, l'altération de surface sur pâte claire, et une iconographie allochtone (« pseudo-Tlaloc », jaguar à plumes, *skywatchers*). Ces éléments mettent la région sud-est en relation avec Tikal, ce qu'avait remarqué C. Coggins (1975). Ces poteries datent du V^e siècle.

Le sixième ensemble est une zone intermédiaire entre la région centrale et les régions du sud. Cette zone transitionnelle, mal définie, est caractérisée par une faible représentation dans notre corpus et par des influences en provenance de la région centrale comme de la région sud-est. Il est intéressant de noter la situation centrale de Tikal dans ce dispositif. La cité se trouve, en effet, dans une position particulière à l'interface entre la sphère d'activité du Petén qui regroupe trois régions (nord-ouest, nord-est et centre), et celle des hautes terres (régions sud-ouest et sud-est). Le rôle de plaque tournante en quelque sorte tenu par Tikal est

illustré par son corpus de poteries décorées qui est marqué aussi bien par le style de la région sud-est que par le style Petén.

La définition de régions stylistiques nécessiterait de plus amples investigations sur le terrain tant les données à notre disposition sont fragmentaires. Toutefois, en ce qui concerne l'art de la céramique, si l'on accepte que des similarités stylistiques puissent être indicatrices d'interactions socio-culturelles et socio-politiques, l'analyse stylistique qui a été faite permet de poser des bases d'une réflexion plus approfondie sur l'organisation socio-politique des basses terres mayas au Classique ancien et par le biais des échanges et des dynamiques culturelles qui la sous-tendent.

Deux mondes

Ainsi, il a été mis en lumière que, durant une première partie du Classique ancien, l'art de la céramique décorée était particulièrement dynamique à Holmul, qui semble en être l'origine et à Uaxactún, alors que Tikal est un peu en retrait. Le dynamisme de Uaxactún dans le domaine des arts a été noté aussi en ce qui concerne la sculpture. La distribution de certains traits iconographiques ('personnages allongés', visages de profil, oiseaux aquatiques au long cou) suggèrent que l'activité de Uaxactún et de Holmul était en partie tournée vers le nord-est et les débouchés des Caraïbes, par l'intermédiaire des voies fluviales du Río Hondo. Cette zone, à l'est du Petén et au nord-ouest du Belize, est aussi celle des tombes de type Holmul I qui sont datées des années des années 230-240, et qui contiennent des céramiques protoclassiques et Tzakol. D'autres liens ont été évoqués. Nous avons, en effet, noté des affinités entre les poteries de la région sud-ouest et celles de la sphère Holmul-Uaxactún. Ces éléments suggèrent des contacts entre la zone Holmul-Uaxactún et la région sud-ouest (Alta Verapaz et Quiché). Sur ces bases, nous proposons que les poteries de style Petén de la grotte artificielle de La Lagunita, considérées comme des importations (Ichon et Arnauld 1985 : 231-235), soient originaires de la zone Holmul-Uaxactún. Les indices de contacts entre l'ensemble Holmul-Uaxactún et la région sud-ouest sont perceptibles le long d'une route occidentale qui passe par les grottes de l'Alta Verapaz, Chamá, et aboutit à La Lagunita. Toutefois, à la fin du IV^e siècle, des changements s'opèrent. Les activités sont transférées de Holmul au site voisin de La Sufricaya. Et, vers 378, Uaxactún aurait subi une défaite militaire face à Tikal.

Entre la fin du IV^e siècle et le début du V^e siècle, une production céramique caractérisée par de nouvelles formes, de nouvelles techniques de décoration et surtout par une nouvelle iconographie, se développe dans l'aire maya. Ces poteries sont essentiellement

présentes à Kaminaljuyú, à Copán et à Tikal. Bien que le phénomène semble plus ancien à Tikal, aucune donnée ne permet à l'heure actuelle de dire avec certitude dans laquelle des trois cités cette production céramique a débuté. Parfois considérée comme une indication de l'influence de Teotihuacan dans l'aire maya, cette production caractérise la phase Esperanza (400-550 apr. J.-C.) à Kaminaljuyú et la phase Manik 3 (378-560 apr. J.-C.) à Tikal. Dans les basses terres comme à Copán, l'interaction avec le Mexique central, avec la présence plausible dans la région centrale d'un groupe d'individus venant du Mexique central, a vraisemblablement été transitoire et limitée à une partie du V^e siècle. Elle a cependant eu pour conséquences l'essor d'une production céramique singulière dont les développements se poursuivirent jusque dans les années 560 et dont la portée sur l'art de la céramique maya des périodes suivantes fut importante. Les éléments les plus remarquables de cette nouvelle tendance esthétique, qui s'amorce dès le début du V^e siècle, sont les poteries de forme cylindrique et à supports tripodes, la peinture sur stuc et une iconographie allochtone. L'essor de cette céramique coïncide avec divers phénomènes. Ainsi, à Kaminaljuyú d'importants changements socio-culturels et politiques, manifestés notamment par le début de la phase céramique Esperanza, ont lieu vers 400. A Copán, le début du Ve siècle est marqué par l'arrivée de *K'inich Yax K'uk' Mo'*, un noble du Petén, probablement de Tikal, et par la fondation de la dynastie classique.

Ces apports extérieurs, représentés dans le corpus notamment par des poteries importées, ont été très rapidement assimilés et adaptés au cadre culturel des cités mayas. La technique de peinture sur stuc, le format doubles-chambres (*k3105* et *pi053*), quelques modes de compositions, certains éléments iconographiques comme le jaguar à plumes, le pseudo-*Tlaloc*, ou encore la figure anthropomorphe de *pi072*, constituent en définitive, peu d'emprunts directs. Et ces derniers furent de courte durée. Il est par ailleurs notable qu'à l'exception de deux cas à Kaminaljuyú (*kmljuyu40* et *kmljuyu44*), l'iconographie allochtone ne soit représentée sur aucune poterie de forme spécifiquement maya tels les récipients à rebord basal ou les bols tétrapodes. Au cours des interactions avec le Mexique central, les Mayas n'ont pas eu un rôle passif de simples récipiendaires de « nouveautés ». Comme nous l'avons vu pour le style « effet bois », ces interactions ont plutôt eu l'effet d'un catalyseur sur la création artistique maya. On note ainsi une diversification considérable des styles dans l'art de la céramique après 400. L'influence aurait donc été principalement intellectuelle, conduisant à un important mouvement de réflexion non seulement artistique, comme l'indique l'étonnante diversité des styles, mais aussi idéologique. Dans l'imagerie des poteries classiques anciennes, comme on l'a mentionné, un changement d'attitude est sensible vis-à-

vis des figures anthropomorphes au V^e siècle, dans la mesure où elles ont pris de l'importance. Si l'on se souvient que ces céramiques proviennent majoritairement de contextes funéraires, on peut se demander si ce n'est pas la place de l'humain qui a changé dans l'iconographie et par conséquent, dans la pensée symbolique et religieuse qui la soutient.

Les données archéologiques et épigraphiques suggèrent qu'avec les événements de 378, la stratégie politique de Tikal a évolué et est devenue plus agressive (Reese-Taylor et Walker 2002 : 109-110). La cité de Río Azul est conquise vers 385 alors que Caracol devient alliée de Tikal, Uxbenka est fondée sous l'égide des souverains de Tikal, et des dynasties sont mises en place à Quiriguá et à Copán. Les bols cylindriques tripodes présents dans de nombreuses sépultures des basses terres seraient des témoignages matériels de ce phénomène. Les liens entre Tikal, Copán et Kaminaljuyú ont été relevés à maintes occasions. C. Coggins (1975 : 94, 97, 100 et *passim*) estimait que les traits culturels exogènes qui apparaissent dans le corpus archéologique maya du V^e siècle, représentent des contacts entre Tikal et Kaminaljuyú plutôt qu'avec Teotihuacan. Les indices de la relation de Tikal avec les sites de la région sud-est sont perceptibles le long d'une route orientale passant par Naranjo, Caracol, Quiriguá, et Copán.

Il est donc possible que le dernier quart du IV^e siècle, autour des événements du « 11 Eb 15 Mac » (15 janvier 378), ait représenté un moment charnière de l'histoire maya. Le V^e siècle aurait vu un fort changement d'un système de relations à un autre. Le passage de l'un à l'autre aurait été progressif, correspondant à une transition qui s'étale de 380 à 450. Le premier système qu'évoque la route occidentale (la route des grottes d'Alta Verapaz), semble être organisé autour de Uaxactún et Holmul. K. Reese-Taylor et D. Walker (2002 : 110) ont suggéré que ces deux cités faisaient partie de l'ancienne « alliance d'El Mirador ». Le second système qui se met en place après 380, est axé sur la route orientale (route des Caraïbes) et est caractérisé par des traits culturels nouveaux. De nouvelles alliances sont forgées (Tikal, Kaminaljuyú, Copán) et Tikal s'impose comme la principale puissance des basses terres.

Le nouveau programme iconographique mis en place par *Yax Nuun Ayiin* entre 378 et 435 à Tikal, a été interprété comme l'indice d'un changement profond de stratégie politique (Borowicz 2003 ; Simmons Clancy 1999). Le contenu des images qui est en effet plus belliqueux à première vue, renvoie au thème du guerrier de Teotihuacan et à celui du sacrifice sous l'égide de Tlaloc. Si les thèmes eux-mêmes n'étaient pas étrangers aux Mayas, l'iconographie, allochtone l'était (Simmons Clancy 1999). Dans ce contexte, un certain « conservatisme » qu'évoque la céramique de Uaxactún après 400 pourrait au contraire être la

manifestation d'une volonté de résistance ; phénomène que F. Simmons Clancy (1999 : 133) a remarqué dans son étude de la sculpture classique ancienne. Quoi qu'il en soit, le V^e siècle est celui de Tikal, et l'essor de Calakmul dont la poterie remarquable contraste avec celle de Tikal, annonce la grande rivalité qui marquera notamment la fin du Classique ancien.

L'importance de l'eau et du monde chtonien

En raison du régime pluvial, avec une saison sèche pouvant durer de quatre à six mois, et de la nature karstique du sous-sol, dans lequel les eaux de surface sont rapidement drainées, les ressources en eau constituent un facteur d'implantation primordial dans les basses terres. Les perturbations qui peuvent aisément survenir dans le cycle de l'eau ont des répercussions importantes sur l'ensemble de la société et l'économie. La surabondance comme le manque d'eau détruisent les récoltes et perturbent le transport des marchandises par voies fluviales. Au Classique ancien, ces contraintes ont été accentuées par les conséquences de la sécheresse du II^e siècle qui, elle-même, a été accompagnée d'une profonde réorganisation des structures socio-politiques (chute de El Mirador et Nakbé) dans les basses terres. Les problèmes environnementaux ont conduit à la réalisation de nombreux aménagements hydrauliques destinés à canaliser, réguler et conserver l'eau, à l'échelle du groupe résidentiel comme à l'échelle de la cité.

Dans les basses terres, les différents milieux aquatiques se mêlent particulièrement. En raison de la porosité du substrat calcaire, les eaux de surfaces sont rapidement drainées dans le sous-sol ; quand elles restent en surface, c'est généralement dû à la nappe phréatique sub-affleurante. A la surface ou dans le sous-sol, les cours d'eau coulent vers la mer (où Les eaux douces, pures et saturées en carbonates sont un élément indispensable au développement et à la conservation du récif corallien des Caraïbes). La présence notable dans le réseau karstique d'eaux saumâtres accentue l'impression d'un continuum aquatique, par ailleurs bien visible avec la faune. Ainsi, océan, mer, lac, désignés par les mêmes mots dans certaines langues mayas, rivières, cours d'eau souterrains, *aguadas*, *cenotes*, font partie d'un même monde à la fois aquatique et souterrain. Au plan cosmologique, cela a une portée fondamentale car les représentations aquatiques renvoient donc, directement ou indirectement, à l'Inframonde. Dans l'iconographie, la continuité du monde aquatique est marquée par le mélange des motifs marins et lacustres, et la non-distinction des deux milieux. Ainsi, comme le mettent en lumière la géologie, et l'iconographie le monde chtonien dans les basses terres est un univers aquatique.

Les frises aquatiques sont des représentations conventionnelles du monde aquatique dans l'art maya. Elles se présentent généralement sous la forme de bandes ondulées, composées de lignes parallèles au milieu desquelles s'intercalent des suites de points et de ronds, qu'agrémentent des motifs secondaires comme des volutes, des cercles et demi-cercles, des ovales, ou encore des motifs à encoches. Ces frises sont parfois réduites à un registre de triangles. Le monde aquatique, ainsi évoqué, ne semble pas être divisé en plusieurs niveaux comme le pensait Thompson (1970). Toute une série de créatures forment le bestiaire de cet univers. Parce que leur corps, quand il est représenté, évoque les frises aquatiques, ces créatures serpentine symbolisent le monde des eaux terrestres. Ces monstres aquatiques qui apparaissent dans des contextes iconographiques similaires et présentent des similitudes formelles importantes ne semblent pas évoquer des entités distinctes. Il s'agirait plutôt de variations stylistiques autour du même thème. Leur faciès grimaçant rappelle celui de certaines créatures de l'art des périodes suivant, notamment *Chaak*, une divinité de la pluie, qui est absente du répertoire iconographique classique ancien. Il est raisonnable de penser que durant cette période, ces figures supranaturelles sont encore en cours de création. Le nénuphar est une autre image, très répandue, du monde aquatique. Cette plante est le végétal le plus représenté dans l'art maya. Les évocations du nénuphar offrent toute une gamme d'expressions, des formes naturalistes aux formes les plus stylisées et en particulier trifoliées –ces dernières rappelant la « fleur de lys ».

La grande popularité des représentations aquatiques au Classique ancien pourrait avoir comme origine l'inquiétude liée au problème de l'eau dans les basses terres (Baudez 2003a). La grande sécheresse du II^e siècle, qui a vraisemblablement accéléré la chute de El Mirador et Nakbé, a pu constituer en effet un événement traumatisant dont le souvenir persistant serait décelable dans la culture matérielle. Ainsi, dans le corpus archéologique de Tikal, au Classique ancien des coquillages sont présents dans 80% des dépôts de fondation (contre 48% au Classique récent), 34% des dépôts funéraires (contre 25% au Préclassique) et 44% des caches (contre 6% au Préclassique) (Baudez 2003a : 478 ; Krejci et Culbert 1999 : 106, 110-111). Des cas où l'iconographie a changé rapidement après une catastrophe naturelle ont été documentés ailleurs dans le monde. On citera l'éruption de Théra (Méditerranée) vers 1450 av. J.-C. qui fut suivie de l'apparition du « style marin » dans la céramique minoenne (Betancourt 1977, 1985 ; Davaras 1990 ; Marthari 1990 ; MacDonald 1990 ; Popham 1990), et le tremblement de terre de Tokyo qui ravagea le Japon en 1855 et après lequel apparurent en grand nombre les représentations de *Namazu* (poisson-chat) qui, dans la mythologie nippone, est un poisson géant responsable des phénomènes sismiques (Smits 2006). Dans les

trois cas, maya, minoen, et japonais, ces catastrophes naturelles ont été accompagnées de profonds changements socio-politiques. A l'instar des Japonais du XIX^e siècle, il est probable que les Mayas aient vu dans ces événements les signes d'un déséquilibre cosmique nécessitant une intervention.

Dans le contexte des basses terres mayas, le contrôle des ressources en eau a pu représenter un pouvoir politique que la manipulation des rituels et des représentations aurait justifié et confirmé. Il est intéressant de noter que la pluie est étrangement absente de l'iconographie classique ancienne. L'évocation des eaux terrestres renvoie en particulier au milieu des lacs et des marais dont la fertilité est une caractéristique remarquable. Ces représentations font aussi allusion au monde mythique (l'Inframonde). Cette origine implique un certain contrôle des forces surnaturelles de l'Inframonde sur l'eau et donc sur la fertilité du monde végétal. Dans ce contexte, le souverain maya qui se posait en médiateur des humains auprès des forces surnaturelles, ne dédaignait pas de s'identifier au « seigneur des eaux » (Baudez 2003a), ou au soleil comme l'indique le titre (*K'inich*) dont il se paraît. A ce sujet, il est notable que la fleur du nénuphar, parce qu'elle sort de l'eau pour s'épanouir à l'air libre, est un symbole solaire en Mésoamérique. Pour ces raisons, il paraît plus probable que le 'motif trifolié' du répertoire maya, qui a servi d'insigne aux souverains, soit une représentation stylisée du nénuphar, plante aquatique à la symbolique solaire, plutôt que du maïs comme dans la culture olmèque.

Un cosmos géocentrique

Dans l'iconographie maya, la terre est représentée par un masque zoomorphe qui a reçu la dénomination de monstre terrestre. Celui-ci porte les attributs du glyphe T528/ZC1 *tun* qui désigne notamment le jour *kawak*, et ceux du signe T529/ZC2 *witz* signifiant « montagne », « colline ». Au Classique ancien, le monstre terrestre a souvent l'allure d'un crocodilien aux yeux marqués du motif 'bandes croisées' (T552/XQB) dont la valeur logographique serait *k'ät* et qui désignerait la terre glaise (Reents-Budet et al. 1994). Ainsi, au Classique ancien, T552/XQB est un des attributs diagnostiques du monstre terrestre.

Le thème de la montagne-caverne qui est évoqué dans la mythologie maya, est bien représenté dans l'iconographie (Taylor 1979). Ainsi, la gueule du monstre terrestre symbolise le portail de l'au-delà souterrain des Mayas : l'Inframonde. La figure tératomorphe est souvent représentée avec une fente à degrés dans le front. Ce motif, ainsi que les motifs en forme de T et les motifs cruciformes ('médaillons quadrilobés') sont des symboles d'orifices terrestres ouvrant sur l'Inframonde. La forme en T évoque le signe T503/XQ6 *ik'* qui désigne

le « souffle », la « respiration » et le « vent ». Or dans la pensée maya, les vents résident ou naissent dans les grottes. Le plan cruciforme est celui des nombreux dépôts dédicatoires et édifices comme la structure E-IX de Uaxactún. Ces dépôts et ces édifices au plan cruciforme, symboliseraient donc le portail cosmique entre le monde de la surface, où résident les humains, et l'Inframonde.

Dans une culture néolithique sans métaux, comme celle des Mayas du Classique ancien, la poterie tient une place qu'occupent ailleurs les objets de métaux ou d'alliages précieux et il est probable que l'art de la céramique ait concentré sur lui des valeurs d'ordre idéologique et symbolique dévolues ailleurs au travail de la forge (Lévi-Strauss 1985 : 19). Dans les mythes mayas contant la création de l'humanité, comme le *Popol Vuh* (Tedlock 1996), l'utilisation de l'argile est souvent évoquée et le vocabulaire employé pour décrire la cosmogonie est emprunté au champ lexical de la poterie. Mais, d'un certain point de vue, en créant des formes solides et belles avec de l'argile, le potier (ou la potière) maya aurait réussi là où les dieux eux-mêmes avaient échoué (Reents-Budet 1998b : 76). Ainsi, l'acte de création céramique peut être considéré comme un acte démiurgique. La poterie, faite de terre et d'eau, et séchée par le feu, aurait joué un rôle médiateur entre les puissances célestes d'une part, les puissances terrestres, aquatiques ou chtoniennes d'autre part (Lévi-Strauss 1985 : 20-21). Chez les anciens Mayas, cet antagonisme s'établit entre l'Inframonde, c'est-à-dire le monde souterrain, riche en eau, du réseau karstique, et le monde de la surface, des vivants, qui est caractérisé par une sécheresse relative en raison de la nature karstique du substratum, et chronique en raison du régime pluvial.

Les poteries décorées du Classique ancien étaient des objets de prestige qui permettaient d'exprimer avec une certaine ostentation, les valeurs, la philosophie et les croyances d'une élite. Leur iconographie qui évoque des thèmes cosmologiques, est construite en fonction de la structure du pot. A chaque niveau de la poterie correspond un niveau du cosmos. Ainsi, le couvercle représente souvent le monde de la surface, alors que le corps du récipient évoque l'Inframonde. Ainsi historiées, les poteries sont de véritables *imago mundi*, des cosmogrammes miniatures en trois dimensions. Le bol tétrapode référencé *pi003* dans notre corpus d'étude offre une bonne illustration de cette cosmographie du Classique ancien qui montre une certaine obsession des eaux terrestres. Ces compositions ont en commun avec celles des décors architecturaux comme la façade de Cerros, de décrire un cosmos géocentrique dont l'espace est confondu avec celui de la sphère terrestre. La céramique avec sa symbolique chtonienne en est une bonne métaphore. Cette hypothèse est étayée par les bols à caches de type bord-à-bord, exclusifs du Protoclassique et du Classique ancien, dont le

contenu (galets, marne, silex, os de rongeurs ou outillage lithique), comme leur situation et leur contexte (roche mère, lit de pierres vertes) évoquent le monde chtonien.

La fonction de métaphore cosmologique dévolue à certaines poteries a été relevée à plusieurs reprises et les données archéologiques, iconographiques, linguistiques et épigraphiques semblent converger pour indiquer que le récipient serait, dans certains cas du moins, une métaphore de la caverne qui représente le portail cosmique ouvrant un accès entre le monde des vivants et celui des morts. Dans la pensée maya, ces formations géologiques qu'elles soient sèches ou humides, comme les *cenotes*, sont des lieux-frontières où s'établissent en particulier les transactions entre les morts et leurs ancêtres. A l'exemple des récipients utilisés lors de certains rituels divinatoires à Bali, ou des encensoirs lacandons, il est raisonnable de penser que les poteries décorées du Classique ancien aient pu être considérées comme des fenêtres, des « regards », que des spécialistes pouvaient ouvrir sur le monde du mythe.

Le soleil : oiseau le jour, jaguar la nuit

Dans la pensée maya le soleil revêt différents aspects en fonction du moment de la journée ou de l'année. Cette diversité se retrouve dans l'iconographie. Ainsi, l'entité GIII dont le nom, *Ahau k'in*, évoqué dans les textes hiéroglyphiques, signifie « Seigneur Soleil », est caractérisé par des yeux loucheurs à la pupille carrée, un nez romain, des incisives en T, des émanations aux commissures des lèvres, souvent les trois ocelles du jaguar sur les joues, et le signe *k'in* (« soleil »). Il s'agirait d'une image du soleil diurne, probablement dans son aspect descendant alors que le Jaguar de l'Inframonde (*JGU*) représenterait le soleil dans son aspect nocturne lors de son séjour dans le monde de dessous. Les attributs de ce dernier sont des grands yeux aux pupilles en crochet, entre lesquels se développe une torsade qui s'achève par une boucle au-dessus d'un nez romain, et des traits félins, notamment l'oreille de jaguar. Sous cette forme, il est un patron de la guerre et des sacrifices. Ces deux aspects du soleil sont peu représentés au Classique ancien. La forme naturaliste, le Jaguar Nénuphar, est en revanche plus courante. L'animal est représenté avec un nénuphar sur la tête, un œil marqué de trois points (*hix*) et parfois le signe *k'in* (« soleil »). Dans les scènes peintes sur les poteries du Classique récent, le Jaguar Nénuphar est associé aux divinités de la mort et des sacrifices. Il est parfois montré sur l'autel sacrificiel. Au Classique ancien, il est figuré sur le couvercle de certaines poteries, modelé en haut relief. Le flot de sang s'écoulant de sa gorge tranchée, indique qu'il s'agit d'une image du soleil exsangue regagnant l'Inframonde en fin de journée,

ce que confirment les symboles aquatiques qui constituent le contexte iconographique de ces représentations.

L'entité GI est bien illustrée au Classique ancien. Ses attributs sont des pupilles en crochet, un nez romain, les trois ocelles du jaguar, des barbillons, une « dent de requin », un filet de perle autour du visage qui semble spécifique des représentations du Classique ancien, l'emblème quadripartite et parfois le signe *k'in* qui confirme la valeur solaire de GI. Les données épigraphiques et l'association iconographique avec les oiseaux aquatiques, suggèrent que GI est une image du soleil levant. Dans la tradition maya, certains oiseaux, en particulier l'ara macao, sont considérés comme des symboles du soleil diurne. Ainsi, le nom d'une divinité yucatèque du soleil est *K'inich K'ak' Mo'* soit « face de Soleil Ara de feu ». Sur les peintures murales de la Tombe 1 de Río Azul, le soleil couchant, évoqué par un masque portant notamment les trois ocelles du jaguar, est opposé à une figure aviaire qui symboliserait le soleil levant. Les figures des décors de la Structure Rosalila de Copán illustrent l'association des attributs solaires et des traits aviaires. Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que dans les inscriptions hiéroglyphiques, les glyphes de périodes sont souvent des figures aviaires, le temps étant une fonction du soleil.

L'oiseau aquatique modelé en haut relief sur le couvercle d'une poterie est une composition typique du Classique ancien. Dans des contextes iconographiques similaires, divers types d'oiseaux aquatiques se substituent les uns aux autres, ce qui suggère que la valeur symbolique de ces représentations réside dans la nature aquatique des oiseaux plutôt que dans leurs espèces qui sont, au demeurant, difficiles à distinguer. Les représentations de canards semblent limitées à Tikal et Calakmul, alors que les échassiers au long cou sont plus répandus dans la région nord-est. Les oiseaux aquatiques et le Jaguar Nénuphar apparaissent dans des contextes iconographiques équivalents. Cela, comme dans le cas des peintures murales de la Tombe 1 de Río Azul, paraît être l'indication d'une valeur sémantique équivalente (solaire) bien qu'inversée : soleil levant et diurne pour l'oiseau ; soleil couchant et nocturne pour le jaguar. La valeur solaire de l'oiseau aquatique dans l'art maya est suggérée par son association avec GI et par la scène du payeur (*pi096*) où une figure anthropomorphe marquée du signe *k'in* (« soleil ») transporte un poisson dans sa pirogue. Tout comme le pêcheur dont l'embarcation glisse à la surface des eaux, les oiseaux aquatiques sont représentés nageant à la surface des flots, en train d'attraper un poisson. Les Mayas en bons observateurs de leur milieu naturel, avaient probablement remarqué que les oiseaux aquatiques disparaissent avec le soleil et réapparaissent dès les premières lueurs de l'aube.

Un cosmos à deux niveaux

Le cosmos évoqué par les céramiques de la collection étudiée présente une structure bipartite composée de l'Inframonde et du monde de la surface. Cette dichotomie remet en question les reconstructions courantes du cosmos maya qui proposent une structure tripartite comprenant un ciel empyrée en plus des deux autres niveaux. Le modèle à trois niveaux tient en partie à l'identification, à la fin du XIX^e siècle, des symboles du soleil, de la lune et de Vénus dans l'art maya (Förstemann 1886 : 15-19). Ces symboles étaient organisés en frises qui furent dénommées « frises célestes » ou « frises planétaires ». Toutes les études des frises « célestes » ont été fondées sur ces travaux initiaux qu'elles se contentèrent de réifier en élargissant l'inventaire des motifs, et acceptèrent, sans le discuter, le postulat que ces représentations symbolisaient spécifiquement les cieux empyrées. La réévaluation de ces symboles procure un point de vue différent.

Le ciel (évoqué par le signe T561/XH3) n'est pas nécessairement le ciel empyrée, dans la mesure où le mot maya *ká'an/chan* porte plus généralement les notions d'altitude, d'élévation et du « haut » (Barrera Vasquez 1980 : 291-292 ; Bricker et al. 1998 : 123) et pourrait donc désigner le ciel atmosphérique par analogie et opposition, à *káab* qui désigne à la fois la terre et le « bas » (Barrera Vasquez 1980 : 277). Plusieurs arguments épigraphiques vont dans le même sens. En outre, dans les langues mayas, le bleu et le vert qui sont regroupés sous la même dénomination (*yäx*), sont deux nuances d'une même couleur. De telle sorte que le ciel et la forêt sont perçus comme un domaine continu au plan sensible, bien que replié au plan topologique. Le ciel ne serait donc pas le ciel empyrée mais le ciel atmosphérique qui commence à la surface.

Le soleil (évoqué par le signe T544/XQ3), la lune (T181/ZU1 et T683/ZU1), les étoiles et Vénus en particulier (T2/ZQD et T510a/ZQD), sont associés avec la sphère terrestre plutôt qu'avec une sphère céleste en raison de leurs pérégrinations souterraines, décrite dans la mythologie. Ainsi, dans la pensée maya, le soleil est un jaguar qui rode et chasse dans l'Inframonde la nuit et, le jour venu, il est un oiseau qui vole au-dessus de la forêt. Les deux temps du cycle cosmique sont le jour et la nuit, associés dans les langues mayas avec, respectivement, le haut et le bas. Ces données suggèrent une structure cosmique bipartite qui serait constituée d'un Inframonde de nature aquatique et d'un Supramonde de nature atmosphérique où les humains résident à la surface terrestre, comme l'indique l'analyse des autres symboles constituant les frises « célestes ». Une partie de ces signes (T503/XQ6 *ik'*, « vent » ; T632/XGK *muyal*, « nuage » ; T638/1C1 *toók'*, « silex », foudre ?) renvoie, en

effet, à des phénomènes météorologiques qui sont des manifestations atmosphériques d'éléments dont l'origine est située dans le monde chtonien par la tradition maya. Les signes restants semblent bien désigner à l'interface entre l'Inframonde et le Supramonde (T625/XD6, T552/XQB), ou la partition et la structure du cosmos (T281/XQ1, T1017/SSJ). Toutes ces données suggèrent que les frises dites « célestes » ne symbolisaient pas le ciel empyrée, mais plutôt l'espace situé au-dessus de la surface, c'est-à-dire « l'atmosphère », qui comprend aussi le monde des humains.

Dans certains contextes iconographiques, telles les représentations de souverains portant à leur ceinture ou dans leurs bras une barre cérémonielle, les frises « célestes » représentaient un « horizon cosmique », c'est-à-dire la limite entre les deux niveaux du cosmos. Les données linguistiques, relatives aux expressions de direction dans les langues mayas, suggèrent que dans la cosmologie maya, le temps et l'espace (le cosmos) sont « modelés » par les mouvements du soleil. Les révolutions solaires déterminent notamment un axe est-ouest, qui semble être l'unique dimension horizontale de la cosmologie maya. Ainsi, la barre cérémonielle que porte le souverain incarnant l'*axis mundi*, ne représenterait pas nécessairement le ciel, mais plus probablement l'axe horizontal qui symbolise la limite entre les deux niveaux du cosmos.

Dans ce modèle cosmologique à structure bipartite, la terre s'intercale telle une membrane entre le Supramonde et l'Inframonde. Son épaisseur est largement ignorée tant dans la mythologie qui évoque des montagnes creuses et de l'eau coulant derrière les murs des grottes que dans l'iconographie. Ces descriptions évoquent les images et les schémas de cavités, caractéristiques du milieu karstique, où la roche semble effectivement n'être qu'une cloison. Dans le contexte géologique des basses terres, la tortue (ou plus précisément sa carapace creuse) est une métaphore tout à fait appropriée pour la terre en général et les cavernes en particulier. Grottes, *cenotes* et autres orifices naturels ou artificiels, représentent des points de convergence cosmique où les deux niveaux du cosmos entrent en contact. Ces portails cosmiques sont évoqués par des mâchoires zoomorphes dans l'iconographie. Divers éléments iconographiques suggèrent que les galeries souterraines, véritables couloirs cosmiques, ont pu être représentées par des figures ophidiennes dans l'art maya.

Les sources ethnographiques (Gossen 1974), archéologiques (Baudez 2002), iconographiques (vase Kerr 1609) et linguistiques (Stresser-Péan 1952) indiquent que les deux niveaux du cosmos maya sont des mondes inversés et symétriques. Ce concept est illustré par l'image de l'arbre avec son système racinaire qui se développe dans l'Inframonde. Cet au-delà aquatique, situé de « l'autre côté du miroir », est l'espace du temps du mythe,

c'est aussi la matrice primordiale origine de toute vie, lieu de transformation, de création, où résident les puissances surnaturelles et les ancêtres.

Les ancêtres et les sacrifices

Dans l'art maya, la métaphore solaire demeure l'une des analogies les plus fréquentes pour évoquer les cycles de vie, mort, et renaissance. Dans la mythologie des Lacandons, le soleil est porté dans un hamac lors de son séjour dans l'Inframonde, de la même façon qu'un défunt est porté en terre (Boremanse 1986). Le motif 'trois points' qui décore la figure anthropomorphe de *tkl36*, évoque les trois ocelles du jaguar et pourrait être une illustration de la métaphore solaire appliquée à la mort. L'étoffe qui enveloppe le personnage évoque un linceul comme dans la scène de funérailles de *pi012* où le tissu est représenté par des signes T148/1B7 'triple bande nouée' qui évoquent des nœuds de papillon (« Nœud » en maya se dit *tz'ak* et signifierait aussi « embaumer » selon Wagner, 1999). Par ailleurs, le motif 'triple bande nouée' fait partie d'un complexe iconographique lié aux sacrifices (Baudez 1994). Nous avons noté une récurrence du nombre trois dans les motifs renvoyant à la mort, à la nuit et à l'Inframonde : les trois ocelles du jaguar (*hix*), les bandes nouées sont généralement triples, le troisième jour du *Tzolkin* est *Ak'b'al*, signifiant « obscurité », le sixième jour est *Kimi*, « mort ».

Le motif 'triple bande nouée' apparaît aussi sur des figures anthropomorphes aux proportions étirées, représentées allongées dans des positions contraintes : une jambe, parfois les deux, repliée sous l'abdomen qui est toujours plaqué au sol, et un bras allongé devant le visage avec la main tendue. Cette posture caractéristique rappelle celle de certains captifs dans l'art lapidaire. Par ailleurs, ces figures portent des peintures et des marques faciales. Les peintures (bande sur les yeux, bande verticale sur l'arrière du visage) évoquent celles des dieux A, A', et Q qui président à la mort et aux sacrifices. Les marques faciales évoquent les lividités cadavériques qui apparaissent rapidement autour des yeux et des lèvres après le décès. Les 'personnages allongés' ne sont pas les seules figures anthropomorphes à porter ces peintures et marques faciales. En raison notamment de leurs contextes iconographiques qui renvoient à l'Inframonde, nous pensons que ces figures sont des représentations de défunts.

Le motif '*ahau* fumant' et des signes dérivés marquent aussi ces représentations de morts. Le motif '*ahau* fumant' serait lu *säk nik* (fleur blanche) et ferait référence à l'âme du défunt. Dans ce composé, le signe *ahau* est parfois remplacé par un T534/AMB '*ahau* inversé' qui signifie « achèvement ». De nombreux motifs végétaux accompagnent ces représentations. Ceux-ci renverraient à la croyance en une palingénésie des hommes en

végétaux (Carlsen et Prechtel 1991), qui pourrait être illustrée sur le tombeau de *Hanal Pakal* à Palenque. Comme dans ce dernier cas, les morts représentés sont généralement des ancêtres. Cette relation pourrait être conservée sur les céramiques. Certaines figures anthropomorphes, dont seule la tête est représentée émergeant d'un amas de volutes, évoquent des figures similaires qui, sur les stèles, sont nommées et identifiées comme les ancêtres des figures principales.

Dans l'iconographie, les ancêtres sont souvent associés à des symboles renvoyant au thème du sacrifice et de l'autosacrifice (Baudez 1994). Les deux séquences rituelles évoquées sur les linteaux de Yaxchilán semblent indiquer que l'autosacrifice est à la fois un moyen pour invoquer les ancêtres (en brûlant le sang qui représente le lien ancestral) et un rituel propitiatoire destiné à s'assurer, par une offrande de sang, l'aide et la protection de ceux-ci et des forces de l'Inframonde. Les ancêtres, parce qu'ils résident dans le monde du dessous, sont les médiateurs des vivants auprès des forces de l'Inframonde. Un des rôles dévolu aux ancêtres serait donc de mobiliser les forces surnaturelles au profit de leurs descendants quand ces derniers en font la demande, notamment lorsqu'ils partent à la guerre comme l'illustrent les linteaux de Yaxchilán.

Le sacrifice, en particulier le sacrifice de soi, représente une forme extrême de don. Avec ces dons sanglants, les humains tentent de s'acquitter de leur part du contrat qui les lie aux dieux, aux esprits de la nature et ceux des morts, puisque « ce sont eux les véritables propriétaires des choses et des biens du monde » (Mauss 1925 : 167). Ainsi, le sacrifice et l'autosacrifice seraient « tous deux le moyen de payer sa dette aux puissances dont on a reçu les bienfaits et un investissement pour mériter les bienfaits à venir » (Baudez 2006b : 60). Face à ces puissances qui leur ont tout donné, le monde, la vie, la mort, il n'y aurait pour les humains aucun contre-don possible (Godelier 1996 : 267). Pour les Mayas, cette dette perpétuelle qui est payée avec des sacrifices sanglants s'inscrit dans un schéma fait d'oppositions et de cycles (saison sèche/saison humide, jour/nuit, vie/mort, bourgeonnement/décomposition), dans lequel rien n'est acquis, tout doit être en permanence renouvelé. L'énergie qui entraîne ce mécanisme semble être liée aux liquides : l'eau, le sang, la sève. Ces fluides participent à un cycle cosmique. Ainsi, l'eau s'écoule de la montagne à la mer souterrainement et à la surface puis vers le ciel (Stresser-Péan 1952), la sève monte des racines à la pointe des feuilles des végétaux, le sang circule dans le corps et au-delà lors des sacrifices. L'eau coule, la sève coule, le sang doit donc couler et alimenter le cycle cosmique.

Echanges cosmiques

Dans le modèle cosmologique à deux niveaux, sans ciel empyrée, la pluie n'est qu'une manifestation atmosphérique de l'élément aquatique qui, en raison de son origine chtonienne, est sous le contrôle des puissances de l'Inframonde. C'est donc avec celles-ci et par l'intermédiaire des ancêtres, que les humains doivent négocier pour s'assurer du retour des pluies et de l'abondance du précieux liquide. L'importance de ce phénomène est illustrée par la relation qui existe au Classique récent et au Postclassique entre la divinité de la pluie *Chaak* et les sacrifices. Cette relation introduit une équivalence entre le sang et l'eau puisqu'avec le sacrifice, il est fait don du premier en échange du second.

Il existe, dans les langues mayas, des conjonctions étymologiques concernant les dénominations de l'eau, du sang, de la sève et du sperme et d'autres fluides, qui suggèrent des équivalences symboliques entre ces divers liquides. Cette hypothèse est corroborée par l'utilisation de la sève de certaines plantes comme substitut symbolique du sang humain dans certains rituels lacandons et par l'équivalence entre le sang et l'eau que justifient les sacrifices.

Ces correspondances linguistiques sont illustrées à diverses occasions dans l'iconographie classique, en particulier avec les signes du *water group / blood group* dont le principal signe (T36/AMC) constitue le préfixe des glyphes-emblèmes et marque le sens de « divin », « sacré » (*K'uhul*). Les données linguistiques, ethnographiques et iconographiques convergent pour indiquer une correspondance symbolique entre l'eau, le sang et la sève (et probablement aussi le sperme). Considérer que ces liquides entretiennent entre eux un lien à la fois de correspondance et de continuité, revient à dire qu'ils représentent diverses variétés d'un même fluide. Ce constat a une portée considérable sur le plan cosmologique car ce fluide baigne l'univers tout entier et véhicule le *Itz* qui est « l'essence de vie » (Dunning 2003). L'eau circule dans le réseau karstique comme le sang dans le corps des créatures vivantes et la sève dans les végétaux, elle se condense sur la paroi des grottes comme sur la peau des humains et les feuilles des végétaux, elle s'élève au-dessus de la surface sous forme de brume, de nuages, et de sève dans les racines, le tronc et les branches des arbres, elle retombe ensuite sur la terre sous forme de pluie ou de bruine et retourne dans l'Inframonde. Engagé dans un mouvement perpétuel qui représente un véritable cycle à l'échelle du cosmos, le fluide cosmique assure la continuité du cycle de la vie.

Les relations entre le Supramonde et l'Inframonde, entre les vivants et les morts, s'inscrivent dans le cadre d'une économie généralisée qui s'articule autour des notions de

transformation, d'échange, et de transfert. Celles-ci sont condensées dans le terme *k'ex* (Carlsen et Prechtel 1991) qui évoque aussi l'idée de duplication et de régénération, comme dans le renouvellement des générations et du maïs. Ce sont justement les ancêtres qui vont négocier avec les forces surnaturelles au nom et pour le bien des vivants. Dans cette logique de cycles et d'échanges où l'équilibre doit être maintenu, l'eau coule parce que le sang coule et *vice versa*. Il est possible que la distribution de liquides à boire et échanger au cours de festins rituels au moyen de poteries portant les symboles du monde aquatique, ait été considérée comme une mise en circulation symbolique. Le fluide cosmique porte en lui l'essence de vie (le *itz*) qui vitalise l'univers. Maintenir la dynamique du système, notamment au moyen de sacrifices et d'échanges, est donc une nécessité. Ainsi, à la différence d'autres systèmes de croyances asymétriques, comme chez les Aztèques, où le don de vie fait par les dieux à l'origine des temps et renouvelé chaque jour représente une dette perpétuelle dont l'acquiescement, obligation tragique de la destinée humaine, est impossible, les relations avec les forces surnaturelles semblent avoir été conçues par les Mayas anciens comme une dynamique d'échanges dans laquelle des biens doivent être mis en circulation pour que d'autres biens soient donnés, ce qui est la signification même de l'échange.

Pour conclure

A la fin du Préclassique, les sécheresses qui frappèrent les basses terres entraînent probablement la dégradation d'un paysage lacustre dans la région d'El Mirador et Nakbé. Les deux cités se sont effondrées vraisemblablement pour cette raison. Parce que l'eau est sous le contrôle des forces de l'Inframonde et que la venue régulière des pluies est le terme d'un contrat entre ces puissances et les humains, il est probable que la sécheresse ait été considérée comme le signe d'un déséquilibre cosmique. Les souverains, censés être les médiateurs entre les vivants et les forces surnaturelles, avaient failli. Le vide politique fut rapidement comblé par la noblesse d'autres sites, Uaxactún et Holmul, peut-être mieux situés en ce qui concernait les ressources en eau. La compétition pour le pouvoir aurait ainsi engendré une importante émulation au sein des Maisons nobles qui auraient rivalisé pour créer des objets somptuaires capables de conférer à leurs propriétaires un prestige considérable. Ces objets étaient l'expression d'une réussite dû, notamment, au contrôle de l'eau par des moyens physiques comme ésotériques. La réussite était le gage du soutien des puissances de l'Inframonde et de l'efficacité des ancêtres à négocier avec elles pour le crédit des vivants. Il ne nous semble ainsi pas surprenant que dans la première partie du Classique ancien, Uaxactún et Holmul aient été en relation avec des sites à grottes des hautes terres (La Lagunita, Chamá, grottes de

l'Alta Verapaz) dans ce qui apparaît comme des rituels tournés vers le monde chtonien détenteur des ressources en eau.

Après avoir étudié l'iconographie de la poterie décorée du Classique ancien, on comprend que l'apparition du complexe iconographique Teotihuacan dans l'art maya, résulta plus d'un emprunt que d'une intrusion. Ce complexe s'organise autour de la figure de Tlaloc, à la fois divinité de la pluie et du renouveau, et divinité de la guerre (Pasztory 1974). La relation entre la foudre, la pluie, Tlaloc et la guerre représente donc la conjonction d'idéologies entre les Mayas et Teotihuacan. A la fin du IV^e siècle, l'intérêt de cette iconographie allochtone était surtout son caractère novateur et la référence à une cité éloignée dont la renommée devait être légendaire.

L'iconographie des poteries du Classique ancien révèle beaucoup plus qu'une préoccupation pour les ressources en eau, pour les eaux de natures différentes : elle montre l'idée que l'élite avait d'un cosmos équilibré où l'eau est abondante. La poterie symbolisait elle-même la maîtrise d'un savoir ésotérique ainsi qu'une capacité de médiation entre le monde chtonien et le monde de la surface. En associant sur ce support le symbole de sa réussite et l'expression de ses valeurs, l'élite maya envoyait un message bien articulé tant aux vivants qu'aux puissances de l'au-delà. On comprend ainsi que l'apparition d'une iconographie complexe sur la céramique à l'orée du Classique ancien est le résultat d'une conjonction de facteurs environnementaux (*prime movers*), socio-politiques, et idéologiques, ou proprement religieux.

De futures recherches s'orienteront vers la comparaison avec les données iconographiques du Préclassique, notamment les peintures murales de San Bartolo récemment découvertes, et l'étude des réseaux d'influences et d'interactions dans les basses terres au Classique ancien que l'analyse des décors a mis en lumière.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

-A-

- ACUÑA, René (éd.)
 1984 *Calepino Maya de Motul*. Edition de René Acuña. Facsimile version de René Acuña. Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- ADAMS, Richard E. W.
 1971 *The Ceramics of Altar de Sacrificios*. Papers of the Peabody Museum, Vol 63, n°1. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
 1977 « Comments on the glyphic text of the Altar Vase », pp. 409-420, in *Social Process in Maya Prehistory. Studies in Honor of Sir Eric Thompson*. Academic Press, London.
 1984 *Rio Azul, Report 1*. CARUTS.
 1986 *Rio Azul, Report 2*. CARUTS.
 1987 *Rio Azul, Report 3*. CARUTS.
 1990 « Archaeological Research at the Lowland Maya Site of Rio Azul ». *Latin American Antiquity* 1 : 23-41.
 1999a *Rio Azul : an ancient Maya city*. University of Oklahoma Press, Norman & London.
 1999b « Early Classic Maya Civilization : A View from Rio Azul », pp. 35-48, In N. Grube, *The emergence of lowlands Maya civilization : the transition from the preclassic to the early classic ; a conference at Hildesheim, Germany, November 1992*. Verlag Anton Saurwein, Markt Schwaben, Germany.
- AGUILAR, Manuel, Miguel MEDINA JAEN, Tim M. TUCKER, et James E. BRADY
 2005 « Constructing Mythic Space : The Significance of Chicomoztoc Complexa t Acatzingo Viejo », pp. 69-87, in J. Brady et K. Prufer (éd.), *In the Maw of the Earth Monster : Mesoamerican Ritual Cave Use*, University of Texas Press, Austin.
- AGURCIA FASQUELLE, Ricardo
 2004 « Rosalila, temple of the Sun-King » pp. 101-112, In E. Bell, M. Canuto et R. Sharer (éd.), *Understanding Early Classic Copan*. The University of Pennsylvania, Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia.
- AKERMAN, James
 1962 « A Theory of Style », *The Journal of Aesthetic and Art Criticism* 20 : 227-237, The American Society for Aesthetic, The Cleveland Museum of Art, Cleveland.
- ALCINA FRANCH, José
 1984 *Arte Precolombino en la Coleccion Barbier-Mueller*
- AMES, K. M.
 1995 « Chiefly power and Household Production on the Northwest Coast », pp. 155-187, in T.D. Price et G.M. Feinman, *Foundations of Social Inequality*, Plenum Press, New York.
- ANDERS, Ferdinand
 1963 *Das Pantheon der Maya*, Graz, Akademische Druck.
- ANDREWS, Wyllys E. IV, et Wyllys E. ANDREWS V
 1980 *Excavations at Dzibilchaltun, Yucatan, Mexico*, MARI Publication 48, Middle American Research Institute, Tulane University, New Orleans.
- ANTON, Danilo J.
 1995 *Villes Assoiffées : L'approvisionnement en eau dans les villes d'Amérique latine*, texte consultable : http://www.idrc.ca/fr/ev-9313-201-1-DO_TOPIC.html
- ARNAULD, Marie-Charlotte
 1985 « La céramique de la structure A-7 de La Lagunita », pp. 103-190, in A. Ichon et M.-C. Arnauld, *Le Protoclassique à La Lagunita, El Quiché, Guatemala*, CNRS/Institut d'Ethnologie, Paris.
 1987 « Regional Ceramic Development in the Northern Highlands, Alta Verapaz, Guatemala : Classic and Postclassic Material », pp. 307-328, in P. Rice et R. Sharer (éd.), *Maya Ceramics, Papers from the 1985 Maya Ceramic Conference*, BAR International Series 345, British Archaeological Report, Oxford.
 1990 « El comercio clásico. Rutas entre tierras bajas y tierras altas en el área maya », *Latin American Antiquity* 1(4) : 347-367.
 2002 « Arquitectura política y residencial en La Joyanca, noroccidente del Petén (Guatemala) », *Mexicon* XXIV(3) :55-62.
 2003 « ¿El fin de un mundo? La Lagunita, Quiché », pp. 37-48, in M.-C. Arnauld, A. Breton, M.-F. Fauvet-Berthelot et J. A. Valdés (éd.), *Mélanges offerts à Alain Ichon. Misceláneas en honor a Alain Ichon*, CEMCA, Mexico & Guatemala.

- 2006a « Les Mayas classiques lettrés artisans de haut rang », *Techniques & culture* 46, 2006 : 217-229.
- 2006b « Imiter par soumission, par défi ou par distinction ? », communication dans le cadre du colloque de la MAE *Mobilites, immobilismes, imitation, transfert et refus d'emprunt*, du 9 juin 2006, Maison René Ginouvès, Archeologie & Ethnologie, Cnrs - Paris X Nanterre - Paris I.
- ARNAULD, Marie-Charlotte, Alain BRETON, Marie-France FAUVET-BERTHELOT, et Juan Antonio VALDÉS (éditeurs.)
2003 *Misceláneas en honor a Alain Ichon*, CEMCA, Mexico & Guatemala.
- ARNAULD, Marie-Charlotte, Véronique BREUIL-MARTINEZ et Eric PONCIANO
2004 *La Joyanca (La Libertad, Guatemala), antigua ciudad maya del noroeste de Petén*. Mexico et Guatemala : CEMCA, CIRMA et Asociación Tikal.
- ARNAULD, Marie-Charlotte et Mélanie FORNE
2004 « Chronologie de La Joyanca », in M.Ch. Arnauld et V. Breuil-Martinez et E. Ponciano (éd.), *La Joyanca (La Libertad, Guatemala), antigua ciudad maya del noroeste de Petén*, chapitre 1, Mexico et Guatemala : CEMCA, CIRMA et Asociación Tikal.
- ARNAULD, Marie-Charlotte, Jean-Paul METAILIE et Véronique BREUIL-MARTINEZ
2004 « La Joyanca dans la région des plateaux et dans le Petén nord-occidental », in M.Ch. Arnauld et V. Breuil-Martinez et E. Ponciano (éd.), *La Joyanca (La Libertad, Guatemala), antigua ciudad maya del noroeste de Petén*, chapitre 2, Mexico et Guatemala : CEMCA, CIRMA et Asociación Tikal.
- ARNAULD, Marie-Charlotte et Dominique MICHELET
2007 « Casas monumentales de Río Bec, raíz del particularismo regional: variantes y variaciones », communication dans le cadre du colloque *variantes et variations en pays maya*, 12-15 décembre 2007, Paris.
- ASHMORE, Wendy
1980 « Discovering Early Classic Quirigua : A Unique opportunity to examine an important sector of the early center », *Expedition* 23(1) : 35.
1981 (éd.) *Lowland Maya Settlement Patterns*, University of New Mexico Press, Austin.
1984a « Classic Maya Wells at Quirigua, Guatemala: Household Facilities in a Water-Rich Setting », *American Antiquity* 49(1) : 147-153.
1984b « Quirigua Archaeology and History Revisited », *Journal of Field Archaeology* 11(4) : 365-386.
1989 « Construction and Cosmology : Politics and Ideology in Lowlands Maya Settlement Patterns », pp. 272-286 , in W. Hanks et D. Rice (éd.), *Word and image in Maya Culture : Explorations in Language, Writing, and Representation*, University of Utah Press, Salt Lake City.
1991 « Site-Planning Principles and Concepts of Directionality Among the Ancient Maya », *Latin American Antiquity* 2 (3) : 199-226.
- ASHMORE, Wendy et Jeremy A. SABLOFF
2002 « Spatial Orders in Maya Civic Plans », *Latin American Antiquity* 13(2) : 201-215.
2003 « Interpreting Ancient Maya Civic Plans: Reply to Smith », *Latin American Antiquity* 14(2) : 229-236.
- AUMONT, Jacques
1990 *L'image*, Nathan, Paris.
- AWE, Jaime, John MORRIS, Sherilyne JONES et Christophe HELMKE (éditeurs)
2005 *Archaeological investigations in the Eastern Maya Lowlands, papers of the 2004 Belize Archaeology Symposium*. Research Reports in Belizean Archaeology volume 2. Institute of Archaeology, National Institute of Culture and History, Belize.
- AWE, Jaime J., Cameron GRIFFITH, et Sherry Gibbs
2005 « Cave Stelae and Megalithic Monuments in Western Belize », pp. 223-248, in J. Brady et K. Prufer, *In the Maw of the Earth Monster, Mesoamerican Ritual Cave Use*, The Linda Schele Series in Maya and Pre-Columbian Studies, University of Texas Press, Austin.
- AWE, Jaime J. et Christophe G.B. HELMKE
2005 « Alive and kicking in the 3rd to 6th centuries A.D. : defining the Early Classic in the Belize River Valley », pp. 39-52, in J. Awe, J. Morris, Sh. Jones et Ch. Helmke (éd.), *Archaeological investigations in the Eastern Maya Lowlands, papers of the 2004 Belize Archaeology Symposium. Section one : The Early Classic*. Research Reports in Belizean Archaeology volume 2. Institute of Archaeology, National Institute of Culture and History, Belize.

-B-

- BACHELARD, Gaston
1942 *L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière*, Collection Biblio-Essais, Le livre de Poche Librairie José Corti.
- BACK, William
1995 « Water management by early people in the Yucatan, Mexico », *Environmental Geology* 25 : 239-242.

- BAGOT, Françoise.
 1997 *El Dibujo Arqueológico : La Cerámica, Normas para la representación de las formas y decoraciones de las vasijas*, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, CNRS, Mexico.
- BALFET, Hélène, Marie-France FAUVET-BERTHELOT et Suzana MONZON
 2000 *Lexique et Typologie des Poteries : Pour la normalisation de la description des poteries*. C.N.R.S. Editions, Paris.
- BALL, Joseph W.
 1974 « A Teotihuacan-style Cache from the Maya Lowlands », *Archaeology* 27(1) : 2-9.
 1977 *The Archeological Ceramics of Becan, Campeche, Mexico*, Middle American Research Series Publication 43, Tulane University of Louisiana, New Orleans.
 1980 *The Archeological Ceramics of Chinkultic*, New World Archeology Foundation, Brigham Young University, Provo, Utah.
 1983 « Teotihuacan, the Maya, and Ceramic Interchange : A contextual perspective », pp. 126-146, in A. G. Miller, *Highland-Lowland Interaction in Mesoamerica: Interdisciplinary Approaches*. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C.
 1994 « Type : Variety Analysis and MASTERWORKS of Classic Maya Polychrome Pottery », pp. 362-365, in D. Reents-Budet, J. Ball, R. Bishop, V. Fields et B. MacLeod, *Painting the Maya Universe : Royal Ceramics of the Classic Period*, Duke University Press & Duke University Museum of Art, Durham & London.
- BARDAWIL, Lawrence
 1976 « The Principal Bird Deity in Maya Art : an iconographic study of form and meaning », in M. Greene Robertson, *Second Palenque Round Table, The Art, Iconography and Dynastic History of Palenque*. Vol. III, 3^e partie. Pebble Beach, California.
- BARRERA VASQUEZ, Alfredo (éditeur)
 1980 *Diccionario Maya Cordemex : Maya-Español, Español-Maya*. Ediciones Cordemex, Mérida.
- BARTHES, Roland
 1957 *Mythologies*, Collection Points Essais, Editions Seuil, Paris.
 1963 *Rhétorique de l'image*, Communication 4, Editions Seuil, Paris.
- BASSIE-SWEET, Karen
 1991 *From the Mouth of the Dark Cave, Commemorative Sculpture of the Late Classic Maya*. University of Oklahoma Press, Norman & London.
 1996 *At the Edge of the World : Caves and late Classic Maya World View*. University of Oklahoma Press, Norman & London.
 1999 « Corn Deities and the Complementary Male/Female Principle », papier présenté à la *Tercera Mesa Redonda de Palenque*. Document disponible sur le site internet de Mesoweb : <http://www.mesoweb.com/features/bassie/corn/index.html>.
 2006
 n.d. « Maya Creator Gods », *Mesoweb* : <http://www.mesoweb.com/features/bassie/CreatorGods/index.html>.
- BAUDEZ, Claude-François.
 1983 *Introducción a la Arqueología de Copán, Honduras*, (éd.) 3 tomes, Proyecto Arqueológico Copán. Sria. Cultura y Turismo, Instituto Hondureño de antropología e Historia, Tegucigalpa D.C.
 1984 « Le roi, la balle et le maïs. Images du jeu de balle maya ». *Journal de la Société des Américanistes*, 70 : 139-151.
 1985a « The knife and the lancet : the iconography of sacrifice at Copán », pp. 203-210, in M. Greene Robertson et V. M. Fields, *Fourth Palenque Round Table, 1980*. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
 1985b « The Sun King at Copán and Quirigua », pp. 29-37, in M. Greene Robertson et V. M. Fields, *Fifth Palenque Round Table, 1983*. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
 1987 « Archaeoastronomy at Copan: An Appraisal », *Indiana* 11: 63-72, Berlin.
 1988 « Solar cycle and dynastic succession in the South-east Maya Zone », pp. 125-148, in E. Boone et G. Willey (éd.), *The Southeast Maya Zone*, Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University, Washington, D.C.
 1989 « The House of the Bacabs : An Iconographic Analysis », pp. 73-81, in D. Webster (éd.), *The House of the Bacabs, Copan*, Studies of Pre-Columbian Art and Archaeology 29, Dumbarton Oaks, Washington D.C.
 1991 « The Cross pattern at Copan : Forms, rituals and meanings », pp. 81-88, in Greene M. Robertson et V. M. Fields (éd.), *Sixth Palenque Round Table, 1986*. University of Oklahoma Press, Norman et London.
 1992 « The Snake Dance : A Classic Maya Rain Ritual ». *Res* 21 : 37-52.
 1994 *Maya Sculpture of Copan : The Iconography*. University of Oklahoma Press, Norman & London.

- 1995 « Déambulations rituelles et parcours cosmique : le groupe de la croix à Palenque », pp. 55-79, in G. Baudot et J. de Durant-Forest, *Mille Ans de civilisations méso-américaines. Des mayas aux Aztèques. Mélanges en l'honneur de Jacques Soustelle*. L'Harmattan, Paris.
- 1996a « La casa de los Cuatro Reyes de Balamkú », *Arqueologia Mexicana* 3(18).
- 1996b « La indumentaria en los cautivos mayas del Clasico », *Arqueologia Mexicana* 3(17) : 66-71.
- 1996c « Arquitectura y escenografía en Palenque : un ritual de entronización », *RES* 29/30 : 172-179.
- 1999a « Los templos enmascarados de Yucatán ». *Arqueologia mexicana*, 7(37) : 54-59.
- 1999b « Le Roi Maya en face ». *Journal de la Société des Américanistes*, 85 : 43-66. Paris.
- 2000 « The Maya king's body, mirror of the universe », *Res* 38.
- 2002 *Une histoire de la religion des Mayas : Du panthéisme au panthéon*. Bibliothèque Albin Michel, Albin Michel, Paris.
- 2003a « Las Aguas Terrestres entre los Antiguos Mayas : Representaciones y Rituales », pp. 463-488, in A. Breton, A. Monod Becquelin et M. Ruz (éd.), *Espacios Mayas : Representaciones, usos, creencias*. Estudios de Cultura Maya, UNAM/CEMCA. Mexico.
- 2003b « T de Tierra...y otros signos que la representan », *Arqueologia Mexicana*, Vol. 10, n°60 : 54-63.
- 2004 « Los cautivos mayas y su destino », pp. 56-77, in E. Nalda, *Los Cautivos de Dzibanché*, INAH, Mexico.
- 2005 « En las fauces del monstruo », *Arqueologia Mexicana*, Vol. 12, n°71 : 58-67.
- 2006a « De l'aurore à la nuit : le parcours du roi-soleil maya », *Journal de la Société des Américanistes* 92(1 et 2) : 41-67.
- 2006b « Des rois-dieux aux dieux-rois, politique et religion chez les Mayas », *Religions & Histoire* n°7 : 54-63.
- 2008 « Le jaguar, sujet et objet du sacrifice maya », *Journal de la Société des Américanistes* 94(1) : 177-189.
- BAUDEZ, Claude-François et Peter MATHEWS
1978 Capture and sacrifice at Palenque, in M. Greene Robertson et D. C. Jeffers, *Third Palenque Round Table*, Part I, Vol. IV. Pre-Columbian Art Research Center, Monterey, California.
- BAUDOT, Georges, et Jacqueline DURANT-FOREST
1995 *Mille Ans de civilisations méso-américaines. Des mayas aux Aztèques, Mélanges en l'honneur de Jacques Soustelle*, L'Harmattan, Paris.
- BAUER, Jeremy R.
2005 « Between Heaven and Earth : The Cival Cache and the Creation of the Mesoamerican Cosmos », pp. 28-29, in V. Fields et D. Reents-budet (éd.), *Lords of Creation: The Origins of Sacred Maya Kingship*. Los Angeles County Museum of Art et Scala Publishers Ltd.
- BEACH, Timothy, et Nicholas DUNNING
1997 « An Ancient Maya Reservoir and Dam at Tamarindito, el Petén, Guatemala », *Latin American Antiquity* 8(1) : 20-29.
- BEAUDRY, Marilyn
1984 *Ceramic Production and Distribution in the South-eastern Maya Periphery: Late Classic Painted Serving Vessels*, B.A.R. International Series 203, British Archeological Reports, Oxford, England.
- BECKER, Marshall J.
1992 « Burials as Caches ; Caches as Burials : A New Interpretation of the Meaning of Ritual Deposits Among the Classic Period Lowland Maya », pp. 185-196, in E. Danien et R. Sharer (éd.), *New Theories on the Ancient Maya*, University Museum Monograph 77, University Museum Symposium Series vol. 3, The University Museum, University of Pennsylvania.
- BECQUELIN, Pierre et Claude-François BAUDEZ
1979 *Tonina, une cité maya du Chiapas (Mexique), Volume VI, Tome I*, Etudes Mésoaméricaines, Mission Archéologique et Ethnologique Française au Mexique, Mexico.
- BEDDOWS, Patricia A.
2003 « An Introduction To The Yucatan Peninsula Hydrogeology: A world class example of a coastal carbonate density stratified aquifer », *Hydrogeology* 45-54.
- BELL, Ellen E., Marcello A. CANUTO et Robert J. SHARER (Editeurs)
2004 *Understanding Early Classic Copan*. The University of Pennsylvania, Museum of Archeology and Anthropology, Philadelphia
- BELL Ellen E., Robert J. SHARER, David W. SEDAT, Marcello A. CANUTO, et Lynn A. GRANT
2000 « The Margarita Tomb at Copan, Honduras: A Research Update », *Expedition* 42(3):21-25.
- BELL Ellen E., Robert J. SHARER, David W. SEDAT, et Loa P. TRAXLER.
1999 « Uncovering Copan's Earliest Royal Tombs », *Expedition* 41(2):29-35.
- BELL, Ellen E., Robert J. SHARER, Loa P. TRAXLER, David W. SEDAT, Christine W. CARRELLA, et Lynn A. GRANT

- 2004 « Tombs and Burial in the Early Classic Acropolis at Copan », pp. 131-158, *In* E. Bell, M. Canuto et R. Sharer (éd.) *Understanding Early Classic Copan*. The University of Pennsylvania, Museum of Archeology and Anthropology, Philadelphia
- BENSON, Elizabeth P.
- 1967 *Dumbarton Oaks Conference On The Olmec, October 28th and 29th, 1967*, (éd.), Dumbarton Oaks Research Library And Collection, Trustees for Harvard University, Washington, D. C.
- 1972 *The Cult of the Feline, A Conference in Pre-Columbian Iconography, October 31st and November 1st, 1970*, (éd.), Dumbarton Oaks Research Library And Collection, Trustees for Harvard University, Washington, D. C.
- 1975a *Death and Afterlife in Pre-Columbian America, A Conference at Dumbarton Oaks, October 27th, 1973*, (éd.), Dumbarton Oaks Research Library And Collection, Trustees for Harvard University, Washington, D. C.
- 1975b « Death-associated figures on Mochica Pottery », pp. 101-144, *in* E. Benson (éd.), *Death and Afterlife in Pre-Columbian America, A Conference at Dumbarton Oaks, October 27th, 1973*, Dumbarton Oaks Research Library And Collection, Trustees for Harvard University, Washington, D. C.
- 1981 *Mesoamerican Sites and World-views, A Conference at Dumbarton Oaks, October 16th and 17th, 1976*, Dumbarton Oaks Research Library And Collection, Trustees for Harvard University, Washington, D. C.
- 1985 « The Classic Maya Use of Jaguar Accessories », pp. 155-158, *in* M. Greene Robertson et V. M. Fields (éd.), *Fourth Palenque Round Table, 1980*, Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
- 1996 « The Vultur : the Sky and the Earth », pp. 309-319, *in* M. Macri et J. McHargue (vol. éd.), *Eighth Palenque Round Table, 1993*, The Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
- BENSON, Elizabeth P. et Gillett GRIFFIN (Editeurs)
- 1988 *Maya Iconography*, Princeton University Press, Princeton.
- BERLIN, Heinrich
- 1958 « El glifo 'emblemata' en las inscripciones mayas », *Journal de la Société des Américanistes*, 47 : 111-119. Paris.
- 1963 « The Palenque triad », *Journal de la Société des Américanistes*, 52(1) : 91-99. Paris.
- BERJONNEAU, Gérald et Jean-Louis SONNERY (éditeurs)
- 1985 *Chefs-d'Oeuvre inédits de l'art précolombien*, Arts 135, Boulogne.
- BERLO, Janet C.
- 1984 *Teotihuacan Art Abroad : A Study of Metropolitan Style and Provincial Transformation in Incensario Workshop*. B.A.R. International Series 199, British Archeological Reports, Oxford, England.
- BETANCOURT, Philip P.
- 1977 « Further Observations on the Marine Style », *American Journal of Archaeology* 81 (4) : 561.
- 1985 *The History of Minoan Pottery*. Princeton: Princeton University Press.
- BETANCOURT, Philip P., P. GOLDBERG, and R. HOPE SIMPSON,
- 1990 « Excavations at Pseira: The Evidence for The Theran Eruption », pp. 96 – 99, *in* D.A. Hardy,with,J. Keller, V.P. Galanopoulos, N.C. Flemming, T.H. Druitt (éd.), *Thera and the Aegean World III, Volume Three : Chronology*, Proceedings of the Third International Congress, Santorini, Greece, 3-9 September 1989, The Thera Foundation, 105-109 Bishopsgate, London.
- BISHOP, Ronald L., Garman HARBOTTLE, Edward V. SAYRE et Lambertus VAN ZELST
- 1985 « A Paste-Compositional Investigation of Classic Maya Polychrome Art », pp. 159-167, *in* M. Greene Robertson et V. M. Fields, *Fourth Palenque Round Table, 1980*. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
- BISHOP, Ronald L., Dorie J. REENTS, Garman HARBOTTLE, Edward V. SAYRE et Lambertus VAN ZELST
- 1985 « The Area Group : An Example of Style and Paste Compositional Covariation in Maya Pottery », pp. 79-84, *in* M. Greene Robertson et V. Fields, *Fifth Palenque Round Table, 1983*. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
- BIRD - DAVID, Nurit
- 1999 « Animism Revisited », *Current Anthropology* 40.
- BLANTON, Richard E. et Gary M. FEINMAN
- 1984 « The Mesoamerican World System », *American Anthropologist* 86(3) : 673-682.
- BLANTON, Richard E. Gary M. FEINMAN, Stephen A. KOWALEWSKI, et Peter N. PEREGRINE
- 1996 « A Dual-Processual Theory for the Evolution of Mesoamerican Civilization », *Current Anthropology* 37(1) : 1-14.
- BLANTON, Richard E. et Jody TAYLOR
- 1995 « Patterns of Exchange and the Social Production of Pigs in Highland New Guinea: Their Relevance to Questions About the Origins and Evolution of Agriculture », *Journal of Archaeological Research* 3(2) : 113-145.
- BOAS, Franz
- 1897 *The Social Organization and the Secrets Societies of the Kwkiutl Indians*, Washington.

- BOAS, Franz, et George HUNT
 1921 *Ethnologie of the Kwakiutl*, 35^e rapport annuel du Bureau d'ethnologie américaine (1913-1914), 2 volumes, Washington.
- BOCCARA, Michel
 1983 « Le cheval qui sauta le cenote », *Journal de la Société des Américanistes* 69 : 29-43
 1990 *Entre métamorphose et sacrifice, la religion populaire des Mayas*. Coll. Connaissance des hommes, éditions L'Harmattan, Paris.
 2003 « Vivir es hacer-volverse viantepasado o el dominio del espacio transicional », pp. 533-576, in A. Breton, A. Monod Becquelin et M. H. Ruz (éd.), *Espacios Mayas : representaciones, usos, creencias*. Centro de Estudios Mayas, IIFL, UNAM, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- BOMSEL, Marie-Claude
 2005 « Jaguar » in *Encyclopaedia Universalis*.
- BONNAFOUX, Patrice
 2000 *Les représentations sculptées de guerriers dans les Basses terres mayas à l'époque classique*. Mémoire de Maîtrise (ms), Université de Toulouse-Le-Mirail.
 2002 *Iconographie de la céramique maya du Classique ancien : méthodologie*, Mémoire de Master (ms), Université Paris I Panthéon-Sorbonne.
n.d. « Ecology, power, and Religion in Early Classic Maya Iconography », article écrit à la suite d'une communication présentée au colloque *Ecology, Power and Religion in Maya Landscapes*, European Maya Conference (EMC) 2006, Malmö.
- BOOT, Erik
 1995 *A Short Itza Maya Vocabulary*, compilé à partir de A. Hofling (1991), *Itzá Maya Texts with a critical grammatical overview*, (University of Utah Press, Salt Lake City), FAMSI.
 1997a *Vocabulario Breve de Maya Ch'orti'*, compilé à partir de V. Pérez Martínez (1994), *Gramática del idioma ch'orti'*, (Proyecto Lingüístico "Francisco Marroquín", Antigua, Guatemala), FAMSI.
 1997b *Vocabulario Lacandon Maya - Español (Dialecto De Naja')*, compilé à partir de R. Bruce (1968), *Gramatica del Lacandon*, (INAH, Mexico), FAMSI.
 1997c *Vocabulario Del Sk'op Sotz'leb El Tsotsil De San Lorenzo Zinacantán*, compilé à partir de J. Haviland (1981), *Sk'op Sotz'leb, el tzotzil de San Lorenzo Zinacantan*, (D.F.: I.I.F./C.E.M., Universidad Autónoma de México), FAMSI.
 1999 « Of serpents and centipedes: the epithet Wuk Chapaht Chan K'inich Ahaw », Ms. non publié, *Notes on Maya Hieroglyphic Writing* 25, Rijswijk, Netherlands.
 2002 « A Preliminary Classic Maya-English, English-Maya Vocabulary of Hieroglyphic Readings ». *Mesoweb* : www.mesoweb.com/resources/vocabulary/index.html.
 2003a « Colors And Associated Cardinal Directions On An Unprovenanced Late Classic Maya Ceramic Bowl ». *Maya Vase* : www.mayavase.com/essays/bootcolor.pdf.
 2003b « Some Notes on the Iconography of Kerr No. 6994 ».
 2004a « 'Ceramic' Support for the Identity of Classic Maya Architectural Long-Lipped (Corner) Masks as the Animated Witz 'Hill, Mountain' ».
 2004b « Kerr No. 4546 and a Reference to an Avian Manifestation of the Creator God Itzamnaj ». *Mayavase.com Essays*: www.mayavase.com/Kerr4546.pdf.
 2004c *Vocabulary In The Ch'olti' Language A Transcription Of The 'Bocabulario Grande' By Fray Francisco Morán (1695)*, compilé à partir de W. Gates (1935), *Arte y diccionario en lengua Cholti. A manuscript copied from the Libro Grande of fr. Pedro Moran of about 1625*, (facsimile, Publication No. 9, The Maya Society, Baltimore), FAMSI.
 2005 « Portraits of Four Kings of the Early Classic? An Inscribed Bowl Excavated at Uaxactún and Seven Vessels of Unknown Provenance ». *Mesoweb* : www.mesoweb.com/articles/boot/UaxactúnBowl.pdf.
- BOREMANSE, Didier
 1986 *Contes et mythologie des indiens Lacandons. Contribution à l'étude de la tradition orale maya*. Coll. Connaissance des hommes, éditions L'Harmattan, Paris.
- BORHEGYI, S.F. de
 1956 « The Development of folk and Complex Cultures in the Southern Maya Area », *American Antiquity* 21 : 343-356.
 1961 « Miniature Mushroom Stones from Guatemala », *American Antiquity* 26 : 498-504.
- BOROWICZ, James
 2003 « Images of Power and the Power of Images : Early Classic Iconography Programs on the Carved Monuments of Tikal », pp. 217-234, In G. Braswell (éd.), *The Maya and Teotihuacan : Reinterpreting Early Classic Interaction*. University of Texas Press, Austin.
- BOUCHER, Sylviane, Yoly PALOMO et Luz Evelia CAMPANA

- 2004 « Dramatis personae de la ofrenda funeraria en la Estructura IX de Becán, Campeche », pp. 369-394, in R. Cobos (coord.), *IV Mesa Redonda de Palenque 2002. Culto funerario en la sociedad maya*. INAH Conaweta.
- BOVE, Frederic et MEDRANO BUSTO, Sonia
 2003 « Teotihuacan, Militarism, and Pacific Guatemala », pp. 45-80, In G. Braswell (ed.), *The Maya and Teotihuacan : Reinterpreting Early Classic Interaction*. University of Texas Press, Austin.
- BOWDITCH, C. P.
 1910 *The Numeration, Calendar Systems and Astronomical Knowledge of the Mayas*, Harvard University Press, Cambridge.
- BRADY, James E.
 1987 « A Re-evaluation of Protoclassic Orange Wares », pp. 469-477, in P. Rice et R. Sharer, *Maya Ceramics : Papers from the 1985 Maya Ceramic Conference*, BAR International Series 345, British Archaeological Reports, Oxford.
 1989 *An Investigation of Maya Ritual Cave Use with Special Reference to Naj Tunich, Petén, Guatemala*, Ph.D. dissertation, Department of Anthropology, University of California, Los Angeles.
 1991 « Cave and Cosmvision at Utatlan », *California Anthropologist* 18(1) : 1-10.
 1993 « Exploración de la rama nueva en Naj Tunich: Implicaciones para su interpretación », pp. 113-120, in J.P. Laporte, H. Escobedo y S. Villagrán (éd.), *III Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1989*, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
 1997 « Settlement Configuration and Cosmology: The Role of Caves at Dos Pilas ». *American Anthropologist*, 99(3): 602-618.
 2000 « Les sombres secrets des Mayas : études archéologiques des grottes », pp. 297-307, in N. Grube, *Les Mayas : Art et Civilisation*. Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Cologne.
 2003 « La Importancia de las cuevas artificiales para el entendimiento de los espacios sagrados en Mesoamérica », pp. 143-161, in A. Breton, A. Monod Becuelin et M. Ruz (éd.), *Espacios Mayas : Representaciones, usos, creencias*. Estudios de Cultura Maya, UNAM/CEMCA. Mexico.
 2003b « In My Hill, In My Valley: The Importance of Place in Ancient Maya Ritual », pp. 83-91, in D. Sharon (éd.), *Mesas & Cosmologies in Mesoamerica*, San Diego Museum Papers 42
 2004 « Constructed Landscapes - Exploring the Meaning and Significance of Recent Discoveries of Artificial Caves », *Ketzalcalli* 1 : 2-17.
- BRADY, James E. et Wendy ASHMORE
 1999 « Caves, Mountains, Water, Ideational Landscapes of the Ancient Maya », pp. 124-145, in W. Asmore et B. Knapp (éd.), *Archaeologies of Landscape : Contemporary Perspectives*, Blackwell Publishers, Malden.
- BRADY, James E., Joseph W. BALL, Ronald L. BISHOP, Duncan C. SPRING, Normand HAMMOND et Rupert A. HOUSLEY
 1998 « The Lowland Maya 'Protoclassic' : A reconsideration of its nature and significance », *Ancient Mesoamerica* 9 : 17-38.
- BRADY, James E., et Keith M. PRUFER (éd.)
 2005 *In the Maw of the Earth Monster : Mesoamerican Ritual Cave Use*, University of Texas Press, Austin.
- BRADY, James E., et Irma RODAS
 1995 « Maya Ritual Cave Deposits: Recent Insights from the Cueva de los Quetzales ». *Institute of Maya Studies Journal* 1(1):17-25
- BRASWELL, Geoffrey E.
 2003 (éd.) *The Maya and Teotihuacan : Reinterpreting Early Classic Interaction*. University of Texas Press, Austin.
 2003a « Introduction : reinterpreting Early Classic interaction », pp. 1-44, In G. Braswell (ed.), *The Maya and Teotihuacan : Reinterpreting Early Classic Interaction*. University of Texas Press, Austin.
 2003b « Dating Early Classic interaction between Kaminaljuyú and Central Mexico », pp. 81-104, In G. Braswell (ed.), *The Maya and Teotihuacan : Reinterpreting Early Classic Interaction*. University of Texas Press, Austin.
 2003c « Understanding Early Classic Interaction between Kaminaljuyú and Central Mexico », pp. 105-142, In G. Braswell (ed.), *The Maya and Teotihuacan : Reinterpreting Early Classic Interaction*. University of Texas Press, Austin.
- BRAUN, David P.
 1991 « Why Decorate a Pot? Midwestern Household Pottery, 200 B.C.-A.D.600 », *Journal Of Anthropological Archaeology* 10 : 360-397.
- BRENNER, Mark, Jason H. CURTIS, Antonia HIGUERA-GUNDY, David A. HODELL, Glenn A. JONES, Michael W. BINFORD, et Katherine T. DORSEY
 1994 « Lake Miragoane, Haiti (Caribbean) », pp. 403– 405, in E. Gierlowski-Kordesch et K. Kelts, *Global Geological Record of Lake Basins, vol. 1*. Cambridge University Press, Cambridge.

- 2002 « Paleolimnology Of The Maya Lowlands: Long-term perspectives on interactions among climate, environment, and humans ». *Ancient Mesoamerica*, 13 (2002), 141–157.
- BRETON, André
1962 *Manifeste du Surréalisme (1924)*, Collection Folio-Essais, Gallimard, Paris.
- BRETON, Alain et Jacques ARNAULD (sous la direction de)
1991 *Mayas. La passion des ancêtres, le désir de durer*. Série Monde – H. S. n° 56.
- BRETON, Alain, Aurore MONOD BECQUELIN et Mario Humberto RUZ (éditeurs)
2003 *Espacios Mayas : representaciones, usos, creencias*. Centro de Estudios Mayas, IIFL, UNAM, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- BRICKER, Victoria R., Eleuterio PO'OT YAH et Ofelia DZUL de PO'OT
1998 *A Dictionary of the Maya Language as Spoken in Hocabá, Yucatán*. University of Utah Press : Salt Lake City.
- BROWN, Kathryn M. et James F. GARBER
2005 « The role of public architecture and ritual in the rise of complexity : an example from Blackman Eddy, Belize », pp. 53-66, in J. Awe, J. Morris, Sh. Jones et Ch. Helmke, *Archaeological investigations in the Eastern Maya Lowlands, papers of the 2004 Belize Archaeology Symposium. Section one : The Early Classic*. Research Reports in Belizean Archaeology volume 2. Institute of Archaeology, National Institute of Culture and History, Belize.
- BRUCE, Robert
1967 « Jerarquía maya entre los dioses lacandones », pp. 151-157, in *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, vol. XVIII.
1974 *El Libro de Chan K'in*. INAH, Mexico.
1975 *Lacandon dream symbolism. Dream symbolism and interpretation among the Lacandon Mayas of Chiapas, Mexico*. 2 vol. (1975 et 1979). Ediciones Euroamericanas, Mexico.
1976 *Textos y dibujos Lacandones de Najá*. INAH, Mexico.
- BRUMFIEL, Elizabeth M.
1987 « Consumption and Politics at Aztec Huexotla », *American Anthropologist* 89(3) : 676-686.
2004 « Meaning by Design : Ceramics, Feasting, and Figured Worlds in Postclassic Mexico », pp. 239-264, in J. A. Hendon et R. A. Joyce (éd.), *Mesoamerican Archaeology*, Blackwell, Oxford.
2005 « Materiality, Feasts, and Figured Worlds in Aztec Mexico », pp. 225-237, in E. Demarrais, Ch. Gosden et C. Renfrew (éd.), *Rethinking Materiality*, McDonald Institute, Cambridge.
- BUIKSTRA, Jane E., Douglas T. PRICE, Lori E. WRIGHT, et James A. BURTON
2004 « Tombs from the Copan Acropolis : A Life History Approach », pp. 191-214, in E. Bell, M. Canuto et R. Sharer (éd.) *Understanding Early Classic Copan*. The University of Pennsylvania, Museum of Archeology and Anthropology, Philadelphia.
- BURGOS, Walter
n.d. *Ritos de poder en Cuevas de Candelaria, Chisec, Alta Verapaz: Un análisis de la Cerámica policroma del Clásico Temprano (250-550/600 d.C.)*, Ph.D dissertation.
- BUTLES, Palma J., Lauren A. SULLIVAN et Fred VALDEZ Jr.
2005 « Early Classic Manifestations in Northern Belize », pp. 99-110, in J. Awe, J. Morris, Sh. Jones et Ch. Helmke, *Archaeological investigations in the Eastern Maya Lowlands, papers of the 2004 Belize Archaeology Symposium. Section one : The Early Classic*. Research Reports in Belizean Archaeology volume 2. Institute of Archaeology, National Institute of Culture and History, Belize.
- C-**
- CALVIN, Inga
2004 *Maya Hieroglyphics Study Guide*. FAMSI.
- CANUTO, Marcello A.
2004 « The rural settlement of Copán : changes through the Early Classic », pp. 29-52, in E. Bell, M. Canuto et R. Sharer (éd.) *Understanding Early Classic Copán*. The University of Pennsylvania, Museum of Archeology and Anthropology, Philadelphia.
- CARLSEN, Robert S. et Martin PRECHTEL
1991 « The Flowering of the Dead: An Interpretation of Highland Maya Culture ». *Man*, New Series, Vol. 26, No. 1. (Mar., 1991), pp. 23-42.
- CARLSON, John B.
1981 « A Geomantic Model for the Interpretation of Mesoamerican Sites : an essay in cross-cultural comparison », pp. , in E. Benson (éd.), *Mesoamerican Sites and World-views. A Conference at Dumbarton Oaks, October 16th and 17th, 1976*. Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Trustees for Harvard University, Washington, D.C.
1988 « Skyband Representations in Classic Maya Vase Painting », pp. 277-293, in E. Benson et G. Griffin (éd.), *Maya Iconography*. Princeton University Press, Princeton.
- CARLSON, John B. et Linda C. LANDIS

- 1985 « Bands, Bicephalic Dragons, and other Beasts : the Skyband in Maya Art and Iconography », pp. 115-140, in M. Greene Robertson et V. M. Fields, *Fourth Palenque Round Table, 1980*. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
- CAROT, Patricia
- 1987 *Archéologie des grottes du nord de l'Alta Verapaz*, Ms., thèse de DEA, Université de Paris 1.
- 1989 *Arqueología de la cuevas del norte de Alta Verapaz*, Cuadernos de Estudios Guatemaltecos I, Centre d'études Mexicaines et Centraméricaines, Mexico.
- CAROZZA Jean-Michel, Didier GALOP, Jean-Paul METAILIE, Éva LEMONNIER, Marie-Charlotte ARNAULD
- 2006 « Paysages, pratiques agricoles et dégradation des sols dans les Basses Terres mayas du Préclassique au Postclassique : le cas du site de 'La Joyanca' (Petén, Guatemala) ». In *L'Érosion entre Société, Climat et Paléoenvironnement*, Table ronde en l'honneur du Professeur René NEBOIT-GUILHOT, Clermont-Ferrand, 25-26-27 mars 2004. Sous la direction de Philippe Allée et Laurent Lespez. Presses Universitaires Blaise-Pascal. Collection « Nature et Sociétés ».
- CARRASCO, David, Lindsay JONES, et Scott SESSIONS (Editeurs)
- 2000 *Mesoamerica's Classic Heritage From Teotihuacan to the Aztecs*, Colorado University Press, Niwot
- CARRASCO, Michael D.
- 2005 *The Mask Flange Iconographic Complex: The Art, Ritual, And History Of A Maya Sacred Image*. Ph.D. dissertation. University of Texas, Austin.
- CARRASCO VARGAS, Ramon, et Marinés COLON GONZALES
- 2005 « El Reino de Kaan y la antigua ciudad Maya de Calakmul », *Arqueologia Mexicana* 13(75) : 40-47.
- CARRELLI, Christine W.
- 2004 « Measures of power : the energetics of royal construction at Early Classic Copán », pp. 113-130, In E. Bell, M. Canuto et R. Sharer (éd.) *Understanding Early Classic Copan*. The University of Pennsylvania, Museum of Archeology and Anthropology, Philadelphia.
- CHASE, Arlen F.
- 1984 « The Ceramic of the Tayasal-Paxcaman Zone », *Ceramica de Cultura Maya et al.* 13 : 26-41.
- 1985 « Contextual Implications of Pictorial Vases from Tayasal, Petén », in M. Greene Robertson et V. M. Fields, *Fourth Palenque Round Table, 1980*. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
- 1987 « Troubled Times : the Archaeology and Iconography of the Terminal Classic Southern Maya », In M. Greene Robertson et V. Fields, *Fifth Palenque Round Table, 1983*. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
- CHASE, Arlen F. et Diane Z. CHASE
- 1989 « Investigation of classic maya warfare at caracol », *Mayab* 5 : 5-18.
- 1996 « More Than Kin and King: Centralized Political Organization among the Late Classic Maya », *Current Anthropology* 37(5) : 803-810.
- 1998 « Late Classic Maya Political Structure, Polity Size, and Warfare Arenas », pp. 11-29, in A. Ciudad Ruiz, Y. Fernandez Marquinez, J. M. Garcia Campillo, M. J. Iglesia Ponce de León, A. Lacadena Garcia-Gallo et L. T. Sanz Castro (éd.), *anatomia de una civilizacion, aproximaciones interdisciplinarias a la cultura maya*, Sociedad Española de Estudios Mayas, Madrid.
- 1999 « External Impetus, Internal Synthesis, and Standardization: E Group Assemblages and the Crystallization of Classic Maya, Society in the Southern Lowlands », pp. 87-101, in N. Grube (éd.), *The Emergence of Lowland Maya Civilization: The Transition from the Preclassic to Early Classic*, Acta Mesoamericana publication 8, Markt Schwaben Verlag A. Surwein, Mockmuhl, Germany.
- 2000 « Sixth and Seventh Century Variability in the Southern Maya Lowlands : Centralization and Integration at Caracol, Belize », pp. 55-65, in J. Gunn (éd.), *The Years without Summer, Tracing A.D. 536 and its aftermath*, BAR International Series 872, British Archaeological Report, Oxford.
- 2001 « The Royal Court of Caracol, Belize : Its Palaces and People », pp. 102-137, in T. Inomata et S. Houston (éd.), *Royal Courts of the Ancient Maya, Volume Two : Data and Case Studies*, Westview
- 2005 « The Early Classic period at Caracol, Belize : Transitions, Complexity, and Methodological Issues in Maya Archaeology », pp. 17-38, in J. Awe, J. Morris, Sh. Jones et Ch. Helmke, *Archaeological investigations in the Eastern Maya Lowlands, papers of the 2004 Belize Archaeology Symposium. Section one : The Early Classic*. Research Reports in Belizean Archaeology volume 2. Institute of Archaeology, National Institute of Culture and History, Belize.
- 2006 « Before the Boom : Caracol's Preclassic Era », *Research Report in Belizean Archaeology* 1 : 243-255, Institute of Archaeology, Belize.
- CHASE, Diane Z.
- 1987 « Between Earth and Sky : Idols, Images, and Postclassic Cosmology », in M. Greene Robertson et V. Fields, *Fifth Palenque Round Table, 1983*. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
- CHASE, Diane Z., et Arlen F. CHASE
- 1986 *Offerings to the Gods : Maya Archaeology at Santa Rita Corozal*, University of Central Florida.
- 1992 (éd.) *Mesoamerican Elites : An Archaeological assessment*, University of Oklahoma Press, Norman.
- 1994 *Studies in the Archaeology of Caracol, Belize*, Pre-Columbian Art Research Institute Monograph 7, Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.

- 1998 « The Architectural Context of Caches, Burials, and Other Ritual Activities for the Classic Period Maya (as Reflected at Caracol, Belize) », pp. 299-332, in S. Houston (éd.), *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- 2001 « Underlying Structure in Maya Persistence : An Archaeological Perspective », pp. 36-50, in U. Hosten et M. Restall, *Maya Survivalism*, Acta Mesoamericana Vol. 12, Verlag Anton Saurwein.
- 2004 « Santa Rita Corozal : Twenty Years Later », *Research Report in Belizean Archaeology* 1 : 243-255, Institute of Archaeology, Belize.
- 2005 « The Early Classic Period at Santa Rita Corozal : Issues of Hierarchy, Heterarchy and Stratification in Northern Belize », pp. 111-129, in J. Awe, J. Morris, Sh. Jones et Ch. Helmke, *Archaeological investigations in the Eastern Maya Lowlands, papers of the 2004 Belize Archaeology Symposium. Section one : The Early Classic*. Research Reports in Belizean Archaeology volume 2. Institute of Archaeology, National Institute of Culture and History, Belize.
- 2006 « The Dawn of Maya Civilization : Preclassic Period Archaeology from Santa Rita Corozal », *Research Report in Belizean Archaeology* 3 : 85-100, Institute of Archaeology, Belize.
- CHAUMEIL, Jean-Pierre
1985 « Échange d'énergie guerre, identité et reproduction sociale chez les Yagua de l'Amazonie péruvienne », *Journal de la société des américanistes* 71(1) : 143 - 157
- CHAZAL, Gilles, et Alvaro ROCA-REY (éd.)
2006 *Pérou : l'art de Chavín aux Incas*, Exposition au Petit Palais, 5 avril – 2 juillet 2006, Paris Musées, Skira.
- CHICOINE, David
2001 « Propagande et jeux politiques chez les mayas de la période classique », *Altérités* 2 : 1-26.
- CHRISTENSON, Allen J.
2003 *K'iche' – English Dictionary and Guide to Pronunciation of the K'iche'-Maya Alphabet*, compilé entre 1978 et 1985, FAMSI.
- CHRISTIN, Anne-Marie
2001 « De l'espace iconique à l'écriture », *L'Anthropologie* 105.
- CIUDAD REAL, Antonio
2001 *Calepino Maya de Motul, edición crítica y anotada por René Acuña*, Plaza y Valdés, México.
- CLAASSEN, Cheryl, et Rosemary A. JOYCE (éd.)
1997 *Women in Prehistory : North America and Mesoamerica*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- CLARK, G.
1986 *Symbols of Excellence*, Cambridge University Press, Cambridge.
- CLARK, John E. et William J. PARRY
1990 « Craft Specialization and Cultural Complexity », pp. 289-346, in B. Isaac, *Research in Economic Anthropology*, Vol. 12, JAI Press, Greenwich, Conn.
- CLARK, John E. et Mary E. PYE
2000 « The Pacific Coast and the Olmec Question », pp. 216-251, in J. Clark et M. Pye (éd.), *Olmec Art and Archaeology in Mesoamerica*, Studies in the History of Art 58, Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, Washington, D.C.
- CLARK, Michael A., Michael B. WORRELL et John C. PLESS.
1997 « Postmortem changes in soft tissues », pp. 151-164, in William D. Hagelund et Marcella H. Sorg, *Forensic Taphonomy : the Postmortem Fate of Human Remains*, CRC Press: Boca Raton.
- CLINE, Howard
1944 « Lore and Deities of the Lacandon Indians, Chiapas, Mexico », *The Journal of American Folklore* 57(224) : 107-115.
- COE, Michael D.
1973 *The Maya scribe and his world*. The Grolier Club, New York.
1975 *Classic Maya Pottery at Dumbarton Oaks*. Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University, Washington, D.C.
1978 *Lords of the Underworld: Masterpieces of Classic Maya Ceramics*. The Art Museum, Princeton University, Princeton University Press, Washington, D.C.
1982 *Old Gods and Young Heroes. The Pearlman Collection of Maya Ceramics*. The Israel Museum, Jérusalem.
1989 « The Hero Twins : Myth and Image », pp. 161-184, in J. Kerr (éd.), *The Maya Vase Book, vol. 1*, Kerr Associates, New York.
- COE, Michael D. et Mark Van STONE
2001 *Reading the Maya Glyphs*. Thames & Hudson, London.
- COE, Michael et Justin KERR
1997 *L'art maya et sa calligraphie*, Editions de la Martinière, Paris.
- COE, William R.

- 1959 *Piedras Negras Archeology : Artifacts, Caches and Burials*, University Museum Monographs, The University Museum. University of Pennsylvania, Philadelphia.
- COGGINS, Clemency C.
- 1975 *Painting and Drawing Styles at Tikal: an historical and iconographic reconstruction*. Harvard University, Cambridge.
- 1979 « A New Order and the Role of the Calendar : Some Characteristics of the Middle Classic Period at Tikal ». In N. Hammond et G. Willey, *Maya Archaeology and Ethnohistory*. University of Texas Press, Austin.
- 1980 « The Shape of Time : Some Political Implication of a four-part Figure », *American Antiquity* 45 : 727-739.
- 1983a *The stucco decoration and architectural assemblage of structure 1-sub, Dzibilchaltun*, National Geographic Society, Tulane University, Program of Research on the Yucatan Peninsula, Middle American Research Institute Publication 49, Tulane University, New Orleans.
- 1983b « An Instrument of Expansion : Monte Alban, Teotihuacan and Tikal », pp. 49-68, in A. Miller (éd.), *Highland-Lowland Interaction in Mesoamerica : Interdisciplinary Approaches, A Conference at Dumbarton Oaks, October 18th and 19th, 1980*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- 1988 « Reply to- A Phonetic Version of the Maya Glyph for North », *American Antiquity* 53(2) : 401.
- 1996 « Creation religion and the numbers at Teotihuacan and Izapa », *RES* 29/30 : 16-38.
- COHODAS, Marvin
- 1989 « Transformations Relationship between Image and Text in the Ceramic Painting of the Metropolitan Master », pp. 198-234-243, in W. Hanks et D. Rice, *Word and Image in Maya Culture. Exploration in Language, Writing and REpresentation*. University of Utah Press, Salt Lake City.
- COOK de LEONARD, Carmen
- 1971 « Ceramics of the Classic Period in Central Mexico Archaeology of Northern America, Part 1 », pp. 179-205, *Handbook of Middle American Indians* vol. 10, Middle American Research Institute, Tulane University, New Orleans.
- CORTEZ, Constance
- 1986 *The Principal Bird Deity in Late Preclassic and Early Classic Maya Art*. Thèse de Master. University of Texas, Austin.
- COSS, R., et M. MOORE
- 1990 « All that glistens: Water connotations in surface finishes », *Ecological Psychology* 2: 367-380.
- COSTIN, Cathy L.
- 2000 « The Use of Ethnoarchaeology for the Archaeological Study of Ceramic Production », *Journal of Archaeological Method and Theory* 7(4) : 377-403.
- COSTIN, Cathy L. et Timothy EARLE
- 1989 « Status Distinction and Legitimation of Power as Reflected in Changing Patterns of Consumption in Late Prehispanic Peru », *American Antiquity* 54(4) : 691-714.
- COSTIN, Cathy L. et Melissa B. HAGSTRUM
- 1995 « Standardization, Labor Investment, Skill, and the Organization of Ceramic Production in Late Prehispanic Highland Peru », *American Antiquity* 60(4) : 619-639.
- COVICH, Alan P.
- 1976 « Recent Changes in Molluscan Diversity of a Large Tropical Lake (Lago de Petén, Guatemala) ». *Limnology and Oceanography*, 21:51-59.
- COVARRUBIAS, Miguel
- 1937 *Island of Bali*, Alfred A. Knopf, New York.
- COVICH, Alan P., et Minze STUIVER
- 1974 « Changes in Oxygen 18 as a Measure of Long-Term Fluctuations in Tropical Lake Levels and Molluscan Populations ». *Limnology and Oceanography*, 19:682- 691.
- COWGILL, George L.
- 1993 « Distinguished Lecture in Archaeology : Beyond Criticizing New Archaeology », *American Anthropologist* 95 : 551-573.
- 1997 « State and Society at Teotihuacan, Mexico », *Annual Review of Anthropology*, 26 : 129-161.
- 2003 « Teotihuacan and Early Classic Interaction : A Perspective from Outside the Maya Region », pp. 315-336, In G. Braswell (éd.), *The Maya and Teotihuacan : Reinterpreting Early Classic Interaction*. University of Texas Press, Austin.
- COWGILL, Ursula M., G. Evelyn HUTCHINSON, A.A. RACEK, Clyde E. GOULDEN, Ruth PATRICK, and Matsuo TSUKADA
- 1966 « The History of Laguna de Peténxil, a Small Lake in Northern Guatemala ». *Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences* 17:1-126.

- 2007 *Los incensarios efigie de Palenque, deidas y rituals mayas*, Instituto de Investigaciones filológicas, Centro de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico.
- CULBERT, Patrick T.
 1963 « Ceramic REsearch at Tikal, Guatemala », *Ceramica de Cultura Maya* 1 : 34-42.
 1991a « Politics in the Northeast Petén, Guatemala », pp. 128-146, in P. Culbert (éd.), *Classic Maya Political History : Hieroglyphic and Archaeological Evidence*, School of American Research, Advanced Seminar Series, Cambridge University Press, Cambridge.
 1991b « Maya political history and elite interaction : a summary view », pp. 331-346, in P. Culbert, *Classic Maya Political History : Hieroglyphic and Archaeological Evidence*, School of American Research, Advanced Seminar Series, Cambridge University Press, Cambridge.
 1993 *The Ceramics of Tikal : Vessels from the Burials, Caches and Problematical Deposits*. Tikal Report n° 25, Part A. University Museum Monographs 81. The University Museum. University of Pennsylvania, Philadelphia.
 2003 « The Ceramics of Tikal », pp. 47-81, in J. Sabloff (éd.), *Tikal : Dynasties, Foreigners & Affairs of State*, Advancing Maya Archaeology, School of American Research, Santa Fe, James Currey, Oxford.
- CURTIS, Jason H., Mark BRENNER, et David A. HODELL
 1999 « Climate Change in the Lake Valencia Basin, Venezuela; 12,600 Years b.p. to Present ». *Holocene*, 9 : 609– 619.
 2001 « Climate Change in the Circum-Caribbean (Late Pleistocene to Present) and Implications for Regional Biogeography », pp. 35–54, in C.A. Woods and F.E. Sergile, *Biogeography of the West Indies: Patterns and Perspectives*, 2nd ed. CRC Press, Boca Raton, FL.
- CURTIS, Jason H., Mark BRENNER, David A. HODELL, Richard A. BALSER, Gerald A. ISLEBE, and Henry HOOGHMISTRA
 1998 « A Multi-Proxy Study of Holocene Environmental Change in the Maya Lowlands of Petén, Guatemala ». *Journal of Paleolimnology*, 19:139–159.
- CURTIS, Jason H., et David A. HODELL
 1993 « An Isotopic and Trace Element Study of Ostracods from Lake Miragoane, Haiti: A 10.5 kyr Record of Paleosalinity and Paleotemperature Changes in the Caribbean », pp. 135–152, in P.K. Swart, K.C. Lohmann, J.A. McKenzie, and S. Savin, *Climate Change in Continental Isotopic Records*, Geophysical Monograph No. 78, American Geophysical Union, Washington, DC.
- CURTIS, Jason H., David A. HODELL, et Mark BRENNER
 1996 « Climate Variability on the Yucatan Peninsula (Mexico) During the Past 3,500 Years, and Implications for Maya Cultural Evolution ». *Quaternary Research*: 46:37– 47.
- D-**
- DAHLIN, Bruce
 1983 « Climate Change and Prehistory on the Yucatan Peninsula », *Climate Change* 5 : 245-263.
- DAHLIN, Bruce H., et William J. LITZINGER
 1986 « Old Bottle, New Wine The Function of Chultuns in the Maya Lowlands », *American Antiquity* 54(4) : 721-736.
- DAVARAS C. et J.S. SOLES
 1990 « Theran Ash in Minoan Crete: New Excavations on Mochlos », pp. 89 – 95, in D.A. Hardy, with, J. Keller, V.P. Galanopoulos, N.C. Flemming, T.H. Druitt (éd.), *Thera and the Aegean World III, Volume Three: Chronology, Proceedings of the Third International Congress, Santorini, Greece, 3-9 September 1989*, The Thera Foundation, 105-109 Bishopsgate, London.
- DAVID, Nicholas, Judy STERNER et Kodzo GAVUA
 1998 « Why pots are decorated », *Current Anthropology* 29(3) : 365-389.
- DAVIDSON, Iain, et William NOBLE
 1989 « The Archaeology of Perception : Traces of Depiction and Language », *Current Anthropology* 30(2) : 125
- DAVIS-SALAZAR, Karla
 2003 « Las lagunas de Copan: Implicaciones sociales del manejo del agua en el centro urbano », pp.931-947, in J.P. Laporte, B. Arroyo, H. Escobedo y H. Mejía (éd.), *XVI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2002*, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
 2006 « Late Classic Maya Drainage and Flood control at Copan », *Ancient Mesoamerica* 17(1) : 125-138.
- DEEVEY, Edward S., Don S. RICE, Prudence M. RICE, Hague H. VAUGHAN, Mark BRENNER, et Michael S. FLANNERY
 1979 « Mayan Urbanism: Impact on a Tropical Karst Environment ». *Science* 206:298–306.

- 1992 *Vie et mort de l'image : Une histoire du regard en Occident*, Collection Folio-Essais, Gallimard, Paris.
- De La GARZA, Mercedes
 1984 *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*. Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México.
 1990 *Le Chamanisme Nahua et Maya : Nagual, rêves, plantes-pouvoir*, traduit de l'espagnol par Bernard Dubant, Guy Trédaniel, Paris.
- De LUMLEY, Henry
 1998 *L'Homme premier: Préhistoire, évolution, culture*, Poches Odile Jacob, Paris.
- DeMARRAIS, Elizabeth, Luis Jaime CASTILLO et Timothy EARLE
 1996 « Ideology, Materialization, and Power Strategies », *Current Anthropology* 37(1) : 15-31.
- DEMAREST, Arthur A.
 1986 *The Archaeology of Santa Leticia and the Rise of Maya Civilization*, Publication n° 52, Middle American Research Institute, Tulane University, New Orleans.
- DEMAREST, Arthur A. et Robert J. SHARER
 1982 « The Origins and Evolution of Usulután Ceramics », *American Antiquity* 47: 810-822.
 1986 « Late Preclassic Ceramic Spheres. Culture Areas and Cultural Evolution in the Southeastern Highlands of Mesoamerica », pp. 195-223, in P. Urban et E. Schortman, *The South-east Maya Periphery*, University of Texas Press, Austin.
- De ROSNAY, Joël
 1975 *Le macroscopie : Vers une vision globale*, Collection Points Essais, Editions Seuil, Paris.
- DESPRAT, Alice
 2006 « Las pinturas decorativas del Clásico temprano y su conservación : los artistas del reino de Kaan », *Los Investigadores de la Cultura Maya* 14(1) : 241-254.
- DIEHL, Richard, et Janet BERLO (éditeurs)
 1989 *Mesoamerica after the Decline of Teotihuacan : A.D. 700-900*. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C.
- DIENHART, John
 1997 *The Mayan Languages: A Comparative Vocabulary*. Odense University.
- DISSANAYAKE, E.
 1988 *What is Art For?*, University of Washington Press, Seattle.
- DRENNAN, Robert D.
 1984 « Long-Distance Transport Costs in Pre-Hispanic Mesoamerica », *American Anthropologist* 86(1) : 105-112.
n.d. *Statistics for Archaeologists : A Commonsense Approach*, Plenum Press, New York & London.
- DREUX, Daniel
 1975 *Mission française d'études et de recherches spéléologiques en milieu tropical, 1968-1974 recherches en Alta-Vérapaz*, Fédération Française de Spéléologie, Centre d'études et de REcherches Spéléologiques en Milieu Tropical.
- DUNNING, Nicholas P.
 1999 « Coming together at the temple mountain : environment, subsistence and the emergence of lowlands maya segmentary states », pp. 61-70, in N. Grube, *The emergence of lowlands Maya civilization : the transition from the preclassic to the early classic ; a conference at Hildesheim, Germany, November 1992*. Verlag Anton Saurwein, Markt Schwaben, Germany.
 2003 « Birth and Death of Waters : Environmental Change, Adaptation, and Symbolism in the Southern Lowlands », pp. 49-77, in A. Breton, A. Monod Becquelin et M. Ruz (éd.), *Espacios Mayas : Representaciones, usos, creencias*. Estudios de Cultura Maya, UNAM/CEMCA. México.
n.d. « Chan Ik' : Hurricanes as a Destabilizing Force in the Prehispanic Maya Lowlands », communication présentée au colloque *Ecology, Power and Religion in Maya Landscapes*, European Maya Conference 2006, Malmö.
- DUNNING, Nicholas P., Timothy BEACH, et David RUE
 1997 « The Paleoeology and Ancient Settlement of the Petexbatun Region, Guatemala ». *Ancient Mesoamerica* 8:255-266.
- DUNNING, Nicholas P., David RUE, Timothy BEACH, Alan COVICH et Alfred TRAVERSE
 1998 « Human-Environment Interactions in a Tropical Watershed: The Paleoeology of Laguna Tamarindito, El Petén, Guatemala », *Journal of Field Archaeology* 25(2) : 139-151.
- DUNNING, Nicholas P., David WAHL, Timothy BEACH, John JONES et Sheryl LUZZADER-BEACH
 2007 « Environmental Instability and Human Response in the Late Preclassic Southern Maya Lowlands », Paper presented at the annual meeting of the Society for American Archaeology, 28 April 2007, Austin, Texas.
- DYCKERHOFF Ursula et Hanns PREM
 1986 *Le Mexique Ancien*. Bordas Civilisations, Paris.

-E-

- EBERL, Marcus
2000 « Mort et conception de l'âme », pp. 311-319, in N. Grube, *Les Mayas : Art et Civilisation*. Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Cologne.
- ECO, Umberto
1973 *Le signe : Histoire et analyse d'un concept*, 1988 pour la traduction française, Collection Biblio-Essais, Le livre de Poche, Editions Labor, Bruxelles.
1992 *Les limites de l'interprétation*, Editions Grasset, Paris.
- EDMONSON, Munro S.
1971 *The Book of the Counsel : The Popol Vuh of the Quiche Maya of Guatemala*. M.A.R.I. Publication 35, Middle American Research Institute, Tulane University, New Orleans.
- EISNER, Will
1985 *La Bande Dessinée : Art Séquentiel*, Vertige Graphic.
- ELIADE, Mircea
1952 *Images et symboles : Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Collection Tel, Gallimard, Paris.
1957a *Mythes, rêves et mystères*, Collection Folio-Essais, Gallimard, Paris.
1957b *Le sacré et le profane*, Collection Folio-Essais, Gallimard, Paris.
1963 *Aspects du mythe*, Collection Folio-Essais, Gallimard, Paris.
1969 *Le mythe de l'éternel retour : Archétypes et répétitions*, Collection Folio-Essais, Gallimard, Paris.
- ESCOLERO-FUENTES, Oscar A.
2007 « The Hydrology of the Yucatan Peninsula », pp. 62-68, in L. Holliday, L. Marin, et H. Vaux (éd.), *Sustainable Management of Groundwater in Mexico: Proceedings of a Workshop (Series : Strengthening Science-Based Decision Making in Developing Countries)*, Science and Technology for Sustainability Program, The National Academic Press.
- ESCOLERO-FUENTES, Oscar A., Luis E. MARIN, B. STEINICH, A. J. PACHECO, S. A. CABRERA et J. ALCOCER
2002 « Development of a Protection Strategy of Karst Limestone Aquifers: The Merida Yucatan, Mexico Case Study », *Water Resources Management* 13 : 351-367.
- ESCOLERO-FUENTES, Oscar A., Luis E. MARIN, Eloisa DOMINGUEZ-MARIANI, Sandra TORRES-ONOFRE
2007 « Dynamic of the freshwater-saltwater interface in a karstic aquifer under extraordinary recharge action: the Merida Yucatan case study », *Environ Geol* 51 : 719-723.
- ESTRADA-BELLI, Francisco
2003 « Anatomía de Holmul: Su ciudad y territorio », pp.263-273, in J.P. Laporte, B. Arroyo, H. Escobedo et H. Mejía (éd.), *XVI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2002*, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
2005 « Cival, La Sufricaya, and Holmul : the long history of Maya political power and settlement in the Holmul region », pp. 193-208, in J. Awe, J. Morris, Sh. Jones et Ch. Helmke, *Archaeological investigations in the Eastern Maya Lowlands, papers of the 2004 Belize Archaeology Symposium. Section one : The Early Classic*. Research Reports in Belizean Archaeology volume 2. Institute of Archaeology, National Institute of Culture and History, Belize.
2006 « Lightning Sky, Rain, and the Maize God: The Ideology of Preclassic Maya Rulers at Cival, Petén, Guatemala », *Ancient Mesoamerica* 17:57-78.
- ESTRADA-BELLI, Francisco, Jeremy BAUER, Molly MORGAN et Angel CHAVEZ
2003 « Symbols of early Maya kingship at Cival, Petén, Guatemala », *Antiquity* 77(298).
- ESTRADA-BELLI, Francisco, et Jennifer FOLEY
2004 « Arqueología e historia de enlaces geo-políticos : El Clásico Temprano en La Sufricaya », pp. 843-851, in J.P. Laporte, B. Arroyo, H. Escobedo et H. Mejía (éd.), *XVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2003*, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
- ESTRADA-BELLI, Francisco, Alexandre TOKOVININE, Jennifer FOLEY, Heather HURST, Gene A. WARE, David STUART et Nikolai GRUBE
2006 « Two Early Classic Maya murals : new texts and images in Maya and Teotihuacan style from La Sufricaya, Petén, Guatemala », *Antiquity* 80(308).

-F-

- FAHSEN ORTEGA, Frederico
1999 « La transición Preclásico Tardío - Clásico Temprano : El desarrollo de los estados mayas y la escritura », in N. Grube, *The emergence of lowlands Maya civilization : the transition from the preclassic to the early classic ; a conference at Hildesheim, Germany, November 1992*. Verlag Anton Saurwein, Markt Schwaben, Germany.

- 1985 « Architecture », pp. 111-134, in G. Willey et P. Mathews (éd.), *A Consideration of the Early Classic Period in the Maya Lowlands*. Publication 10, Institute for Mesoamerican Studies, State University of New York, Albany.
- FARRISS, Nancy M.
 1984 *Maya Society under Colonial Rule : The Collective Enterprise of Survival*, Princeton University Press, Princeton.
 1987 « Remembering the Future, Anticipating the Past : History, Time, and Cosmology among the Maya of Yucatan », *Comparative Studies in Society and History* 29(3) : 566-593.
- FASH, Barbara W.
 2004 « Early Classic sculptural development at Copán », pp. 249-264, In E. Bell, M. Canuto et R. Sharer (éd.) *Understanding Early Classic Copan*. The University of Pennsylvania, Museum of Archeology and Anthropology, Philadelphia.
- FASH, William L.
 1991 *Scribes, Warriors and Kings : The City of Copan and the Ancient Maya*. Edition 2001. Thames & Hudson, New York and London.
- FASH, William L., Barbara W. FASH et Karla L. DAVIS-SALAZAR
 2004 « Setting the stage : origins of the hieroglyphic stairways plaza on the great period ending », pp. 65-84, In E. Bell, M. Canuto et R. Sharer (éd.) *Understanding Early Classic Copan*. The University of Pennsylvania, Museum of Archeology and Anthropology, Philadelphia.
- FEINMAN, Gary M., Steadman UPHAM et Kent G. LIGHTFOOT
 1981 « The Production Step Measure: An Ordinal Index of Labor Input in Ceramic Manufacture », *American Antiquity* 46(4) : 871-884.
- FIELDS, Virginia M.
 1991 « The Iconographic Heritage of the Maya Jester God ». In Greene M. Robertson et V. M. Fields (éd.), *Sixth Palenque Round Table, 1986*. University of Oklahoma Press, Norman et London.
- FIELDS, Virginia et Dorie REENTS-BUDET (éditeurs)
 2005 *Lords of Creation: The Origins of Sacred Maya Kingship*. Los Angeles County Museum of Art et Scala Publishers Ltd.
- FIGUEROLA PUJOL, Helios
n.d. *El Impierno, sobre un lugar y de la vida que llevan los ch'ulel-al*, Ms. GERM, MAE, Université Paris X.
 1996 « L'enfant, les hommes et les dieux : histoire d'une lutte pour la vie. Une prière d'accouchement à Cancuc (Chiapas, Mexique) », *Journal de la Société des Américanistes* 82(1) : 129 – 158.
- FISCHER, Edward F.
 1999 « Cultural Logic and Maya Identity: Rethinking Constructivism and Essentialism », *Current Anthropology* 40(4) : 473-499.
- FOIAS, Antonia E.
 2002 « At the Crossroads : The Economic Basis of Political Power in the Petexbatun Region », pp. 223-248, in M. Masson et D. Freidel, *Ancient Maya Political Economies*, AltaMira Press.
- FOLAN, William J.
 1981 « Comments on the Late Postclassic Eastern Frontier of Mesoamerica: Cultural Innovation along the Periphery by J. Fox », *Current Anthropology* 22 : 336–337.
 1992 « Calakmul, Campeche : A Centralized Urban Administrative Center in the Northern Petén », *World Archaeology* 24(1) : 158-168.
- FOLAN, William J., Joel GUNN, Jack D. EATON et Robert W. PATCH
 1983 « Paleoclimatological Patterning in Southern Mesoamerica », *Journal of Field Archaeology* 10(4) : 453-468.
- FOLAN, William J., Joyce MARCUS, Sophia PINCEMIN, Maria del ROSARIO DOMINGUEZ CARRASCO, Laraine FLETCHER, et Abel MORALES LOPEZ
 1995 « Calakmul, New Data from an Ancient Maya Capital in Campeche, Mexico », *Latin American Antiquity* 6(4) : 310-334.
- FOLEY, Jennifer
 2005 « En busca de la población del Clásico Temprano en La Sufricaya, Petén », pp.206-215, in J.P. Laporte, B. Arroyo et H. Mejía (éd.), *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2004*, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
 2005 « Excavaciones en area residencial de La Sufricaya: SUF.T.37 », in F. Estrada-Belli (éd.), *Investigaciones en la región de Holmul, 2005*.
- FORSYTH, Donald W.
 1983 *Investigations at Edzna, Campeche, Mexico*, Papers of the New World Archaeology Foundation n° 46, New World Archaeology Foundation, Brigham Young University, Provo, Utah.
 1989 *The ceramics of El Mirador, Petén, Guatemala*, Papers of the New World Archaeology Foundation 63, New World Archaeology Foundation, Brigham Young University, Provo, Utah.
- FREIDEL, David A.

- 1990 « The Jester God, The Beginning and End of a Maya Royal Symbol », pp. 67-78, in F. Clancy et P. Harrison, *Vision and REvision in Maya Studies*, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- 2000 « Mystery of the Maya facade. Astute detective work gives new meaning to a looted artwork », *Archaeology* 53(5) : 24-28, The Archaeological Institute of America, Washington D.C.
- FREIDEL, David A., et Hector L. HESCOBEDO
- 2003 « Un diseño de investigación para El Perú-Waka: Una capital Maya Clásica en el Occidente de Petén », pp.391-408, in J.P. Laporte, B. Arroyo, H. Escobedo y H. Mejía (éd.), *XVI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2002*, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
- FREIDEL David, Maria MASUCCI, Susan JAEGER, et Robin ROBERTSON
- 1991 « The Bearer, the Burden, and the Burnt : The Stacking Principle in the Iconography of the Late Classic », in V. M. Fields et M. Greene Robertson, *Sixth Palenque Round Table, 1986*. University of Oklahoma Press, Norman.
- FREIDEL David A. et Linda SCHELE
- 1982
- 1988a « Kingship in the Late Preclassic Maya Lowlands: The Instruments and Places of Ritual Power ». *American Anthropologist* 90 (3): 547-567.
- 1988b « Symbol and Power : A History of the Lowland Maya Cosmogram », pp. 44-93, in E. Benson et G. Griffin (ed.), *Maya Iconography*, Princeton University Press, Princeton.
- 1989 « Dead Kings and Living Temples : Dedication and Termination Rituals among the Ancient Maya », pp. 233-243, in W. Hanks et D. Rice, *Word and Image in Maya Culture. Exploration in Language, Writing and REpresentation*. University of Utah Press, Salt Lake City.
- FREIDEL, David A., Linda SCHELE et Joy PARKER
- 1993 *Maya Cosmos: Three Thousand Years on the Shaman's Path*. New York: William Morrow.
- FREIDEL, David A., et Charles SUHLER
- 1999 « Crown of creation : the development of the maya royal diadems in the Late Preclassic and Early Classic periods », pp. 137-150, In N. Grube, *The emergence of lowlands Maya civilization : the transition from the preclassic to the early classic ; a conference at Hildesheim, Germany, November 1992*. Verlag Anton Saurwein, Markt Scwabern, Germany.
- FRIEDRICH, Walter L.; Bernd KROMER, Michael FRIEDRICH, Jan HEINEMEIER, Tom PFEIFFER, et Sahra TALAMO
- 2006 « Santorini Eruption Radiocarbon Dated to 1627-1600 B.C. ». *Science* 312(5773):548.
- FRENCH, Kirk D.
- 2002 *Creating Space through Water Management at the Classic Maya Site of Palenque, Chiapas, Mexico*, M.A. thesis, University of Cincinnati.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre
- 1993 *L'éloquence des images*, Presses Universitaires de France.
- FREUD, Sigismund
- 1901 *Sur le rêve*, Traduit de l'allemand par Cornelius Heim, 1988 pour la traduction française, Collection Folio-Essais, Gallimard, Paris.
- FRY, Robert E.
- 1979 « The Economics of Pottery at Tikal, Guatemala: Models of Exchange for Serving Vessels », *American Antiquity* 44(3) : 494-512.
- 2003 « Social Dimensions in Ceramic Analysis : A Case Study from Peripheral Tikal », *Ancient Mesoamerica* 14 : 85-93.
- n.d. « Changing Models of Lowland Maya Ceramic Production and Distribution », texte disponible à l'adresse : www.homepages.ucl.ac.uk/~tcnjja/SAAFry.pdf.
- FRY, Robert E. et Scott C. COX
- 1974 « The Structure of Ceramic Exchange at Tikal, Guatemala », *World Archaeology* 6(2) : 209-225.

-G-

- GALLENKAMP, Charles, et Regina E. JOHNSON.
- 1985 *Maya: Treasures of an Ancient Civilization*, Harry N. Abrams, Albuquerque Museum, New York.
- GALOP, Didier, Jean-Michel CAROZZA, José-Antonio LOPEZ SAEZ, Boris VANNIÈRE, Gilles BOSSUET, Mario VELIZ PÉREZ, Herbario Bigua, et Jean-Paul MÉTAILIÉ.
- 2003 « Historia del medio ambiente en la larga duración y ocupación del espacio en la región de la Joyanca (Noroeste del Petén, Guatemala). Primeros resultados », Ms., communication.

GALOP, Didier, Eva LEMONNIER, Jean-Michel CAROZZA et Jean-Paul METAILIE

- 2004 « Forêt, champs, maisons et aguadas d'autrefois », in M.Ch. Arnauld et V. Breuil-Martinez et E. Ponciano (éd.), *La Joyanca (La Libertad, Guatemala), antigua ciudad maya del noroeste de Petén*, chapitre 3, Mexico et Guatemala : CEMCA, CIRMA et Asociación Tikal.
- GARBER, James F., David W. DRIVER, Lauren A. SULLIVAN et David M. GLASSMAN
1998 « Bloody Bowls and Broken Pots : The Life, Death, and REbirth of a Maya House », pp. 125-134, in Sh. Boteler Mock (éd.), *The Sowing and the Dawning : Termination, Dedication, and Transformation in the Archaeological and Ethnographic Record of Mesoamerica*, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- GAURENNE, Robert
2005 « Enquête médico-légale », *Encyclopaedia Universalis*.
- GENDROP, Paul
1980 « Dragon-Mouth Entrances : Zoomorphic Portals in Architecture of Central Yucatan », pp. 138-226, in M. Greene Robertson, *Third Palenque Round Table, 1978, Part 2. Palenque Round Table Series, vol. V*. University of Texas Press, Austin.
- GERVEREAU, Laurent
1994 *Voir, comprendre, analyser les images*, Editions La Découverte, Paris.
- GIFFORD, James C.
1960 « The Type-Variety Method of Ceramic Classification as an Indicator of Cultural Phenomena », *American Antiquity* 25(3) : 341-347.
1965 « Ceramics », in G. Willey, W. Bullard, J. Glass et J. Gifford, *Prehistoric Maya Settlement Patterns in the Belize Valley*, Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology Vol. 54, Harvard University, Cambridge.
1974 « Recent Thought Concerning the Interpretation of Maya Prehistory », pp. 77-98, in N. Hammond (éd.), *Mesoamerican Archaeology : New Approaches*, University of Texas Press, Austin.
1976 *Prehistoric Pottery Analysis and the Ceramics of Barton Ramie in the Belize Valley*, Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology Vol. 18, Peabody Museum of Archeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
- GILL, Richardson B.
2000 *The Great Maya Droughts: Water, Life, and Death*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- GILL, Richardson B, Paul A. MAYEWSKI, Johan NYBERG, Gerald H. HAUG, and Larry C. PETERSON
2007 « Drought and The Maya Collapse », *Ancient Mesoamerica* 18 : 283-302.
- GIRARD, René
1972 *La violence et le sacré*, Coll. Pluriel, Hachette, Editions Grasset, Paris.
- GODELIER, Maurice
1996 *L'énigme du don*. Flammarion.
- GOLDEN, Charles W.
2002 *Bridging the Gap Between Archaeological and Indigenous Chronologies: An Investigation of the Early Classic Late Classic Divide at Piedras Negras, Guatemala*, Ph.D. Dissertation, University of Pennsylvania, Philadelphia.
2004 « Three Visions of the Maya, Three Visions of Mayanists: Maudslay, Proskouriakoff, and Schele », *Ethnohistory* 51(2) : 430-433.
- GOMBRICH, Ernst
1971 *L'art de l'illusion : psychologie de la représentation spatiale*, Gallimard, Paris.
- GONZALEZ-HERRERA, Roger, Ismael SANCHEZ-Y-PINTO et José GAMBOA-VARGAS
2002 « Groundwater-flow modeling in the Yucatan karstic aquifer, Mexico », *Hydrogeology Journal* 10 : 539-552.
- GOSSSEN, Gary H.
1974 *Chamulas in the World of the Sun*, Harvard University Press, Cambridge.
- GRAHAM, Elizabeth
1986 « Barton Ramie Ceramic Types at Colson Point, North Stann Creek : A Focus on the Protoclassic », *Ceramica de Cultura Maya et al.* 14 : 32-48, C. Gifford et M. Kirkpatrick (éd.), Laboratoire d'Anthropologie, Temple University, Philadelphia.
1991 « Women and Gender in Maya Prehistory », pp. 436-443, in D. Walde et N. Willows (éd.), *Archaeology of Gender : Proceedings of the Twenty-Second Annual Conference of the Archaeological Association of the university of Calgary*, The University of Calgary Archaeological Association, Alberta.
1994 *The Highlands of the Lowlands : Environment and Archaeology in the Stann Creek District, Belize, Central America*, Monographs in World Archaeology n° 19, Prehistory Press, Madison.
- GRAHAM, Ian
1967 *Archaeological Explorations in El Petén, Guatemala*. Middle American Research Institute, Publication 33, Tulane University, New-Orleans.
1975 *Corpus of Maya Hieroglyphic inscriptions. Vol. 1 : Introduction*. Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.

- 1978 *Corpus of Maya Hieroglyphique inscriptions. Vol. 2, 2^e partie : Naranjo, Chunhuitz, Xunantunich.* Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, partie, Harvard University, Cambridge.
- 1979 *Corpus of Maya Hieroglyphique inscriptions. Vol. 3, 3^e partie : Yaxchilan.* Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
- 1980 *Corpus of Maya Hieroglyphique inscriptions. Vol. 2, 3^e partie : Ixkun, Ucanal, Ixtutz, Naranjo.* Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
- 1982 *Corpus of Maya Hieroglyphique inscriptions. Vol. 3, 3^e partie : Yaxchilan.* Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
- 1986 *Corpus of Maya Hieroglyphique inscriptions. Vol. 5, 3^e partie : Uaxactún.* Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
- GRAHAM, Ian et Eric Von EUW
- 1975 *Corpus of Maya Hieroglyphique inscriptions. Vol. 2, 2^e partie : Naranjo.* Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
- 1977 *Corpus of Maya Hieroglyphique inscriptions. Vol. 3, 3^e partie : Yaxchilan.* Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
- GREENE ROBERTSON, Merle
- 1974 « The Quadripartite Badge-A Badge of Rulership », pp. 77-93, in M. Greene Robertson (éd.), *Primera Mesa Redonda de Palenque, Part I: A Conference on the Art, Iconography, and Dynastic History of Palenque, Chiapas, Mexico. December 14-22, 1973.* Robert Louis Stevenson School, Peeble Beach.
- 1983 *The sculpture of Palenque. Vol. 1 : The temple of the inscriptions.* Princeton University Press, Princeton.
- 1985a *The sculpture of Palenque. Vol. 2 : The Early buildings of the Palace and the Wall paintings.* Princeton University Press, Princeton.
- 1985b *The sculpture of Palenque. Vol. 3 : The Late buildings of the Palace.* Princeton University Press, Princeton.
- 1991 *The sculpture of Palenque. Vol. 4 : The Cross Group, the North Group, the Olvidado, and other Pieces.* Princeton University Press, Princeton.
- GREENE ROBERTSON, Merle, Robert L. RANDS et John A. GRAHAM (éditeurs)
- 1972 *Maya sculpture from the Southern Lowlands, the Highlands and Pacific Piedmont. Guatemala, Mexico, Honduras.* Lederer, Street and Zeus, Berkeley, California.
- GROUPE Mu
- 1992 *Traité visuel du signe : Pour une rhétorique de l'image,* Editions Seuil, Paris.
- GRUBE, Nikolai
- 1991 « An Investigation of the Primary Standard Sequence on Classic Maya Ceramics », in V. M. Fields et M. Greene Robertson, *Sixth Palenque Round Table, 1986.* University of Oklahoma Press, Norman.
- 1999 (éd.) *The emergence of lowlands Maya civilization : the transition from the preclassic to the early classic ; a conference at Hildesheim, Germany, November 1992.* Verlag Anton Saurwein, Markt Schwaben, Germany.
- 2000 (éd.) *Les Mayas : Art et Civilisation.* Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Cologne.
- n.d. « The Space of Time », communication présentée au colloque *Ecology, Power and Religion in Maya Landscapes,* European Maya Conference 2006, Malmö.
- GRUBE, Nikolai, et Linda Schele
- 1991 « Tzuk in the Classic Maya Inscriptions », *Texas Notes on Precolumbian Art, Writing and Culture* 14, Center of the History and Art of Ancient American Culture, Art Department, University of Texas, Austin.
- GUDERJAN, Thomas H.
- 1991 *Maya Settlement in Northwestern Belize, the 1988 and 1990 Seasons of the Rio Bravo Archaeological Project,* Maya Research Program and Labyrinthos
- 2005 « The Early Classic Period at the Maya site of Blue Creek, Belize », pp. 131-142, in J. Awe, J. Morris, Sh. Jones et Ch. Helmke, *Archaeological investigations in the Eastern Maya Lowlands, papers of the 2004 Belize Archaeology Symposium. Section one : The Early Classic.* Research Reports in Belizean Archaeology volume 2. Institute of Archaeology, National Institute of Culture and History, Belize.
- GUDERJAN, Thomas H., David W. DRIVER, et Helen R. HAINES
- 1996 *Archaeological REsearch at Blue Creek, Belize. Progress Report of the Fourth Field Season (1995),* St. Mary's University, San Antonio.
- GUERNSEY, Julia (KAPPELMAN)
- 2004 « Demystifying the Late Preclassic Izapan-style stela-altar cult », *RES* 45 : 99-122.
- 2006 *Ritual and Power in Stone. The Performance of Rulership in Mesoamerican Izapan Style Art.* The Linda Schele Series in Maya and Pre-Columbian Studies, University of Texas Press, Austin.
- GUERNSEY, Julia et Michael LOVE

- 2005 « Late Preclassic Expressions of Authority on the Pacific Slope », in V. Fields et D. Reents-Budet (éd.), *Lords of Creation : The Origins of Sacred Maya Kingship*, Los Angeles County Museum of Art and Scala Publishers, London and New York.
- GUNN, Joel D., et Richard E. W. ADAMS
1981 « Climatic Change, Culture, and Civilization in North America », *World Archaeology* 13(1) : 87-100.
- GUNN, Joel, William J. FOLAN, et Hubert R. ROBICHAUX
1993 « Global Climate and Episodic Urbanism in the Maya Lowlands », communication au *Meeting of the International Union of Archaeological and Ethnological Sciences*, 1993, Mexico, DF.
- 1994 « Un Análisis informativo sobre la descarga del sistema del Río Candelaria en Campeche, México: Reflexiones acerca de los paleo climas que afectaron a los antiguos sistemas mayas en los sitios de Calakmul y el Mirador », pp. 174–197, in W. Folan Higgins (éd.), *Campeche Maya Colonial*, Colección Arqueología, Universidad Autónoma de Campeche, Mexico.
- 1995 « A Landscape Analysis of the Candelaria Watershed in Mexico : Insights into Paleoclimates Affecting Upland Horticulture in the Southern Yucatan Peninsula Semi-Karst », *Geoarchaeology* 10 : 3-42.
- GUNN, Joel D., John E. FOSS, William J. FOLAN, Maria del Rosario DOMINGUEZ CARRASCO, et Betty B. FAUST
2002 « Bajo Sediments And The Hydraulic System Of Calakmul, Campeche, Mexico », *Ancient Mesoamerica* 13 : 297–315.
- GUNN, Joel D., Ray T. MATHENY, et William J. FOLAN
2002 « Climate-Change Studies In The Maya Area : A Diachronic Analysis », *Ancient Mesoamerica*, 13 79–84.

-H-

- HALL, Edward
1971 *La dimension cachée*, Collection Point, Editions Seuil, Paris.
- HAGE, Per
2003 « The Ancient Maya Kinship System », *Journal of Anthropological Research* 59(1) : 5-21.
- HAMEL, G.
1983 « Trading in metaphors: the magic of beads », pp. 5-28, in Hayer C. (éd.), *Proceedings of the 1982 Glass Trade Bead Conference*, Rochester Museum and Science Center, Research Records No. 16.
- HAMMOND, Norman
1984 « Holmul et Nohmul : A Comparison and Assessment of Two Maya Lowland Protoclassic Sites », *Ceramica de Cultura Maya* 13 :1-17.
- HANKS, William F.
1989a « Word and Image in a Semiotic Perspective », in W. Hanks et D. Rice, *Word and Image in Maya Culture : Explorations in Language, Writing, and Representation*, University of Utah Press, Salt Lake City
1989b « Elements of Maya Style », in W. Hanks et D. Rice, *Word and Image in Maya Culture : Explorations in Language, Writing, and Representation*, University of Utah Press, Salt Lake City
1990 *Referential Practice, Language, and Lived Space among the Maya*, University of Chicago Press, Chicago.
- HANKS, William F., et Don S. RICE (éditeurs)
1989 *Word and Image in Maya Culture : Explorations in Language, Writing, and Representation*, University of Utah Press, Salt Lake City.
- HANSEN, Barbara C.S.
1990 « Pollen Stratigraphy of Laguna de Cocos », pp. 155–186, in Mary D. Pohl, *Ancient Maya Wetland Agriculture: Excavations on Albion Island, Northern Belize*. Westview Press, Boulder, CO.
- HANSEN, Richard D.
1990 « Proceso Cultural del Nakbe y el Area Petén Nor-Central : la Epocas Tempranas », pp. 81-96, in J.P. Laporte, H. Escobedo et S.V. de Brady (éd.), *V Simposio de Investigaciones Guatemala*, Museo Nacional de Antropología e Historia de Guatemala, Asociacion Tikal, Guatemala City.
1992 *The Archaeology of Ideology : A Study of Maya Preclassic Architectural Sculpture at Nakbe, Petén, Guatemala*. Ph.D. dissertation, University of Michigan.
1998 « Continuity and Disjunction : The Preclassic Antecedents of Classic Architecture », pp. 49-122, in S. Houston, *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- HARRIS, John F. et Stephen K. STEARNS
1997 *Understanding Maya Inscriptions. A Hieroglyph Handbook. 2nd Edition*. The University of Pennsylvania, Museum of Archeology and Anthropology, Philadelphia.

HARRISON, Peter D.

- 1970 *The Central Acropolis, Tikal, Guatemala : A Preliminary Study of the Functions of its Structural Component during the Late Classic Period*, Ph.D. dissertation, Département of Anthropology, University of Pennsylvania, Philadelphia.
- 1977 « The Rise of the Bajos and the Fall of the Maya », pp. 469-508, in N.G. Hammond (éd.), *Social Process in Maya Prehistory*, Academic Press, New York.
- 2000 « L'agriculture maya », pp. 71-79, in N. Grube (éd.) *Les Mayas : Art et Civilisation*. Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Cologne.
- HAUG Gerald H., Günther DETLEF, Larry C. PETERSON, Daniel M. SIGMAN, Konrad A. HUGHEN, et Beat AESCHLIMANN
- 2003 « Climate and the Collapse of Maya Civilization ». *Science* 299: 1731-1735.
- HAYDEN, Brian
- 1984 « Are Emic Types Relevant to Archaeology », *Ethnohistory* 31(2) : 79-92.
- 1995 « The emergence of prestige technologies and pottery », pp. 257-266, in W. Barnett et J. Hoopes (éd.), *The Emergence of Pottery*, Smithsonian Institution Press, Washington, D.C.
- 1998 « Practical and Prestige Technologies : the Evolution of Material Systems », *Journal of Archaeological Method and Theory* 5(1) : 1-55.
- HEALY, Paul F.
- 1983 « An Ancient Maya Dam in the Cayo District, Belize », *Journal of Field Archaeology* 10(2) : 147-154.
- 1990 « Excavations at Pacbitun, Belize Preliminary Report on the 1986 and 1987 », *Journal of Field Archaeology* 17(3) : 247-262.
- HEALY, Paul F., Jaime J. AWE, et Hermann HELMUTH
- 1998 « An Ancient Maya Multiple Burial at Caledonia, Cayo District, Belize », *Journal of Field Archaeology* 25(3) : 261-274.
- HELLMUTH, Nicholas M.
- 1975 « The Escuintla Hoards : Teotihuacan Art in Guatemala ». *FLAAR Progress Reports, Vol. 1, n°2*, Foundation for Latin American Anthropological Research, Guatemala City.
- 1978 « Teotihuacan art in the Escuintla, Guatemala Region », pp. 71-85, in E. Pasztory, *Middle Classic Mesoamerica : A.D. 400-700*. Columbia University Press, New York.
- 1985 *Maya Cylinder Tripods and related Early Classic Art : Iconography and form*. 2^e édition, Vol. 2, Corpus of Maya Art in Site Reports, and in Museums and Private Collections, Guatemala, Honduras, Mexico, USA, Canada, Europe, and Asia. FLAAR, Culver City, California.
- 1986 *The Surface of the Underwaterworld : iconography of Deities in Early Classic Maya Art of the Petén, Guatemala*. Graz.
- 1987 *Monster und Menschen in der Maya-kunst: Eine ikonographie der alten Religionen Mexikos und Guatemalas*. Akademische Druck – u. verlagsanstalt, Adeva, Graz.
- 1996a *Hunting on Early Classic Maya Pottery. Cylindrical tripods and basal flange bowls*. FLAAR. National Museum of Ethnology, Osaka, Japan.
- 1996a *Hunting the Principal Bird Deity : as pictured in Maya Ceramic Art*. FLAAR. National Museum of Ethnology, Osaka, Japan.
- HENDON, Julia A.
- 1991 « Status and Power in Classic Maya Society : An Archeological Study », *American Anthropologist* 93(4) : 894-918.
- HENDON, Julia A. et Rosemary A. JOYCE (éd.)
- 2004 *Mesoamerican Archaeology*, Blackwell Studies in Global Archaeology, Blackwell Publishing, Malden et Oxford.
- HENDRICKSON, Carol
- 1989 « Twin Gods and Quiche Rulers : The Relation between Divine Power and Kingly Rule in the Popol Vuh », in W. Hanks et D. Rice, *Word and Image in Maya Culture : Explorations in Language, Writing, and Representation*, University of Utah Press, Salt Lake City
- HEYDEN, Doris
- 1975 « An Interpretation of the Cave underneath the Pyramid of the Sun in Teotihuacan, Mexico », *American Antiquity* 40(2) : 131-147.
- 1981 « Caves, Gods, and Myth-worldview and planning in Teotihuacan », pp. 1-39, in E. Benson, *Mesoamerican Sites and World-views, A Conference at Dumbarton Oaks, October 16th and 17th, 1976*, Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Trustees for Harvard University, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- 2005 « Rites of passage and other ceremonies in caves », pp. 21-34, in J. Brady et K. Prufer (éd.), *In the Maw of the Earth Monster : Mesoamerican Ritual Cave Use*, University of Texas Press, Austin.
- HODELL, David A., Mark BRENNER, Jason H. CURTIS, et Thomas P. GUILDERSON
- 2001 « Solar Forcing of Drought Frequency in the Maya Lowlands ». *Science*, 292:1367–1370.
- HODELL, David A., Jaason H. CURTIS et Mark BRENNER

- 1995 « Possible role of climate in the collapse of Classic Maya civilization ». *Nature* 375:391-394.
- HODELL, David A., Jason H. CURTIS, Glenn A. JONES, Antonia HIGUERA-GUNDY, Mark BRENNER, Michael W. BINFORD, et Kathleen T. DORSEY
 1991 « Reconstruction of Caribbean Climate Change over the Past 10,500 Years ». *Nature*, 352:790–793.
- HOLLAND, William R.
 1964a « Conceptos cosmologicos Tzotziles como una base para interpretar la civilizacion maya prehispanica », *America indigena* 243 : 11-28.
 1964b « Contemporary Tzotzil Cosmological Concepts as a Basis for Interpreting Prehistoric Maya Civilization », *American Antiquity* 29 (3) : 301-306.
- HOOD, S.
 1979 « Traces of the Eruption Outside Thera », pp. 681-690, in C. Doumas (éd.), *Thera and the Aegean World I, Papers presented at the Second International Scientific Congress, Santorini, Greece, August 1978*, Thera and the Aegean World, 105-109 Bishopsgate, London.
- HOUK, Brett A.
 1997 *Report on the Chan Chich Archaeological Project : 1997 Extended Season*, Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Cristal River.
- HOUSTON, Stephen D.
 1996 « Symbolic Sweatbaths of the Maya: Architectural Meaning in the Cross Group at Palenque, Mexico », *Latin American Antiquity* 7(2) : 132-151.
 1998 (éd.) *Function and Meaning in Classic Maya Architecture, A Symposium at Dumbarton Oaks 7th and 8th october 1994*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection Washington, D.C.
 1998a « Classic Maya Depictions of the Built Environment », pp. 335-372, in S. Houston (éd.), *Function and Meaning in Classic Maya Architecture, A Symposium at Dumbarton Oaks 7th and 8th october 1994*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection Washington, D.C.
 1998b « Finding Function and MEaning in Classic Maya Architecture », pp. 519-538, in S. Houston (éd.), *Function and Meaning in Classic Maya Architecture, A Symposium at Dumbarton Oaks 7th and 8th october 1994*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection Washington, D.C.
 2000 « Into the Minds of Ancients: Advances in Maya Glyph Studies », *Journal of World Prehistory* 14(2) : 121-201.
 2001 « Decorous Bodies and Disordered Passions: Representations of Emotion among the Classic Maya », *World Archaeology* 33(2), 'Archaeology and Aesthetics' : 206-216.
 2007 « Things Fall Apart: The First Maya Collapse », papier présenté au colloque *The End of the Beginning: Explaining the Final Years of the Mesoamerican Preclassic*, organisé par C. Beekman et S. Houston, SAA Meetings, Austin, TX, April 2007.
- HOUSTON, Stephen D. et Patricia A. McANANY
 2003 « Bodies and Blood : Critiquing Social Construction in Maya Archaeology », *Journal of Anthropological Archaeology* 22 : 26-41.
- HOUSTON, Stephen D., Zachary X. NELSON, Carlos CHIRIBOGA, Carlos ALVARADO, Héctor L. ESCOBEDO et Karl TAUBE
 2005 « Nuevas perspectivas sobre la Acrópolis de Kaminaljuyú, Guatemala », pp.491-497, in J.P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía (éd.), *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2004*, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
- HOUSTON Stephen, John ROBERTSON, et David STUART
 2000 « The Language of Classic Maya Inscriptions », *Current Anthropology* 41(3) : 321-
- HOUSTON, Stephen D. et David STUART
 1989 *The Way Glyph: Evidence for "Co-essences" among the Classic Maya*, Research Reports on Ancient Maya Writing 30, Center for Maya Research, Washington, DC.
 1998 « The Ancient Maya Self : Personhood and Portraiture in the Classic Period », *RES* 33 : 73-101.
- HOUSTON, Stephen D., David STUART et Karl A. TAUBE
 1989 « Folk Classification of Classic Maya Pottery », *American Anthropologist*, New Series, Vol. 91, No. 3. (Sep., 1989), pp. 720-726.
 2004 « El honor y la deshonra entre los Mayas Clásicos », pp.870-875, in J.P. Laporte, B. Arroyo, H. Escobedo y H. Mejía (éd.), *XVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2003*, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
- HOUSTON, Stephen D. et Karl A. TAUBE
 n.d. « The Fiery of Pool : Fluid Concepts of Water and Sea among the Maya », communication présentée au colloque *Ecology, Power and Religion in Maya Landscapes*, European Maya Conference 2006, Malmö.
- HRUBY, Zachary X., et John S. ROBERTSON
 2001 « Evidence for Language Change in Ancient Maya Writing : A Case Study of the Verb *Tzutz* », *Mesoweb* : <http://www.mesoweb.com/bearc/cmr/50.html>

- n.d. « Ritual and cosmological landscape of the Ch'orti' Maya », communication présentée au colloque *Ecology, Power and Religion in Maya Landscapes*, European Maya Conference 2006, Malmö.
- HUNT, Eva
1977 *The transformation of the Hummingbird*. Cornell University Press, Ithaca.
- I-**
- ICHON, Alain
1987 « Regional Ceramic Development in El Quiché and Baja Verapaz, Guatemala », pp. 277-306, in P. Rice et R. Sharer (éd.), *Maya Ceramics, papers from the 1985 Maya Ceramic Conference*, BAR International Series 345, British Archaeological Report, Oxford.
- ICHON, Alain et Marie-Charlotte ARNAULD
1985 *Le Protoclassique à La Lagunita, El Quiché, Guatemala*. Paris, CNRS, Institut d'Ethnologie.
- IGLESIA PONCE de LEON, Maria Josefa
2003 « Problematical Deposits and the Problem of Interaction : The Material Culture of Tikal during the Early Classic Period », pp. 167-198, In G. Braswell (ed.), *The Maya and Teotihuacan : Reinterpreting Early Classic Interaction*. University of Texas Press, Austin.
- INOMATA, Takeshi
2001 « The Power and Ideology of Artistic Creation : Elite Craft Specialist in Classic Maya Society », *Current Anthropology* 42(3) : 321-348.
- INOMATA, Takeshi, Daniela TRIADAN, Erick PONCIANO, Richard E. TERRY, Harriet F. BEAUBIEN
2001 « In the Palace of the Fallen King : the Royal Residential Complex at Aguateca, Guatemala », *Journal of Field Archaeology* 28(3/4) : 287-306.
- INOMATA, Takeshi, Daniela TRIADAN, Erick PONCIANO, Estela PINTO, Richard E. TERRY, Markus EBERL
2002 « Domestic and Political Lives of Classic Maya Elites: The Excavation of Rapidly Abandoned Structures at Aguateca, Guatemala », *Latin American Antiquity* 13(3) : 305-330.
- J-**
- JAKOBSON, Roman
1963 *Essais de linguistique générale*, Collection Points, Editions Seuil, Paris.
- JANGSUK, Kim
2001 « Elite Strategies and the Spread of Technological Innovation », *Journal of Anthropological Archaeology* 20, 442-478.
- JOLY, Martine
1988 « Consignes de lectures internes et institutionnelles d'un film (Mourir à Madrid, de F. Rossif) », *Bulletin du CERTEIC* n°9, Communiquer par l'audiovisuel, Université de Lille.
1990 « Raymond Depardon ou la cohérence par l'absence », *La Licorne* n°17, Université de Poitiers.
1994a *Introduction à l'analyse de l'image*, Nathan, Paris.
1994b *L'image et les signes*, Nathan, Paris.
- JONES, Christopher et Linton SATTERTHWAITTE
1982 *The Monuments and Inscriptions of Tikal : The carved monuments*, Tikal Reports 33A, University Museum Monographs 44, University Museum, University of Pennsylvania, Philadelphia.
- JONES, Christopher et Robert J. SHARER
1980 « Archaeological Investigation in the Site Core of Quirigua », *Expedition* 23(1) : 11-19.
- JONES, Tom
1985 « The Xoc, the Shark, and the Sea Dog : An Historical Encounter ». In M. Greene Robertson et V. Fields, *Fifth Palenque Round Table, 1983*. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
- JORALEMON, David
1971 *A study of Olmec Iconography*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology num. 7, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C.
1974 « Ritual Blood-Sacrifice among the Ancient Maya : Part I », pp. 59-75, in M. Greene Robertson (éd.), *Primera Mesa Redonda de Palenque, Part I: A Conference on the Art, Iconography, and Dynastic History of Palenque, Chiapas, Mexico. December 14-22, 1973*. Robert Louis Stevenson School, Peeble Beach.
- JORDAN, Peter et Stephen SHENNAN
2003 « Cultural Transmission, Language, and Basketry traditions amongst the California Indians », *Journal of Anthropological Archaeology* 22 : 42-74.
- JOYCE, Rosemary A.
1986 « Terminal Classic Interaction on the Southeastern Maya Periphery », *American Antiquity* 51(2) : 313-329.
1991 *Cerro Palenque : Power and Identity on the Maya Periphery*, University of Texas Press, Austin.
1998 « Performing the Body in Pre-Hispanic Central America », *RES* 33 : 147-165.

- 1999 « Social dimensions of Pre-Classic Burials », pp. 14-47, in D. C. Grove et R. A. Joyce (éd.), *Social Patterns in Pre-Classic Mesoamerica*, Dumbarton Oaks, Washington, DC.
- 2000a *Gender and Power in Prehispanic Mesoamerica*, University of Texas Press, Austin.
- 2000b « Heirlooms and houses: Materiality and social memory », pp. 189–212, in R. A. Joyce et S. D. Gillespie (éd.), *Beyond Kinship: Social and Material Reproduction in House Societies*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- 2000c « High culture, Mesoamerican civilization, and the Classic Maya tradition », pp. 64–76, in J. Richards et M. Van Buren (éd.), *Order, Legitimacy, and Wealth in Ancient States*, Cambridge University Press, Cambridge.
- 2002 *The Languages of Archaeology*, (R. Joyce éd.) Blackwell Publishing, Malden et Oxford.
- 2004a « Unintended Consequences? Monumentality As a Novel Experience in Formative Mesoamerica », *Journal of Archaeological Method and Theory* 11(1) : 5-29.
- 2004b « Mesoamerica a Working Model for Archaeology », pp.1-42, in J. Hendon et R. Joyce, *Mesoamerican Archaeology*, Blackwell Studies in Global Archaeology, Blackwell Publishing, Malden et Oxford.
- 2005 « Las raíces de la tradición funeraria maya en prácticas mesoamericanas del período Formativo », pp. 13-34, in A. Ciudad Ruiz, M. Humberto Ruz, et M. Iglesias Ponde de León (éd.), *Antropología de la Eternidad : la muerte en la cultura maya*, Sociedad Española de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico.
- 2006 « Seeing Power: Masterpieces of Early Classic Maya ‘High Culture’ », *American Journal of Archaeology*, Online Publications : Museum Review, Issue 110.2 (April 2006).
- JOYCE, Rosemary A., Richard EDGING, Karl LORENZ et Susan D. GILLESPIE
- 1991 « Olmec Bloodletting : An Iconographic Study », pp. 143-150, in V. M. Fields et M. Greene Robertson, *Sixth Palenque Round Table, 1986*. University of Oklahoma Press, Norman.
- JOYCE, Rosemary A. et Jeanne LOPIPARO
- 2005 « PostScript: Doing Agency in Archaeology », *Journal of Archaeological Method and Theory* 12(4): 365-374.
- JUNG, Carl G.
- 1964 *Essai d'exploration de l'inconscient*, Traduit de l'allemand par Laure Deutschmeister, éd. Robert Laffont, Collection Folio-Essais, Denoël, Paris.
- JUSTESON, John S.
- 1989 « The Representational Convention of Mayan Hieroglyphic Writing », pp. 25-38, in W. Hanks et D. Rice (éd.), *Word and image in Maya Culture : Explorations in Language, Writing, and Representation*, University of Utah Press, Salt Lake City.
- n.d. « An Interpretation of the Classic Maya Hieroglyphic Spelling of ‘East’ », Ms. Peabody Museum, Harvard University, 1982, Cambridge.
- JUSTESON, John S., et Peter MATHEWS
- 1983 « The Seating of the Tun: Further Evidence concerning a Late Preclassic Lowland Maya Stela Cult », *American Antiquity* 48(3) : 586-593.
- JUSTESON, John S., William M. NORMAN et Norman HAMMOND
- 1988 « The Pomona Flare : A Preclassic Maya Hieroglyphic Text », pp. 94-151, in E. P. Benson et G. G. Griffin, *Maya Iconography*. Princeton University Press, Princeton.

-K-

- KAUFMAN, Terence, et John JUSTESON
- 2003 *A Preliminary Mayan Etymological Dictionary*, FAMSI : www.famsi.org/mayawriting/dictionary.htm
- KELLEY, David H.
- 1965 « The Birth of the Gods at Palenque », *Estudios de Cultura Maya* 5 : 93-134, Mexico city : Seminario de Cultura Maya.
- 1968 « Kakupacal and the Itzas », *Estudios de Cultura Maya* 7 : 255-267, Mexico city : Seminario de Cultura Maya.
- 1976 *Deciphering the Maya Script*. University of Texas Press, Austin.
- KETTUNEN, Harri, et Bon V. DAVIS
- 2004 « Snakes, Centipedes, Snakepedes, And Centiserpents: Conflation Of Liminal Species In Maya Iconography And Ethnozoology », *Wayeb Notes* n° 9.
- KERR, Justin
- 1989 *The Maya Vase Book : A corpus of rollout photographs of Maya vases*. Vol. 1. Kerr Associates, New York.
- 1990 *The Maya Vase Book : A corpus of rollout photographs of Maya vases*. Vol. 2. Kerr Associates, New York..
- 1992 *The Maya Vase Book : A corpus of rollout photographs of Maya vases*. Vol. 3. Kerr Associates, New York.

- 1994 *The Maya Vase Book : A corpus of rollout photographs of Maya vases*. Vol. 4. Kerr Associates, New York.
- 1997 *The Maya Vase Book : A corpus of rollout photographs of Maya vases*. Vol. 5. Kerr Associates, New York.
- 2000 *The Maya Vase Book : A corpus of rollout photographs of Maya vases*. Vol. 6. Kerr Associates, New York.
- KIDDER, Alfred V., Jesse D. JENNINGS et Edwin M. SHOOK
 1946 *Excavations at Kaminaljuyu.*, Publication 561, Carnegie Institution of Washington, Washington D.C.
- KIDDER, Tristram R.
 1985 « Artifacts », pp. 95-110, in G. Willey et P. Mathews (éd.), *A Consideration of the Early Classic Period in the Maya Lowlands*. Publication 10, Institute for Mesoamerican Studies, State University of New York, Albany.
- KOSAKOWSKY, Laura
 2001 « The Ceramic Chronology of Holmul », in F. Estrada-Belli, *Archaeological Investigations at Holmul, Guatemala : Report of the First Field Season, May-June 2000*, Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Crystal River.
- KRAUSE, Richard A.
 1984 « Modelling the Making of Pots : An Ethnolarchaeological Approach », pp. 615-706, in S. Van Der Leeuw et A. Pritchard (éd.), *The many Dimensions of Pottery : Ceramics in Archaeology and Anthropology*, Universiteit van Amsterdam, Albert Egges Van Giffen Instituut voor Prae- en Protohistorie, Cingula VII, Amsterdam.
- KREJCI, Estella and Patrick T. CULBERT
 1999 « Preclassic and Classic Burials and Caches in the Maya Lowlands », pp. 103-116, In N. Grube, *The emergence of lowlands Maya civilization : the transition from the preclassic to the early classic ; a conference at Hildesheim, Germany, November 1992*. Verlag Anton Saurwein, Markt Schwaben, Germany.
- KREKELER Mark P. S., Pete PROBST, Misha SAMSONOV, Cynthia M. TSELEPIS, William BATE, Lance E. KEARNS et J. Barry MAYNARD
 2007 « Investigations of subsurface flow constructed wetlands and associated geomaterial resources in the Akumal and Reforma regions, Quintana Roo, Mexico », *Environ Geol* 53:709–726.
- KUBLER, George
 1967 *The Iconography and Art of Teotihuacan*. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C.
- 1969 *Studies in Classic Maya Iconography*. Mémoires of the Connecticut Academy of Arts and Sciences, New Haven, n° 17, Connecticut Academy of Art and Sciences, New Haven.
- KURBJUHN, Kornelia
 1986 « Method in Maya Iconography », *Mexicon* 8(5).
- 1987 « Man in the Turtle, Man in the Snail : A Study of Occupants of Turtle and Snail Shells in Maya », in M. Greene Robertson et V. M. Fields, *Fifth Palenque Round Table, 1983*. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
- L-**
- LACADENA GARCIA-GALLO, Alfonso
 1995 *Evolucion formal de las grafias escriturarias mayas : implicaciones historicas y culturales*, Thèse de doctorat, Departamento de Historia de América II (Antropología de América), facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid.
- LANDA, (Frey) Diego
Relacion de las cosas de Yucatan, texte espagnol et traduction française en regard par l'abbé Brasseur de Bourbourg, 1864, Arthus Bertrand, Paris.
- LAPORTE, Juan Pedro
 1999 « Preclásico a Clásico en Tikal : proceso de transformación en el Mundo Perdido », pp. 17-34, In N. Grube, *The emergence of lowlands Maya civilization : the transition from the preclassic to the early classic ; a conference at Hildesheim, Germany, November 1992*. Verlag Anton Saurwein, Markt Schwaben, Germany.
- 2003a « Architectural aspects of interaction between Tikal and Teotihuacan during the Early Classic Period », pp. 199-216, In G. Braswell (ed.), *The Maya and Teotihuacan : Reinterpreting Early Classic Interaction*. University of Texas Press, Austin.
- 2003b « Thirty Years Later: Some Results of Recent Investigation at Tikal », pp. 281-318 , in J. Sabloff (éd.), *Tikal: Dynasties, Foreigners, and Affairs of State*, School of American Research Press, Santa Fe, James Currey, Oxford.
- LAPORTE, Juan Pedro et Vilma FIALKO

- 1987 « La ceramica del Clasico Temprano desde Mundo Perdido, Tikal : Una Reevaluacion », pp. 123-181, in P. Rice et R. Sharer (éd.), *Maya Ceramics, Papers from the 1985 Maya Ceramic Conference*, BAR International Series 345, British Archaeological Report, Oxford.
- LAPORTE, Juan Pedro, Bernard HERMES, Lilian de ZEA et María Josefa IGLESIAS
1992 « Nuevos entierros y escondites de Tikal, Subfases Manik 3a y 3b », *Ceramica de Cultura Maya* 16 : 30-68
- LAPORTE, Juan Pedro et María Josefa IGLESIAS
1992 « Unidades Ceramicas de la fase Manik 3, Tikal, Guatemala », *Ceramica de Cultura Maya* 16 : 69-100.
- LAPORTE, Juan Pedro et Carlos Rolando TORRES
1994 « Los señorios del Sureste de Petén », pp.112-134, in J.P. Laporte, H. Escobedo y S. Villagrán (éd.), *I Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1987*, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
- LAPORTE, Juan Pedro et Antonio VALDES (éditeurs)
1993 *Tikal y Uuxactún en el Preclasico*, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico.
- LAW, Daniel A.
2006 *A Grammatical Description Of The Early Classic Maya Inscriptions*, Master thesis, Department of Linguistics and English Language, Brigham Young University.
- LeCOUNT, Lisa
1999 « Polychrome Pottery and Political Strategies in Late and Terminal Classic Maya Society », *Latin American Antiquity* 10(3):239-258.
2001 « Like Water for Chocolate, Feasting and Political Ritual among the Late Classic Maya at Xunantunich », *American Anthropologist* 103(4) : 935-953.
- LEE, Thomas A., et Brian HAYDEN
1988 *San Pablo Cave and El Cayo on the Usumacinta River, Chiapas, Mexico*, Papers of the New World Archaeology Foundation 53, New World Archeological Foundation, Brigham Young University, Provo, Utah.
- LEGUEN, Olivier
2003 « Quand les morts reviennent... Réflexion sur l'ancestralité chez les Mayas des Basses Terres », *Journal de la Société des Américanistes* 89(2) : 171-205.
- LEON-PORTILLA, Miguel
1988 *Time and Reality in the Thought of the Maya*, second edition, University of Oklahoma Press, Norman & London.
- LESURE, Richard G.
2000 « Animal Imagery, Cultural Unities, and Ideologies of Inequality in Early Formative Mesoamerica », pp. 192-215, in J. Clark et M. Pye (éd.), *Olmec Art and Archaeology in Mesoamerica*, Studies in the History of Art 58, Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, Washington, D.C.
- LEVI-STRAUSS, Claude
1952 *Race et histoire*, Coll. Folio-Essais, Denoël, Paris.
1955 *Tristes tropiques*, Coll. Terre Humaine, Librairie Plon.
1958 *Anthropologie structurale*, Coll. Agora, Pocket, Librairie Plon.
1962 *La pensée sauvage*, Coll. Agora, Pocket, Librairie Plon.
1973 *Anthropologie structurale deux*, Coll. Agora, Pocket, Librairie Plon.
1979 *La voie des masques*, Coll. Agora, Pocket, Librairie Plon.
1985 *La potière jalouse*, Coll. Agora, Pocket, Librairie Plon.
1991 *Histoire de Lynx*, Coll. Agora, Pocket, Librairie Plon.
- LEYDEN, Barbara W.
1987 « Man and Climate in the Maya Lowlands ». *Quaternary Research* 28:407– 414.
2002 « Pollen Evidence For Climatic Variability And Cultural Disturbance In The Maya Lowlands », *Ancient Mesoamerica* 13 : 85-101.
- LEYDEN, Barbara W., Mark BRENNER, et Bruce H. DAHLIN
1998 « Cultural and Climatic History of Cobá, a Lowland Maya City in Quintana Roo, Mexico ». *Quaternary Research* 49:111–122.
- LINCOLN, Charles E.
1985 « Ceramics and ceramic chronology », pp. 55-94, in G. Willey et P. Mathews (éd.), *A Consideration of the Early Classic Period in the Maya Lowlands*. Publication 10, Institute for Mesoamerican Studies, State University of New York, Albany.
- LINNE, Sigvald
1934 *Archaeological Researches at Teotihuacan*. Ethnographic Museum of Sweden, new series, Publication 1, Ethnographic Museum of Sweden, Stockholm
- LIZANA, B.

- 1893 *Historia de Yucatan, Devocionario de Nuestra senora de Izmal y conquista espiritual (1633)*, Mexico.
- LOHSE, Jon C, et Patrick N. Findlay
 2000 « A Classic Maya House-Lot Drainage System in Northwestern Belize », *Latin American Antiquity* 11(2) : 175-185.
- LONGACRE, William A.
 1999 « Standardization and Specialization : What's the link ? », pp. 44-59, in J. Skibo et G. Feinman (éd.), *Pottery and People : A Dynamic Interaction*, The University of Utah Press, Salt Lake City.
- LONGYEAR, John M. III
 1952 *Copan Ceramics : A Study of Southeastern Maya Pottery*, Publication 597, Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C.
- LOPES, Luís
 2004 *The Water-Band Glyph*, Mesoweb Publications : www.mesoweb.com/features/lopes/Waterband.pdf
 2005 *A Probable Reference to Na-"Gourd" Chan Ahk on Naranjo Stela 15*, Mesoweb Publications : www.mesoweb.com/articles/lopes/ProbableReference.pdf.
- LOPEZ COGOLLUDO, F.
 1668 *Historia de Yucatan*, éd. Academia literaria, Mexico, 1957.
- LOOPER, Matthew G.
 2000 « The Quatrefoil T510cd as 'Cave' », *Glyph Dwellers*, reports 7, September 2000.
 2001 *Documentation of Sculptures at Quiriguá, Guatemala*, FAMSI : http://www.famsi.org/cgi-bin/print_friendly.pl?file=95015
 2003 *Lightning Warrior : Maya Art and Kingship at Quirigua*, University of Texas Press, Austin.
- LOOPER, Matthew G. et Julia GUERNSEY KAPPELMAN
 2001 « The Cosmic Omphalos in Mesoamerica : A Floral Metaphor for the Source of Life », *Journal of Latin American Lore* 21(1) : 3-54.
- LOUNSBURY, Floyd G.
 1985 « The Identities of the Mythological Figures in the 'Cross Group' of Inscriptions at Palenque », pp. 45-58, in M. Greene Robertson et V. M. Fields, *Fourth Palenque Round Table, 1980*. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
- LOWE, Gareth W., Thomas A. Lee et Eduardo MARTINEZ ESPINOSA
 1982 *Izapa an Introduction to the Ruins and Monuments*, Papers of the New World Archaeological Foundation, n°31, Brigham Young University, Provo.
- LUCE J.V.
 1979 « The Chronology of the LM I Destruction Horizons in Thera and Crete », pp. 785 – 789, in C. Doumas (éd.), *Thera and the Aegean World I, Papers presented at the Second International Scientific Congress, Santorini, Greece, August 1978*, Thera and the Aegean World, 105-109 Bishopsgate, London.
- LUCERO, Lisa J.
 2003 « The Politic of Ritual : The Emergence Of Classic Maya Rulers », *Current Anthropology* 44(4) : 523-558.
- M-**
- MACDONALD C.
 1990 « Destruction and Construction in the Palace at Knossos: LM IA – B », pp. 82 – 88, in D.A. Hardy, J. Keller, V.P. Galanopoulos, N.C. Flemming, T.H. Druitt (éd.), *Thera and the Aegean World III, Volume Three: Chronology, Proceedings of the Third International Congress, Santorini, Greece, 3-9 September 1989*, The Thera Foundation, 105-109 Bishopsgate, London.
- MACLEOD, Barbara
 1990 « The God N/Step Set in the Primary Standard Sequence », pp. 331-347, in J. Kerr (éd.), *The Maya Vase Book, Volume 2*, Kerr Associates, New York.
- MACLEOD, Barbara, et Dennis E. PULESTON
 1979 « Pathways Into Darkness : The Search For The Road To Xibalbá », in M.G. Robertson et D. Jeffers (éd.), *Tercera Mesa Redonda de Palenque - Third Palenque Round Table, Vol IV, 1978*, The Robert Louis Stevenson School, Pebble Beach, California.
- MACLEOD, Barbara, et Dorie REENTS-BUDET
 1994 « The Art and Calligraphy : Image and Meaning », pp. 106-164, in Reents-Budet, Dorie, Joseph W. Ball, Ronald L. Bishop, Virginia M. Fields et Barbara Macleod (éd.), *Painting the Maya Universe : Royal Ceramics of the Classic Period*, Duke University Press & Duke University Museum of Art, Durham & London.
- MACRI, Martha, et Mathew LOOPER
 2003 *The New Catalog of Maya Hieroglyphs: The Classic Period Inscriptions*. University of Oklahoma Press.
- MALER, Teobert

- 1908-1910 *Explorations of the upper Usumasintla and Adjacent Regions*, Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
- 1911 *Explorations in the Department of Petén, Guatemala, Tikal*, Memoirs 4(1) of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
- MANZANILLA, Linda, et Carlos SERRANO (éditeurs)
1999 *Prácticas funerarias en la ciudad de los dioses : Los enterramientos humanos de la antigua Teotihuacan*, Instituto de Investigaciones, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MARCUS, Joyce
1974 « The Iconography of Power among the Classic Maya », *World Archaeology*, 6(1) : 83-94.
1978 « Archaeology and Religion A Comparison of the Zapotec and Maya », *World Archaeology*, 10(2) : 172-191.
2003 « The Maya and Teotihuacan », pp. 337-356, in G. Braswell (éd.), *The Maya and Teotihuacan : Reinterpreting Early Classic Interaction*. University of Texas Press, Austin.
2004 « Primary and Secondary State Formation in the Southern Mesoamerica », in E. Bell, M. Canuto et R. Sharer (éd.) *Understanding Early Classic Copan*. The University of Pennsylvania, Museum of Archeology and Anthropology, Philadelphia.
- MARIN, Luis E., Julia PACHECO et Oscar ESCOLERO
2003 « Groundwater as a Socio-economic Constraint, the Yucatan Peninsula, Mexico Example », *Material and Geoenvironment* 50(1) : 217-219.
- MARION, Marie-Odile
1992 *Le pouvoir des filles de Lune : la dimension symbolique des formes d'organisation sociale des Lacandons de Lacanjá*, thèse de doctorat, EHESS, Paris.
- MARTHARI M.
1990 « The Chronology of the Last Phases of Occupation at Akrotiri in the Light of the Evidence from the West House Pottery Groups », pp. 57 – 70, in D.A. Hardy, with J. Keller, V.P. Galanopoulos, N.C. Flemming, T.H. Druitt (éd.), *Thera and the Aegean World III, Volume Three: Chronology, Proceedings of the Third International Congress, Santorini, Greece, 3-9 September 1989*, The Thera Foundation, 105-109 Bishopsgate, London.
- MARTIN, Simon
2003 « In the Line of the Founder : A View of Dynastic Politics at Tikal », pp. 3-46, in J. Sabloff (éd.), *Tikal: Dynasties, Foreigners, and Affairs of State*, School of American Research Press, Santa Fe, James Currey, Oxford.
2004 « Preguntas epigráficas acerca de los escalones de Dzibanché », pp. 104-115, in E. Nalda (éd.), *Los Cautivos de Dzibanché*, INAH, México.
- MARTIN Simon et Nikolai GRUBE
2000 *Chronicles of the Maya Kings and Queens : Deciphering the Dynasties of the Ancient Maya*. Thames & Hudson, London.
- MATHENY, Ray T.
1970 *The Ceramics of Aguacatal, Campeche, Mexico*, Papers of the New World Archaeology Foundation n° 27, New World Archeological Foundation, Brigham Young University, Provo, Utah.
- MATHEWS, Peter
1985 « Maya Early Classic monuments and inscriptions », pp. 5-54, in G. Willey et P. Mathews (éd.), *A Consideration of the Early Classic Period in the Maya Lowlands*. Publication 10, Institute for Mesoamerican Studies, State University of New York, Albany.
1991 « Classic Maya Emblem Glyphs », pp. 19-29, in P. Culbert, *Classic Maya Political History*, School of American Research, Advanced Seminar Series, Cambridge University Press, Cambridge.
1997 *La escultura de Yaxchilán*. INAH, México.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo
1990 *Teotihuacan: The City of Gods*, Rizzoli Publications.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo et Felipe SOLIS OLGUIN (éditeurs)
2002 *Aztecs*, Exposition à la Royal Academy of Arts de Londres, 16 November 2002 – 11 April 2003, CONACULTA-INAH, Royal Academy of Arts, London.
- MAUDSLAY, Alfred P.
1889-1902 *Biologia Centrali-Americana : Archaeology*, 5 vol., R. H. Porter et Dulau and Co, London.
- MAUSS, Marcel
1925 « Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *L'Année Sociologique*, nouvelle série 1.
- McANANY, Patricia A.
1995 *Living with the Ancestors: Kinship and Kingship in Ancient Maya Society*, University of Texas Press, Austin.
1998 « Ancestors and the Classic Maya Built Environment », pp. 271–298, in S.D. Houston (éd.), *Form and Meaning in Classic Maya Architecture*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, DC.

- McANANY, Patricia A., Rebecca STOREY, et Angela K. LOCKARD
 1999 « Mortuary Ritual And Family Politics At Formative And Early Classic K'axob, Belize », *Ancient Mesoamerica* 10 : 129-146
- McGEE, Jon R.
 1998 « The Lacandon Incense Burner Renewal Ceremony : Termination and Dedication Ritual among the Contemporary Maya », pp. 41-46, in Sh. Boteler Mock (éd.), *The Sowing and the Dawning : Termination, Dedication, and Transformation in the Archaeological and Ethnographic Record of Mesoamerica*, University of New Mexico Press, Albuquerque.
 2002 *Watching Lacandon Maya Lives*, Allyn & Bacon, Boston.
- McGEE, Jon R., et Kent F. REILLY
 1997 « Ancient Maya Astronomy and Cosmology in Lacandon Maya Life », *Journal of Latin American Lore* 20(1) : 125-142.
- MEILLASSOUX, Claude
 2005 « Echange », *Encyclopaedia Universalis*.
- MERCER, Henry C.
 1896 *The Hill Caves of Yucatan : A Search for Evidence of Man's Antiquity in the Caverns of Central America*, [1975] The Civilization of the American Indian Series vol. 135, University of Oklahoma Press, Norman.
- MERWIN, Raymond E. et George C. VAILLANT
 1932 *The Ruins of Holmul, Guatemala*. Memoirs of the Peabody 2 (2). Peabody Museum of Archeology and Ethnology. Harvard University, Cambridge.
- MESKILL, Frances
 1992 *Ceramics and Context : A Protoclassic Perspective from the Sites of Kichpanha and Colha, Belize*, M.A. thesis, Department of Anthropology, University of Texas, San Antonio.
- METAILIE, Jean-Paul, Jean-Michel CAROZZA, Didier GALOP, et Marie-Charlotte ARNAULD
 2003 « Lagos, Bajos y Paleo-paisajes en el Petén noroccidental : el inicio de una investigacion geografica y arqueologica (La joyanca) », pp. 23-49, in A. Breton, A. Monod Becquelin et M. Ruz (éd.), *Espacios Mayas : Representaciones, usos, creencias*. Estudios de Cultura Maya, UNAM/CEMCA. Mexico.
- METAILIE, Jean-Paul, Didier GALOP, Jean-Michel CAROZZA, G. SELLERON, R. EFFANTIN, B. VANNIERE, G. BOSSUET et M.V. PEREZ
 2003 « Dynamiques et ruptures dans l'histoire des basses terres mayas. Questions et méthodes à partir du programme 'La Joyanca' (Nord-ouest du Petén, Guatemala) », pp. 125-136, in T. Muxart, F.-D. Vivien, B. Villalba et J. Burnouf (éd.), *Des milieux et des hommes : fragments d'histoires croisées*, Coll. Environnement, Elsevier.
- MILLER, Arthur G.
 1973 *The Mural Painting of Teotihuacan*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C.
 1974 « The Iconography of the Painting in the Temple of the Diving God, Tulum, Quintana Roo, Mexico », pp. 167-186, *Mesoamerican Archaeology : New Approaches, Proceedings of a Symposium on Mesoamerican Archaeology, Centre for Latin American Studies, University of Cambridge, 1972*, University of Texas Press, Austin.
 1982 *On the Edge of the Sea, Mural Painting at Tancah-Tulum, Quintana Roo, Mexico*, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- MILLER, Mary E.
 1985 « The Architectural Backdrops of the Murals of Structure 1, Bonampak », pp. 185-190, in M. Greene Robertson et V. M. Fields, *Fourth Palenque Round Table, 1980*. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
 1986 *The Murals of Bonampak*. Princeton University Press, Princeton.
 1995 « Maya Masterpiece Revealed at Bonampak », *National Geographic* 187 : 2.
- MILLER, Mary E. et Simon MARTIN (éditeurs)
 2004 *Courtly Art of the Ancient Maya*, Fine Arts Museums of San Francisco, Thames & Hudson.
- MILLER, Virginia E.
 1991 *The Frieze of the Palace of the Stuccoes, Acanceh, Yucatan, Mexico*, Studies in Pre-Columbian Art & Archaeology n°31, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- MILLON, Clara H.
 1973 « Painting, Writing, and Polity in Teotihuacan, Mexico », *American Antiquity* 38 : 294-314.
- MILLS, Barbara J.
 1999 « Ceramics and Social Contexts of Food Consumption in the Northern Southwest », pp. 99-115, in J. Skibo et G. Feinman, *Pottery and People : A Dynamic Interaction*, The University of Utah Press, Salt Lake City.
- MITCHELL, Thomas W.J.
 1980 *The language of Images*, University of Chicago Press, Chicago & London
 1986 *Iconology, Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago & London

- 1994 *Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago & London
- MOHOLY NAGY, Hattula
 2003 « Beyond the Catalog: The Chronology and Contexts of Tikal Artifacts », pp. 83-110, in J. Sabloff (éd.), *Tikal: Dynasties, Foreigners, & Affairs of State*, School of American Research Press, Santa Fe ; James Currey, Oxford.
- MORAN, Frey Pedro de
 1935 *Arte y Diccionario en Lengua Cholti': A Manuscript Copied from the Libro Grande of Fr. Pedro Moran of About 1625*, Maya Society, Baltimore, 1935.
- MORRIS, John M. et Anabel FORD
 2005 « Early Classic Manifestations at Mountain Cow and El Pilar », pp. 79-98, in J. Awe, J. Morris, Sh. Jones et Ch. Helmke, *Archaeological investigations in the Eastern Maya Lowlands, papers of the 2004 Belize Archaeology Symposium. Section one : The Early Classic*. Research Reports in Belizean Archaeology volume 2. Institute of Archaeology, National Institute of Culture and History, Belize.
- MOUNTJOY, Patricia A.
 1977 « Attributions in the LM IB Marine Style », *American Journal of Archaeology* 81(4) : 557-560.
- MUNOZ, Arturo R.
 2006 *Power, Production and Prestige : Technological Change in the Late Classic Ceramics of Piedras Negras, Guatemala*, Ph.D. dissertation, Department of Anthropology, University of Arizona.
- MUNOZ COSME, Gaspar, Cristina VIDAL LORENZO, et Juan Antonio VALDES GOMEZ (éditeurs)
 1999 *Los Mayas : Ciudades Milenarias de Guatemala*, Museo Nacional de Arqueología y Ethnología (Guatemala), Museo de America (Madrid) et Palacio de la Lonja.

-N-

- NALDA, Enrique (éditeur)
 2004 *Los Cautivos de Dzibanché*, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Mexico.
- NIEDERBERGER, Christine
 2000 « Ranked Societies, Iconographic Complexity, and Economic Wealth in the Basin of Mexico toward 1200 B.C. », pp. 168-191, in J. Clark et M. Pye (éd.), *Olmec Art and Archaeology in Mesoamerica*, Studies in the History of Art 58, Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, Washington, D.C.
- NEIMAN, Fraser D.
 1995 « Stylistic Variation in Evolutionary Perspective : Inferences from Decorative Diversity and Interassemblage Distance in Illinois Woodland », *American Antiquity* 60(1) : 7-36.
- NIEMEIER W.-D.
 1990 « New Archaeological Evidence for a 17th Century Date of the 'Minoan Eruption' from Israel (Tel Kabri, Western Galilee) », pp.120-126, in D.A. Hardy, J. Keller, V.P. Galanopoulos, N.C. Flemming, et T.H. Druitt, *Thera and the Aegean World III, Volume Three: Chronology*. Proceedings of the Third International Congress, Santorini, Greece, 3-9 September 1989. The Thera Foundation, Bishopsgate, London.
- NICKLIN, Keith
 1971 « Stability and Innovation in Pottery Manufacture », *World Archaeology* 3(1) : 13-48.
- NORMAN, Garth V.
 1973 *Izapa Sculpture. Part 1 : Album*. NWA paper 30, New World Archaeological Foundation, Brigham Young University, Provo, Utah.
 1976 *Izapa Sculpture. Part 2 : Text*. NWA paper 30, New World Archaeological Foundation, Brigham Young University, Provo, Utah.
- NYBERG, Johan, Antoon KUIJPERS, Björn A. MALMGREN, et Helmar KUNZENDORF
 2001 « Late Holocene Changes in Precipitation and Hydrography Recorded in Marine Sediments from the Northeastern Caribbean Sea ». *Quaternary Research* 56:87-102.
- NYBERG, Johan, Björn A. MALMGREN, Antoon KUIJPERS, et A. WINTER
 2002 « A Centennial-Scale Variability of Tropical North Atlantic Surface Hydrography during the Late Holocene », *Palaeogeography, Palaeoclimatology, Palaeoecology* 183 : 25-41.

-O-

- O'NEIL, Tom et Kenneth GARRETT
 2002 « Découverte d'une peinture murale maya », *National Geographic*, avril 2002, pp. 78-83.
- OLIVIER, Guilhem
 2005 « El jaguar en la cosmovision mexicana », *Arqueología Mexicana* 11(72).
- ORIFICI, Guiseppe, et Annie ROGER-GUEGUEN (éditeurs)

- 1997 *Les Mayas au pays de Copán*, Le Centre Culturel Abbaye de Doualas, 5 avril - 7 septembre 1997. Exposition co-produite avec Skira Editore, Milan.

-P-

- PANOFSKY, Erwin
 1960 *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art de la Renaissance*. 1976 pour la traduction française. Flammarion, Paris.
- PARSONS, Lee A.
 1964 *The Middle American Co-Tradition*. Department of Anthropology, Ph-D, Harvard University, Cambridge.
 1983 « Altar 9 and 10, Kaminaljuyú, and the Evolution of the Serpent-Winged Deity », pp. 145-156, in R. Leventhal et A. Kolata, *Civilization in the Ancient Americas : Essays in Honor of Gordon Willey*, University of New Mexico Press, Albuquerque.
 1986 *The Origins of Maya Art : Monumental Stone Sculpture of Kaminaljuyú, Guatemala, and the Southern Pacific Coast*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, 28, Dumbarton Oaks, Washington D.C.
 1988 « Proto-Maya Aspects of Miraflores-Arenal Monumental Stone Sculpture from Kaminaljuyú and the Southern Pacific Coast », pp. 6-43, in E. Benson et G. Griffin (éd.), Princeton University Press, Princeton.
- PAPOUSEK, Dick A.
 1984 « Pots and People in Los Pueblos : the Social and Economic Organisation of Pottery », pp. 475-526, in S. Van Der Leeuw et A. Pritchard (éd.), *The many Dimensions of Pottery : Ceramics in Archaeology and Anthropology*, Universiteit van Amsterdam, Albert Egges Van Giffen Instituut voor Prae- en Protohistorie, Cingula VII, Amsterdam.
- PAUKETAT Timothy R., et Thomas E. EMERSON
 1991 « The ideology of authority and the power of the pot ». *American anthropologist*, 93(4): 919-939.
- PASZTORY, Esther
 1974 *The iconography of the Teotihuacan Tlaloc*, Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology n°15, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C.
 1991 « Still invisible, the problem of abstraction », *RES* 19/20 : 105-137.
 1996 « Aesthetic and Precolumbian art », *RES* 29/30 : 318-325.
- PATROIS, Julie
 2008 *Etude iconographique des sculptures du nord de la péninsule du Yucatan à l'époque classique*, Paris Monographs in American Archaeology (Eric Taladoire, series éd.), BAR International Series.
- PEIRCE, Charles S.
 1978 *Ecrits sur le signe*, Editions Seuil, Paris.
- PENDERGAST, David M.
 1971 *Excavation at Eduardo Quiroz Cave, British Honduras (Belize)*, Occasional Paper 21, Art and Archaeology, Royal Ontario Museum.
 1979 *Excavations at Altun Ha, Belize, 1964-1970*, Vol. 1, Royal Ontario Museum, Toronto.
 1982 *Excavations at Altun Ha, Belize, 1964-1970*, Vol. 2, Royal Ontario Museum, Toronto.
 1990 *Excavations at Altun Ha, Belize, 1964-1970*, Vol. 3, Royal Ontario Museum, Toronto.
 2003 « Teotihuacan at Altun Ha: Did it Make a Difference? », pp. 235-248, In G. Braswell (ed.), *The Maya and Teotihuacan : Reinterpreting Early Classic Interaction*. University of Texas Press, Austin.
- PEREZ, Patrick
 2004 « Orphée en Amérique ou les figures de la prédation dans un mythe lacandon », pp. 255-274, in M. Boccara, P. Catala et M. Zafiroopoulos, *Le Mythe : pratiques, récits, théories*, Vol. II. Anthropos/Economica, Paris.
 2005 *Petite Encyclopédie Maya. L'environnement des Lacandons de Lacanja (Chiapas, Mexique)*. Coll. Recherches Amériques latines, éditions L'Harmattan, Paris.
- PEREZ SUAREZ, Tomas
 1998 « The Maya and their Olmec Neighbors », pp. 73-83, in P. Schmidt, M. de la Garza et E. Nalda (éd.), *Maya*. Exposition du 6 septembre 1998 au 16 mai 1999, Palazzo Grassi, Venise. RCS Libri – CNCA INAH – Bompiani.
- PETERSON Larry C., Gerald H. HAUG
 2005 « Climate and the Collapse of Maya Civilization ». *American Scientist* 93 (4): 322

PETREQUIN, Anne-Marie et Pierre PETREQUIN

- 2006 *Objets de pouvoir en Nouvelle-Guinée : Approche ethnoarchéologique d'un système de signes sociaux*, Catalogue de la donation Anne-Marie et Pierre Pétrequin, Musée d'Archéologie nationale de Saint-Germain-en-Laye, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris.
- PINOT, Jean-Pierre
2005 « Les récifs », *Encyclopædia Universalis*.
- POHL, Mary D., Kevin O. POPE, John G. JONES, John S. JACOB, Dolores R. PIPERNO, Susan D. DeFRANCE, David L. LENTZ, John A. GIFFORD, Marie E. DANFORTH, et J. Kathryn JOSSERAND
1996 « Early Agriculture in the Maya Lowlands », *Latin American Antiquity* 7(4) : 355-372.
- POPENOE de HATCH, Marion
1991a « Comentarios sobre la cerámica de Tak'alik Ab'aj (antes Abaj Takalik) », pp.16-18, in J.P. Laporte, S. Villagrán, H. Escobedo, D. de González y J. Valdés (éd.), *II Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1988*, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
1991b « El Protoclásico: Nueva evidencia de Kaminaljuyú », pp.79-83, in J.P. Laporte, S. Villagrán, H. Escobedo, D. de González y J. Valdés (éd.), *II Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1988*, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
1993 « Análisis de la cerámica: Metodología "Vajilla" », pp.287-302, in J.P. Laporte, H. Escobedo y S. Villagrán (éd.), *III Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1989*, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
1997 *Kaminaljuyú/San Jorge : Evidencia arqueologica de la actividad economica en el Valle de Guatemala 300 a.C. a 300 d.C.*, Universidad del Valle de Guatemala, Guatemala City.
1998 « Los K'iche's-kaqchikeles en el altiplano central de Guatemala : Evidencia arqueologica del periodo clásico », *Mesoamerica* 35 : 93-115.
2005a « El Proyecto Parque Kaminaljuyú: Resultados preliminares del análisis cerámico », pp.498-503, in J.P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía (éd.), *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2004*, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
2005b « La conquista de Tak'alik Ab'aj », pp.992-999, in J.P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía (éd.), *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2004*, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
- POPENOE de HATCH, Marion, Erick PONCIANO, Tomas Q. BARRIENTOS, Mark BRENNER, et Charles ORTLOFF
2002 « Climate And Technological Innovation At Kaminaljuyú, Guatemala », *Ancient Mesoamerica* 13 : 103-114.
- POPHAM M.R.
1990 « Pottery Styles and Chronology », pp. 27 – 28, in D.A. Hardy, J. Keller, V.P. Galanopoulos, N.C. Flemming, et T.H. Druiitt, *Thera and the Aegean World III, Volume Three: Chronology*. Proceedings of the Third International Congress, Santorini, Greece, 3-9 September 1989. The Thera Foundation, 105-109 Bishopsgate, London.
- PORTAL, Jane (éd.),
2007 *The First Emperor : China's Terracotta Army*, Exposition au British Museum, 13 septembre 2007 – 6 avril 2008, The British Museum Press, London.
- POTTER, Daniel R.
1985 « Settlement », pp. 135-144, in G. Willey et P. Mathews (éd.), *A Consideration of the Early Classic Period in the Maya Lowlands*. Publication 10, Institute for Mesoamerican Studies, State University of New York, Albany.
- PROSKOURIAKOFF, Tatiana
1950 *A Study of Classic Maya Sculpture*. Publication 593, Carnegie Institution of Washington, Washington D.C.
1960 « Historical Implications of a Pattern of Dates at Piedras Negras », *American Antiquity* 25 : 454-475.
1965 « Sculpture and Major Arts of the Maya Lowlands », *Handbook of Middle American Indians* 2 : 469-497. University of Texas Press, Austin.
1993 *Maya History*. Edité par Rosemary A. Joyce, University of Texas Press, Austin.
- PRING, Duncan C.
1977 « Influence or Intrusion ? The Protoclassic in the Maya Lowlands », pp. 135-165, in N. Hammond, *Social Process in Maya Prehistory*, Academic Press, London.
- PRUFFER, Keith M.
2005 « The Early Classic in Southern Belize : A regional view from Uxbenka and Ek Xux », pp. 169-178, in J. Awe, J. Morris, Sh. Jones et Ch. Helmke, *Archaeological investigations in the Eastern Maya Lowlands, papers of the 2004 Belize Archaeology Symposium. Section one : The Early Classic*. Research Reports in Belizean Archaeology volume 2. Institute of Archaeology, National Institute of Culture and History, Belize.

- 1977 « The Art and Archaeology of HYdraulic Agriculture in the Maya Lowlands », pp. 449-468, in N.G. Hammond (éd.), *Social Process in Maya Prehistory*, Academic Press, New York.
- PYBURN, Anne K.
 2003 « The Hydrology Of Chau Hiix », *Ancient Mesoamerica* 14 : 123-129.
 2005 « Complex DEposits at Chau Hiix », pp. 143-153, in J. Awe, J. Morris, Sh. Jones et Ch. Helmke, *Archaeological investigations in the Eastern Maya Lowlands, papers of the 2004 Belize Archaeology Symposium. Section one : The Early Classic*. Research Reports in Belizean Archaeology volume 2. Institute of Archaeology, National Institute of Culture and History, Belize.

-Q-

- QUIRARTE, J
 1974 « Terrestrial/Celestial polymorphs as narrative frames in the art of Izapa and Palenque », in M. Greene Robertson, *Primera Mesa Redonda de Palenque (First Palenque Round Table) 1973, Part I*, Robert Louis Stevenson School, Pre-Columbian Art Research, Pebble Beach, California.

-R-

- RANDS, Robert L.
 1953 « The Water Lily in Maya Art - A Complex of Alleged Asiatic Origin », Anthropological Paper n°34, Bureau of American Ethnology Bulletin 151, pp. 77-153, Smithsonian Institution, Washington.
 1974 « A Chronological Framework for Palenque », in M. Greene Robertson, *Primera Mesa Redonda de Palenque (First Palenque Round Table) 1973, Part I*, Robert Louis Stevenson School, Pre-Columbian Art Research, Pebble Beach, California.
- RANDS, Robert L., Ronald L. BISHOP et Garman HARBOTTEL
 1979 *Thematic and Compositional Variation In Palenque-Region Incensarios*, pp. 19-30, in M.G. Robertson et D. Jeffers (éd.), *Tercera Mesa Redonda de Palenque - Third Palenque Round Table, Vol IV, 1978*, The Robert Louis Stevenson School, Pebble Beach, California.
- RANDS, Robert L. et Barbara C. RANDS
 1957 « The Ceramic Position of Palenque, Chiapas », *American Antiquity* 23(2) : 140-150.
- RATTRAY, Evelyn C.
 1977 « Los Contactos entre Teotihuacan y Veracruz ». XV Mesa Redonda, Sociedad, Tomo 2, Universidad de Guanajuato, Guanajuato (Mexico)
 1983 « Gulf Coast Influences at Teotihuacan », Papier présenté au symposium *Art and the Rise of Teotihuacan State*. University of California, Los Angeles
 2001 *Teotihuacan : Ceramics, Chronology, and Cultural Trends*. INAH and the University of Pittsburg. Mexico City and Pittsburg.
- RAWSON, Jessica
 2007 « The First Emperor's Tomb : The Afterlife Universe », pp. 114-151, in J. Portal (éd.), *The First Emperor : China's Terracotta Army*, Exposition au British Museum, 13 septembre 2007 – 6 avril 2008, The British Museum Press, London.
- RECINOS, Adrian, Delia GOETZ, et Sylvanus MORLEY
 1950 *Popol Vuh : the sacred book of the Quiche Maya of Guatemala*. University of Oklahoma Press, Norman.
- REDFIELD, Robert et Alfonso VILLA ROJAS
 1934 *Chan Kom*, Carnegie Institute, Washington, D.C.
- REENTS-BUDET, Dorie
 1989 « Narrative in Classic Maya Art », pp. 189-197, in W. Hanks et D. Rice, *Word and Image in Maya Culture : Explorations in Language, Writing, and Representation*, University of Utah Press, Salt Lake City.
 1998 « Classic Maya Painted Ceramics and the Story They Tell », pp. 270-295, in P. Schmidt, M. de la Garza et E. Nalda (éd.), *Maya*, Exposition du 6 septembre 1998 au 16 mai 1999, Palazzo Grassi, Venise. RCS Libri – CNCA INAH – Bompiani.
 1998b « Elite Maya Pottery and Artisans as Social Indicators », *Archaeological Papers of the American Anthropological Association* 8(1) : 71-89.
 2000 « Feasting among the Classic Maya : Evidence from the Pictorial Ceramics », pp. 1022-1037, in J. Kerr (éd.), *The Maya Vase Book*, vol. 6, Justin Kerr Associates, New York.
- REENTS-BUDET, Dorie, Joseph W. BALL, Ronald L. BISHOP, Virginia M. FIELDS et Barbara MACLEOD
 1994 *Painting the Maya Universe : Royal Ceramics of the Classic Period*. Duke University Press & Duke University Museum of Art, Duhram & London.

REENTS-BUDET, Dorie, Ellen E. BELL, Loa P. TRAXLER, et Ronald L. BISHOP

- 2004 « Early Classic Ceramic Offerings at Copan : A Comparison of the Hunal, Margarita, and Sub-Jaguar Tombs », pp. 159-190, in E. Bell, M. Canuto et R. Sharer (éd.) *Understanding Early Classic Copan*. The University of Pennsylvania, Museum of Archeology and Anthropology, Philadelphia.
- REENTS-BUDET, Dorie, Ronald L. BISHOP, Carolyn AUDET, Jaime AWE, et James M. BLACKMAN
- 2005 « Act Locally, think Internationally : The Pottery of Baking Pot, Belize », pp. 365-386, in J. Awe, J. Morris, Sh. Jones et Ch. Helmke, *Archaeological Investigations in the Eastern Maya Lowlands : Papers of the 2004 Belize Archaeology Symposium*, Institute of Archaeology, National Institute of Culture and History, Belize.
- REENTS-BUDET, Dorie, Ronald L. BISHOP, Ellen BELL, T. Patrick CULBERT, Hattula MOHOLY-NAGY, Hector NEFF et Robert SHARER
- 2004 « Tikal y sus tumbas reales del Clásico Temprano: Nuevos datos químicos de las vasijas de cerámica », pp. 777-793, in J.P. Laporte, B. Arroyo, H. Escobedo et H. Mejía, *XVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2003*, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
- REENTS-BUDET, Dorie, Ronald L. BISHOP, et Barbara MACLEOD
- 1994 « Painting Styles, Workshop Locations and Pottery Production », pp. 164-233, in D. REENTS-BUDET, J. BALL, R. BISHOP, V. FIELDS et B. MACLEOD (éd.), *Painting the Maya Universe : Royal Ceramics of the Classic Period*. Duke University Press & Duke University Museum of Art, Durham & London.
- REENTS-BUDET, Dorie, Ronald L. BISHOP, Jennifer T. TASCHEK, et Joseph W. BALL
- 2000 « Out of the Palace Dumps : Ceramic production and use at Buenavista del Cayo », *Ancient Mesoamerica* 11 : 99-121.
- REESE, Kathryn V.
- 1996 *Narratives of Power: Late Formative Public Architecture and Civic Center Design at Cerros, Belize*, Ph.D. Dissertation, University of Texas at Austin.
- REESE-TAYLOR, Kathryn V. et Debra S. WALKER
- 2002 « The Passage of the Late Preclassic into Early Classic », pp. 87-122, in M. Masson et D. Freidel, *Ancient Maya Political Economies*, AltaMira Press.
- REILLY, Kent F. III
- 1991 « Olmec Iconographic Influences on the Symbols of Maya Rulership: An Examination of Possible Sources », pp. 151-166, in V. M. Fields et M. Greene Robertson, *Sixth Palenque Round Table, 1986*. University of Oklahoma Press, Norman.
- 1994 « Enclosed Ritual Spaces and the Watery Underworld in Formative Period Architecture: New Observations on the Function of La Venta Complex A », in M. Greene Robertson et V. M. Fields, *Seventh Palenque Round Table, 1989*. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
- 1996 « The Lazy-S : A Formative Period Iconographic Loan to Maya Hieroglyphic Writing », in M. Macri et J. McHargue, *eighth Palenque Round Table, 1993*. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
- RICE, Prudence M.
- 1979 « Ceramic and non-ceramic artifacts of Lake Yaxha-Sacnab, El Petén, Guatemala, Part I : The Ceramics : The Middle Preclassic Ceramics », *Ceramica de Cultura Maya* 10 : 1-36, Temple University, Philadelphia.
- 1984 « Change and Conservatism in Pottery-Producing Systems », pp. 231-294, in S. Van Der Leeuw et A. Pritchard (éd.), *The many Dimensions of Pottery : Ceramics in Archaeology and Anthropology*, Universiteit van Amsterdam, Albert Egges Van Giffen Instituut voor Prae- en Protohistorie, Cingula VII, Amsterdam.
- 1985 « Maya Pottery Techniques and Technology », pp. 113-132, in D. Kingery, *Ancient Technology to Modern Science*, American Ceramic Society, Columbus.
- 1987a *Pottery analysis : A Source Book*, The University of Chicago Press, Chicago and London.
- 1987b « Lowland Maya Pottery Production in the Late Classic Period », pp. 525-543, in P. Rice et R. Sharer (éd.), *Maya Ceramics, Papers from the 1985 Maya Ceramic Conference*, BAR International Series 345, British Archaeological Report, Oxford.
- 1991 « Women and Preshistoric Pottery Production », pp. 47-56, in D. Walde et N. Willows (éd.), *Archaeology of Gender : Proceedings of the Twenty-Second Annual Conference of the Archaeological Association of the university of Calgary*, The University of Calgary Archaeological Association, Alberta.
- 1996a « Recent Ceramic Analysis : 1. Function, Style, and Origins », *Journal of Archaeological Research* 4(2) :133-163.
- 1996b « Recent Ceramic Analysis : 2. Composition, Production, and Theory », *Journal of Archaeological Research* 4(2) :165-202.
- 1999a « Rethinking Classic Lowland Maya Pottery Censers », *Ancient Mesoamerica* 10 : 25-50.
- 1999b « On the Origins of Pottery », *Journal of Archaeological Method and Theory* 6(1) : 1-54.
- RICKETSON, Oliver G. et Edith B. RICKETSON

- 1937 *Uaxactún, Guatemala, Group E, 1926-1937*. CIW Publication 477, Carnegie Institution of Washington, D.C..
- ROBICHAUX, Hubert R.
2002 « On the Compatibility of Epigraphic, Geographic, and Archaeological Data, with A Drought-Based Explanation for the Classic Maya Collapse », *Ancient Mesoamerica* 13 : 341-345.
- ROBICSEK Francis et Donald M. HALES
1981 *The Maya Book of the Dead : The Ceramic Codex, The Corpus of Codex Style Ceramics of the Late Classic Period*. University of Virginia Art Museum, Charlottesville, Virginia.
- ROSENMEIER, Michael F., David A. HODELL, Mark BRENNER, et Jason H. CURTIS
2002 « A 4000-Year Lacustrine Record of Environmental Change in the Southern Maya Lowlands, Petén, Guatemala », *Quaternary Research* 57 : 183-190.
- ROSENMEIER, Michael F., David A. HODELL, Mark BRENNER, Jason H. CURTIS, J.B. MARTIN, Flavio S. ANSELMETTI, Daniel ARIZTEGUI, et Thomas P. GUILDERSON
2002 « Influence of Vegetation Change on Watershed Hydrology: Implications for Paleoclimatic Interpretation of Lacustrine d18O records », *Journal of Paleolimnology* 27 : 117-131.
- ROUSE, Irving
1960 « The Classification of Artifacts in Archaeology », *American Antiquity* 25(3) : 313-323.
- ROYS, Ralph
1933 *The Book of Chilam Balam of Chumayel*, Carnegie Institution of Washington, Publication 523, Contribution 31, Carnegie Institution, Washington, D.C.
1965 *Ritual of the Bacabs*, University of Oklahoma Press, Norman.

-S-

- SABLOFF, Jeremy A. (éditeur)
1975 *Excavations at Seibal, Department of Petén, Guatemala, Vol. 2 : Ceramics*, Memoirs of the Peabody Museum 13(2), Peabody Museum of Archeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
2003 *Tikal: Dynasties, Foreigners, and Affairs of State*, School of American Research Press, Santa Fe, James Currey, Oxford.
- SALOMON, Jean-Noël
2003 « Cenotes et trous bleus, sites remarquables menacés par l'écotourisme », *Cahiers d'Outre-mer* 223, Pression anthropique et Environnement en Amérique Latine.
- SANDERS, William et Joseph MICHELS
1977 *Teotihuacan and Kaminaljuyú : A Study in Prehistoric Culture Contact*. Pennsylvania State University Press, College Park
- SANDERS, William et Barbara PRICE
1968 *Mesoamerica : The Evolution of a Civilisation*. Random House, New York
- SANDSTROM, Alan R.
2005 « The Cave-Pyramid complex among the Contemporary Nahua of Northern Veracruz », pp. 35-68, in J. Brady et K. Prufer (éd.), *In the Maw of the Earth Monster : Mesoamerican Ritual Cave Use*, University of Texas Press, Austin.
- SAUNDERS, Nicholas J.
2005 « El Icono Felino en Mexico : fauces, garras y uñas », *Arqueología Mexicana* 11(72) : 20-27.
- SCARBOROUGH, Vernon L.
1983 « A Preclassic Maya Water System », *American Antiquity* 48(4) : 720-744.
1998 « Ecology and Ritual: Water Management and the Maya », *Latin American Antiquity* 9(2) : 135-159.
2003 « Ballcourts and Reservoirs : the Social Construction of a Tropical Karstic Landscape », pp. 77-93, in A. Breton, A. Monod Becquelin et M. Ruz (éd.), *Espacios Mayas : Representaciones, usos, creencias*. Estudios de Cultura Maya, UNAM/CEMCA. Mexico.
- SCARBOROUGH, Vernon L., Matthew E. BECHER, Jeffrey L. BAKER, Garry HARRIS, et Fred VALDEZ Jr.
1995 « Water and Land at the Ancient Maya Community of La Milpa », *Latin American Antiquity* 6(2) : 98-119.
- SCARBOROUGH, Vernon L., Robert P. CONNELLY, et Steven P. ROSS
1994 « The Pre-Hispanic Maya Reservoir System at Kinal, Petén, Guatemala », *Ancient Mesoamerica* 5 : 97-106.
- SCARBOROUGH, Vernon L., Beverly MITCHUM, Sorraya CARR et David FREIDEL
1982 « Two Late Preclassic Ballcourts at the Lowland Maya Center of Cerros, Northern Belize », *Journal of Field Archaeology* 9(1) : 21-34.
- SCHAVELZON, Daniel
1980 « Temples, Caves or Monsters ? Notes on Zoomorphic Facades in Pre-Hispanic Architecture », pp. 151-162, in M. Greene Robertson, *Third palenque Round Table, 1978, part 2*. University of Texas Press, Austin.
- SCHELE, Linda

- 1974 « Observations on the Cross Motif at Palenque », pp. 41-62, in M. Greene Robertson, *Primera Mesa Redonda de Palenque, part 1. A Conference on the Art, Iconography and Dynastic History of Palenque, Palenque, Chiapas, Mexico, December 14-22, 1973*. The Robert Louis Stevenson School, Pre-Columbian Art Research, Pebble Beach, California.
- 1976 « Accession iconography of Chan Balhum in the group of the Cross at Palenque », pp. 9-34, in M. Greene Robertson, *Second Palenque Round Table, The Art, Iconography and Dynastic History of Palenque*. Vol. III, 3^e partie. Pebble Beach, California.
- 1981 « Sacred Site and World-View at Palenque », pp. 97-117, in E. Benson (éd.), *Mesoamerican Sites and World-views, A Conference at Dumbarton Oaks, October 16th and 17th, 1976*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Trustees for Harvard University, Washington, D.C.
- 1984 « Human Sacrifice among the Classic Maya », pp. 7-49, in E. Boone (éd.), *Ritual Human Sacrifice in Mesoamerica*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- 1986 *The Tlaloc Complex in the Classic Period : War and the Interaction between the Lowland Maya and Teotihuacan*. Kimbell Art Museum, Fort Worth.
- 1990 « The Glyph for 'Hole' and the Skeletal Maw of the Underworld », *Copan note 71*, Copan Mosaic Project et Instituto Hondureño de Antropología e Historia, Copan.
- 1992 *Note Book for the XVIth Maya Hieroglyphic Workshop at Texas*, Department of Art and Art History and the Institute of Latin American Studies, University of Texas, Austin.
- 1998a *The Edgewalker : A conversation with Linda Schele*. Entrevue filmée : <http://www.mesoweb.com/misc/edgewalker.html>
- 1998b « The Iconography of Maya Architectural Façades during the Late Classic Period », pp. 479-517, in S. Houston, *Function and Meaning in Classic Maya Architecture, A Symposium at Dumbarton Oaks 7th and 8th October 1994*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection Washington, D.C.
- 1999 « Sprouts and the Early Symbolism of Rulers in Mesoamerica », pp. 117-136, in N. Grube (éd.), *The emergence of lowlands Maya civilization : the transition from the preclassic to the early classic ; a conference at Hildesheim, Germany, November 1992*. Verlag Anton Saurwein, Markt Schwaben, Germany.
- SCHELE, Linda, et David FREIDEL
1990 *A Forest of Kings : Untold Stories of the Ancient Maya*. William Morrow & Company Inc., New York.
- SCHELE, Linda, et Peter MATHEWS
1974 « Lords of Palenque – the glyphic evidence », pp. 63-76, in M. Greene Robertson, *Primera Mesa Redonda de Palenque, part 1. A Conference on the Art, Iconography and Dynastic History of Palenque, Palenque, Chiapas, Mexico, December 14-22, 1973*. The Robert Louis Stevenson School, Pre-Columbian Art Research, Pebble Beach, California.
- 1991 « Royal visits and other intersite relationships among the Classic Maya », pp. 226-252, in P. Culbert (éd.), *Classic Maya Political History : Hieroglyphic and Archaeological Evidence*, School of American Research, Advanced Seminar Series, Cambridge University Press, Cambridge.
- 1998 *The Code of Kings, The Language Of Seven Sacred Maya Temples And Tombs*. Simon & Schuster, Touchstone Book 1999.
- SCHELE, Linda, et Mary E. MILLER
1986 *The Blood of Kings: Dynasty and ritual in Maya Art*. Kimbell Art Museum & G. Braziller, Fort Worth & New York. Edition 1992, Thames et Hudson.
- SCHELE, Linda, et Khristaan D. VILLELA
1996 « Creation, Cosmos, and the Imagery of Palenque and Copan », *Mesoweb* : www.mesoweb.com/pari/publications/rt10/Creation.pdf.
- SCHELLHAS, Paul
1904 *Representation Of Deities Of The Maya Manuscripts*. Papers Of The Peabody Museum Of American Archaeology And Ethnology, Harvard University Vol. Iv. – No. 1. Cambridge.
- SCHIERING W.
1979 « The Eruption of the Volcano on Thera and the Destructions on Crete », pp. 699 – 701, in C. Doumas, *Thera and the Aegean World I, Papers presented at the Second International Scientific Congress, Santorini, Greece, August 1978*. Thera and the Aegean World, 105-109 Bishopsgate, Londres.
- SCHLESINGER, Victoria
2001 *Animals and Plants of the Ancient Maya: A Guide*. University of Texas Press, Austin.
- SCHMIDT, Peter, Mercedes de la GARZA and Enrique NALDA (éditeurs)
1998 *Maya*. Exposition du 6 septembre 1998 au 16 mai 1999, Palazzo Grassi, Venise. RCS Libri – CNCA INAH – Bompiani.
- SCHOLES, Frances V., et Eleanor B. ADAMS (éd.)
1938 *Don Diego Quijada, alcade mayor de Yucatan, 1561-1565*, Biblioteca Histórica Mexicana de Obras Inéditas, vol. 14 y 15, Antigua Librería Robredo, Mexico.
- SCHORTMAN, Edward M. et Patricia A. URBAN

- 2004 « Marching out of step : Early Classic Copan and its Honduran neighbors », pp. 319-336, *In* E. Bell, M. Canuto et R. Sharer (éd.) *Understanding Early Classic Copan*. The University of Pennsylvania, Museum of Archeology and Anthropology, Philadelphia.
- SEDAT, David W. et Fernando LOPEZ
2004 « Initial stages in the formation of the Copán Acropolis », pp. 85-100, *In* E. Bell, M. Canuto et R. Sharer (éd.) *Understanding Early Classic Copán*. The University of Pennsylvania, Museum of Archeology and Anthropology, Philadelphia.
- SEJOURNE, Laurette
1966 *Arqueologia de Teotihuacan : La Ceramica*, Fondo de Cultura Economica, Mexico - Buenos Aires.
- SELER, Eduard
1902-1923 *Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach- und Alterhumskunde*, 6 vol., Berlin. Traduction anglaise : *Collected Work in Mesoamerican Linguistics and Archaeology* (6 vol.). Labyrinthos 1990-1996, Lancaster, California.
- SHAFER, Harry J. et Thomas R. HESTER
1991 « Lithic Craft Specialization and Product Distribution at the Maya Site of Colha, Belize », *World Archaeology* 23(1), Craft Production and Specialization, : 79-97.
- SHAFER, Harry J. et Anna J. TAYLOR
1986 « Mimbres Mogollon Pueblo Dynamics and Ceramic Style Change », *Journal of Field Archaeology* 13(1) : 43-68.
- SHARER, Robert J.
1974 « The prehistory of the Southeastern Maya periphery », *Current Anthropology* 15 : 165-187
1978 *The Prehistory of Chalchuapa, El Salvador*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
1991 « Diversity and Continuity in Maya Civilization : Quirigua as a Case Study, pp. 180-198, *in* P. Culbert (éd.), *Classic Maya Political History : Hieroglyphic and Archaeological Evidence*, School of American Research, Advanced Seminar Series, Cambridge University Press, Cambridge.
1994 *The Ancient Maya*. 5^e édition. Standford Université Press, Standford, California.
2002 « Early Classic Dynastic Origins in the Southeastern Maya Lowlands », pp. 459-476, *In* M. W. Love et al., *Incidents of Archaeology in Central America and Yucatan: Essays in Honor of Edwin M. Shook*. Lanham MD: University Press of America.
2003 « Founding events and Teotihuacan connections at Copán, Honduras », pp. 143-166, *In* G. Braswell (ed.), *The Maya and Teotihuacan : Reinterpreting Early Classic Interaction*. University of Texas Press, Austin.
2003b « Tikal and the Copan Dynastic Founding », p.319-353, *in* J. Sabloff (éd.), *Tikal : Dynasties, Foreigners & Affairs of State*, Advancing Maya Archaeology, School of American Research, Santa Fe, James Currey, Oxford.
2004 « External Interaction at Early Classic Copán », pp. 297-319, *In* E. Bell, M. Canuto et R. Sharer (éd.) *Understanding Early Classic Copán*. The University of Pennsylvania, Museum of Archeology and Anthropology, Philadelphia.
- SHARER, Robert J, et James C. GIFFORD
1970 « Preclassic Ceramic from Chalchuapa, El Salvador and their Relationship with the Lowland Maya », *American Antiquity* 35 : 441-462.
- SHESENA, Alejandro
2006 « El titulo maya clasico aj naa[h]b », *Wayeb Notes* n°28.
- SIGURDSSON H., S. CAREY, J.D. DEVINE
1990 « Assessment of Mass, Dynamics and Environmental Effects of the Minoan Eruption of Santorini Volcano », pp. : 100 – 112, *in* D.A. Hardy, J. Keller, V.P. Galanopoulos, N.C. Flemming, T.H. Druitt, *Thera and the Aegean World III*, Volume Two: "Earth Sciences", Proceedings of the Third International Congress, Santorini, Greece, 3-9 September 1989. The Thera Foundation, 105-109 Bishopsgate, London.
- SIMMONS CLANCY, Flora
1999 *Sculpture in the Ancient Maya Plaza : The Early Classic Period*. University of New Mexico Press, Albuquerque.
- SKIBO, James M. et Eric BLINMAN
1999 « Exploring the Origins of Pottery on the Colorado Plateau », pp. 171-183, *in* J. Skibo et G. Feinman, *Pottery and People : A Dynamic Interaction*, The University of Utah Press, Salt Lake City.
- SKIBO, James M., et Gary M. FEINMAN (éditeurs)
1999 *Pottery and People : A Dynamic Interaction*, The University of Utah Press, Salt Lake City.
- SMITH, Michael E.
1987 « Household Possessions and Wealth in Agrarian States-Implications for Archaeology », *Journal of Anthropological Archaeology* 6 : 297-335.
1993 « New World Complex Societies : Recent Economic, Social, And Political Studies », *Journal of Archaeological Research* 1(1) : 5-41.

- 2003 « Can We Read Cosmology in Ancient Maya City Plans, Comment on Ashmore and Sabloff », *Latin American Antiquity* 14(2) : 221-228.
- 2005 « Did The Maya Build Architectural Cosmograms », *Latin American Antiquity* 16(2) : 217-224.
- SMITH, Michael E., et Frances BERDAN
2000 « The Postclassic Mesoamerican World System », *Current Anthropology* 41(2) : 283-
- SMITH, Michael E. et Katharina J. SCHREIBER
2005 « New World States and Empires : Economic and Social Organization », *Journal of Archaeological Research* 13(3) : 189-229.
- 2006 « New World States and Empires : Politics, Religion, and Urbanism », *Journal of Archaeological Research* 14(1) : 1-52.
- SMITH, Robert E.
1955 *Ceramic Sequence at Uaxactún, Guatemala*. Carnegie Institution of Washington, Publication n° 20. Middle American Research Institute, Tulane University, New Orleans.
- 1987 « A Re-evaluation of Protoclassic Orange Wares », pp. 469-478, in P. Rice et R. Sharer (éd.), *Maya Ceramics, Papers from the 1985 Maya Ceramic Conference*, BAR International Series 345, British Archaeological Report, Oxford.
- SMITH, Robert E. et James C. GIFFORD
1966 *Maya Ceramic Varieties, Types, and Wares at Uaxactún : Supplement to 'Ceramic Sequence at Uaxactún, Guatemala*, Middle American Research Institute Publication 28, Tulane University, New Orleans.
- SMITH, Robert E., Gordon R. WILLEY et James C. GIFFORD
1960 « The Type-Variety Concept as a Basis for the Analysis of Maya Pottery », *American Antiquity* 25(3) : 330-340.
- SMITS, Gregory
2006 « Shaking Up Japan: Edo Society And The 1855 Catfish Picture Prints ». *The Journal of Social History*, 39 (4): 1045-1078. George Mason University Press
- SOSA, John R.
1990 « Cosmological, Symbolic, and Cultural Complexity among the Contemporary Maya of Yucatan », pp. 130-142, in A. Aveni (éd.), *World Archaeo-astronomy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SOUSTELLE, Georgette
1959 « Observations sur la religion des Lacandons du Mexique méridional », *Journal de la Société des Américanistes* 48 : 141-196.
- SPENARD, Jon
2006 *The Gift In The Cave For The Gift Of The World: An Economic Approach To Ancient Maya Cave Ritual In The San Francisco Hill-Caves, Cancuen Region, Guatemala*, Master Thesis, College of Arts and Sciences, The Florida State University.
- SPERO, Joanne M.
1991 « Beyond Rainstorms : The Kawak as an Ancestor, Warrior, and Patron of Witchcraft ». In M. Greene Robertson et V. M. Fields, *Sixth Palenque Round Table, 1986, Vol. VIII*. University of Oklahoma Press, Norman & London.
- SPINDEN, Herbert J.
1913 *A Study of Maya Art, its Subject Matter and Historical Development*. Memoirs of the Peabody Museum 6, Peabody Museum, Harvard University, Cambridge.
- 1917 « The Origin and Distribution of agriculture in America », pp. 269-276, In Acts and Proceedings of the Nineteenth International Congress of Americanists, International Congress of Americanists.
- STIERLIN, Henri, Carlo T. LEYNAART, Geneviève LEFORT
1998 *Mexique terre des dieux : Trésors de l'art Précolombien*, Musée d'Art et d'Histoire de Genève, Musée Rath, Genève.
- STONE, Andrea J.
1983 *The Zoomorphs of Quirigua, Guatemala*, Ph.D. dissertation, University of Texas, Austin.
- 1987 « Variety and Transformation in the Cosmic Monster Theme at Quirigua, Guatemala », in M. Greene Robertson et V. M. Fields, *Fifth Palenque Round Table, 1983*. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
- 1989 « Disconnection, Foreign Insigna, and Political Expansion : Teotihuacan and the Warrior Stelae of Piedras Negras ». In R. A. Diehl et J. C. Berlo, *Mesoamerica after the decline of Teotihuacan, A.D. 700-900*. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C.
- 1989b « The Painted Walls of Xibalba : Maya Cave Paintings as Evidence of Cave Ritual », pp. 319-335, in W. Hanks et D. Rice, *Word and Image in Maya Culture : Explorations in Language, Writing, and Representation*, University of Utah Press, Salt Lake City.
- 1991 « Aspects of Impersonation in Classic Maya Art ». In M. Greene Robertson et V. M. Fields, *Sixth Palenque Round Table, 1986, Vol. VIII*. University of Oklahoma Press, Norman & London.
- 1995 *Images from the Underworld: Naj Tunich and the Tradition of Maya Cave Painting*. University of Texas Press, Austin.

- 1996 « The Cleveland Plaque - Cloudy Places of the Maya Realm », pp. 403-412, in M. Macri et J. McHargue (vol. éd.), *Eighth Palenque Round Table, 1993*, The Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
- 1997 « Regional Variation in Maya Cave Art », *Journal of Cave and Karst Studies* 59(1): 33-42.
- 2005 « A Cognitive Approach To Artifact Distribution In Caves Of The Maya Area », pp. 249-268, in J. Brady et K. Prufer (éd.), *In the Maw of the Earth Monster : Mesoamerican Ritual Cave Use*, University of Texas Press, Austin.
- STRESSER-PEAN, Guy
- 1952 « Montagnes calcaires et sources vauclusiennes dans la religion des Indiens Huastèques de la région de Tampico ». *Revue de l'histoire de religions* 141 : 84-90. Annales du Musée Guimet, Presses Universitaires de France, Paris.
- STROSS, Brian
- n.d. Moran's Ch'olti' Dictionary,
- 1992 « Maize and Blood : Mesoamerican symbolism on an Olmec vase and a Maya plate », *RES* 22 :82-107.
- 1996 « The Mesoamerican Cosmic Portal: An Early Zapotec Example ». *RES* 29/30.
- 1998 « Seven Ingredients in Mesoamerican Ensoulment : Dedication and Termination in Tenejapa », pp. 31-40, in Sh. Boteler Mock, *The Sowing and the Dawning, Termination, Dedication, and Transformation in the Archaeological and Ethnographic Record of Mesoamerica*, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- 2007 *The Mesoamerican Sacrum Bone: Doorway To The Otherworld*.
- STUART, David
- 1984 « Royal Auto-Sacrifice among the Maya : A Study of Image and Meaning », *RES* 7/8 : 6-20.
- 1986 « The Hieroglyphic name of Altar U », *Copan Note* 4, Copan Mosaic Project.
- 1987a « The hieroglyphs on a Vessel from Tomb 19, Rio Azul », pp. 117-167, in R. Adams, *Rio Azul Reports n°3, the 1985 Season / Proyecto Rio Azul Informe tres : 1985*, The University of Texas, San Antonio.
- 1987b *Ten Phonetic Syllables*, Research Reports on Ancient Maya Writing 14. Center for Maya Research, Washington, D.C.
- 1988 « Blood Symbolism in Maya Iconography », in E. P. Benson et G. G. Griffin, *Maya Iconography*. Princeton University Press, Princeton.
- 1996 « King of Stone : A Consideration of Stelae in Ancient Maya Ritual and Representation », *RES* 29/30 : 148-171.
- 1998 « The Arrival of Strangers ». *Pre-Columbian Art Research* 25 : 10-12.
- 1998b « Architecture And Rituals In Maya Texts », pp. 373-425, in S. Houston (éd.), *Function and Meaning in Classic Maya Architecture. A Symposium at Dumbarton Oaks, 7-8 october 1994*. Dumbarton Oaks Library and Collection, Washington, D.C.
- 2002 « Spreading Wings: A Possible Origin of the k'i Syllable », *Mesoweb* : www.mesoweb.com/stuart/notes/Wings.
- 2003a « la idologia del sacrificio entre los mayas », *Arqueología Mexicana* : 24-29.
- 2003b « A Cosmological Throne at Palenque », *Mesoweb* : www.mesoweb.com/stuart/notes/Throne.pdf.
- 2007a « Reading the Water Serpent as WITZ ». Texte accessible sur : <http://decipherment.wordpress.com/2007/04/13/reading-the-water-serpent/>
- 2007b « The Cloud-Bird Emblem Glyph ». Texte accessible sur : <http://decipherment.wordpress.com/2007/05/06/the-cloud-bird-emblem-glyph/>
- 2007c « The Origin of Copan's Founder ». Texte accessible sur : <http://decipherment.wordpress.com>
- n.d. « The Descent of the Great Bird », communication présentée au colloque *Ecology, Power and Religion in Maya Landscapes*, European Maya Conference 2006, Malmö.
- STUART, David et Stephen HOUSTON
- 1994 *Classic Maya Place Names*, Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology n°33, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- SUGIYAMA, Saburo
- 1996 *Mass Human Sacrifice and Symbolism of the Feathered Serpent Pyramid in Teotihuacan, Mexico*. (Ph. D.) Department of Anthropology, Arizona State University.
- 1998 « Teotihuacan Militarism and its Implications in Maya Social histories ». 63rd Annual Meeting of the Society for American Archaeology, Seattle.
- T-**
- TALADOIRE, Eric
- 2003 *Les Mayas*, (photos J.P. Courau), Editions du Chêne

- TAQON, P.
 1991 « The power of stone: Symbolic aspects of stone use and tool development in western Arnhem Land, Australia », *Antiquity* 65: 192-207.
- TATE, Carolyn E.
 1980 *The Maya Cauac Monster*, Master's Thesis, University of Texas, Austin.
 1992 *Yaxchilan : The Design of a Maya Ceremonial City*, [1997] University of Texas Press, Austin.
- TAUBE, Karl A.
 1985 « The Classic Maya Maize God: A Reappraisal ». In V. Fields, *Fifth Palenque Round Table, 1983, Volume VII*. Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco, California.
 1987 « A Representation of the Principal Bird Deity in the Paris Codex », Research Reports on Ancient Maya Writing n° 6, Center for Maya Research, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.:.
 1988 « A Study of Classic Maya Scaffold Sacrifice », pp. 331-351, in E. Benson et G. Griffin (éd.), *Maya Iconography*, Princeton University Press, Princeton.
 1992a *The Major Gods of Ancient Yucatan*, Studies in Pre-Columbian Art & Archaeology n° 32, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
 1992b « The Iconography of Mirrors at Teotihuacan », pp.169-204, in J. Berlo (éd.), *Art, Ideology, and the city of Teotihuacan*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C.
 1992c « The Temple of Quetzalcoatl and the Cult of Sacred War at Teotihuacan », *RES* 21 : 53-87.
 1996 « The Olmec maize god : the face of corn in formative Mesoamerica », *RES* 29/30 : 39-81.
 1998 « The Jade Hearth: Centrality, Rulership, and the Classic Maya Temple », pp. 427-478, in S. Houston, *Function and Meaning in Classic Maya Architecture. A Symposium at Dumbarton Oaks, 7-8 october 1994*. Dumbarton Oaks Library and Collection, Washington, D.C.
 2000 « Les dieux mayas du Classique », pp. 263-277, in N. Grube, *Les Mayas : Art et Civilisation*. Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Cologne.
 2001 « The Breath of Life: The Symbolism of Wind in Mesoamerica and the American Southwest », pp. 102-123, in V. M. Fields et V. Zamudio-Taylor (éd.), *The Road to Aztlan: Art from a Mythic Homeland*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.
 2003 « Tetitla and the Maya presence at Teotihuacan », pp. 273-314, In G. Braswell (éd.), *The Maya and Teotihuacan : Reinterpreting Early Classic Interaction*. University of Texas Press, Austin.
 2003b « Maws of Heaven and Hell : The Symbolism of the Centipede and Serpent in Classic Maya Religion », pp. 405-443, in A. Ciudad Ruiz, M. H. Ruz Sosa et M. J. Iglesia Ponce de Leon, *Antropología de la eternidad : la muerte en la cultura maya*, Sociedad Espanola de Estudios Mayas, Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autonoma de Mexico.
 2004 « Structure 10L-16 and tis Early Classic antecedents : fire and the evocation and resurrection of K'inich Yak K'uk' Mo' », pp. 265-296, In E. Bell, M. Canuto et R. Sharer (éd.) *Understanding Early Classic Copán*. The University of Pennsylvania, Museum of Archeology and Anthropology, Philadelphia.
 2004b *Olmec art at Dumbarton Oaks*, Pre-Columbian Art at Dumbarton Oaks n° 2, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
 2004c « Flower Mountain : Concepts of life, beauty, and paradise among the Classic Maya », *RES* 45 : 69-98.
 2005 « The Symbolism of Jade in Classic Maya Religion », *Ancient Mesoamerica*, 16 : 23-50.
- TAUBE, Karl, William A. SATURNO et David S. STUART
 2004 « Identificación mitológica de los personajes en el muro norte de la Pirámide de Las Pinturas Sub-1, San Bartolo, Petén », pp. 852-861, in J.P. Laporte, B. Arroyo, H. Escobedo et H. Mejía (éd.), *XVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2003*, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
- TAYLOR, Dacey
 1979 « The Cauac Monster », in M.G. Robertson et D. Jeffers (éd.), *Tercera Mesa Redonda de Palenque - Third Palenque Round Table, Vol IV, 1978*, The Robert Louis Stevenson School, Pebble Beach, California.
- TEDLOCK, Dennis
 1996 *Popol Vuh : The Definitive Edition of the Mayan Book of the Dawn of Life and the Glories of Gods and Kings*, édition revue et étendue, Touchstone Book, Simon & Schuster, New York, London, Sydney, Tokyo and Singapore.
- TEDLOCK, Barbara
 1981 « Quiché Maya Dream Interpretation », *Ethos*, Vol. 9, No. 4, Dreams, pp. 313-330.
 1992 « The Role of Dreams and Visionary Narratives in Mayan Cultural Survival », *Ethos* 9(4) : 453-476.
- THOMAS, Christian
 1999 « Aspects hydrogéologiques du Yucatan (Mexique) », *Karstologia* 34 : 9-22.

- THOMPSON, Eric J.S.
 1930 *Ethnology of the Mayas of Southern and Central British Honduras*, Anthropological Series, 17(1), Field Museum of Natural History, Chicago.
 1950 *Maya Hieroglyphic Writing : An Introduction*. Carnegie Institution of Washington Publication 589.
 1962 *A Catalog of Maya hieroglyphs*. The Civilization of the American Indian Series, Vol. 62, University of Oklahoma Press, Norman.
 1970 *Maya History and Religion*. 3^e édition, 1976. The Civilization of the American Indian Series, Vol. 99, University of Oklahoma Press, Norman.
 1971 *Maya Hieroglyphic Writing : An Introduction*, University of Oklahoma Press, Norman.
 1975 « Introduction », pp. i-xliv, in H. Mercer 1896, *The Hill Caves of Yucatan : A Search for Evidence of Man's Antiquity in the Caverns of Central America*, The Civilization of the American Indian Series vol. 135, University of Oklahoma Press, Norman.
- THOTE, Alain, et Michèle PIRAZZOLI-SERSTEVENS
 2005 « Chine, L'Empire du Milieu – Arts », *Encyclopaedia Universalis*.
- TOMASIC, John et Francisco ESTRADA BELLI
 2003 « Nuevos datos sobre el Clásico Temprano en el área de Holmul : El caso de La Sufricaya », pp.274-279, in J.P. Laporte, B. Arroyo, H. Escobedo et H. Mejía (éd.), *XVI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2002*, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.
- TOURTELLOT Gair et Jeremy A. SABLOFF
 1972 « Exchange System Among the Ancient Maya », *American Anthropologist* 37 : 126-135.
- TOZZER, Alfred
 1907 *A comparative study of the Mayas and the Lacandones*. Archaeological Institute of America. MacMillan, New York.
 1941 *Landa's relation de las cosas de Yucatan*. PMAE paper 28. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge.
- TOZZER, Alfred et Glover M. ALLEN
 1910 *Animal Figures in the Maya Codices*. Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Vol. IV, n°3. Harvard University, Cambridge.
- TRAXLER, Loa P.
 2004 « Redesigning Copán : Early Architecture of the polity center », pp. 53-64, in E. Bell, M. Canuto et R. Sharer (éd.) *Understanding Early Classic Copán*. The University of Pennsylvania, Museum of Archeology and Anthropology, Philadelphia.
- U-**
- URIARTE, Mariá Teresa
 2005 « ¿Son las ninfas un símbolo solar en Mesoamerica ? ». *Arqueología Mexicana* 12(71) : 68-71.
- V-**
- VALDES, Juan Antonio
 1986 « Report de la Exploraciones en Uaxactún, 1983 – 1985 », Proyecto Tikal, Guatemala.
 1986 « Uaxactún : recientes investigaciones », *Mexicon* 8(6) : 125 -
 1999 « Desarrollo cultural y senas de alarma entre los mayas el Preclasico Tardío y la transición hacia el Clásico Temprano », In N. Grube, *The emergence of lowlands Maya civilization : the transition from the preclassic to the early classic ; a conference at Hildesheim, Germany, November 1992*. Verlag Anton Saurwein, Markt Schwaben, Germany.
- VALDES, Juan Antonio et Lori E. WRIGHT
 2004 « The Early Classic and its antecedent at Kaminaljuyú : a complex society with complex problems », pp. 337-356, In E. Bell, M. Canuto et R. Sharer (éd.) *Understanding Early Classic Copán*. The University of Pennsylvania, Museum of Archeology and Anthropology, Philadelphia.
- VAN DER LEEUW, Sander E
 1984 « Dust to dust : A Transformational View of the Ceramic Cycle », pp. 707-778, in S. Van Der Leeuw et A. Pritchard (éd.), *The many Dimensions of Pottery : Ceramics in Archaeology and Anthropology*, Universiteit van Amsterdam, Albert Egges Van Giffen Instituut voor Prae- en Protohistorie, Cingula VII, Amsterdam.
- VAN DER LEEUW, Sander E. et Alison C. PRITCHARD (éditeurs)
 1984 *The many Dimensions of Pottery : Ceramics in Archaeology and Anthropology*, Universiteit van Amsterdam, Albert Egges Van Giffen Instituut voor Prae- en Protohistorie, Cingula VII, Amsterdam.
- VAUGHAN, Hague H., Edward S. DEEVEY, et Sam E. GARRETT-JONES
 1985 « Pollen Stratigraphy of Two Cores from the Petén Lake District », pp. 73-89, in M.D. Pohl (éd.), *Prehistoric Lowland Maya Environment and Subsistence Economy*, Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology No. 77, Harvard University, Cambridge, MA.
- VAZQUEZ L., Veronica A.

- 2006 « Pintura Mural y Arquitectura como medios de transmision ideologica en el Clasico temprano : la acropolis *Chiik Naab* de la Antigua Calakmul », *Los Investigadores de la Cutlura Maya* 14(1) : 105-114.
- VELASQUEZ GARCIA, Erik
2004 « Los escalones jeroglíficos de Dzibanché », pp. 78-103, in E. Nalda (éd.), *Los Cautivos de Dzibanché*, INAH, Mexico.
- VIEL, René
1983 « Evolucion de la Ceramica en Copan : Resultados Preliminares », pp. 471-550, in C.-F. Baudez (éd.), *Introduccion a la Arqueologia de Copan, Honduras*, Proyecto Arqueologico Copan, Secretaria de Estado en el Despacho de Cultura y Turismo, Tegucigalpa.
1993 *Evolucion de la ceramica de Copán, Honduras*, Instituto Hondureño de Antropologia e Historia, Tegucigalpa, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Mexico.
- VIEL, René et Charles D.CHEEK
1983 « Sepulturas », pp. 551-610, in C.-F. Baudez (éd.), *Introduccion a la Arqueologia de Copán, Honduras*, Proyecto Arqueologico Copán, Secretaria de Estado en el Despacho de Cultura y Turismo, Tegucigalpa.
- VILLELA, Khristaan D., et Linda SCHELE
1996 « Astronomy and the Iconography of Creation Among the Classic and Colonial Period Maya », In M. Greene Robertson, M. Macri et J. McHargue (éd.), *Eighth Palenque Round Table, 1993*, Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
- VITELLI, Karen D.
1999 « 'Looking Up' at Early Ceramics in Greece », pp. 184-198, in J. Skibo et G. Feinman (éd.), *Pottery and People : A Dynamic Interaction*, The University of Utah Press, Salt Lake City.
- VOGT, Evon Z.
1964 « Ancient Maya and Contemporary Tzotzil Cosmology : A Comment on Some Methodological Problems », *American Antiquity* 30(2) : 192-195.
1981 « Some Aspects of the Sacred Geography of Highland Chiapas », in E. Benson (éd.), *Mesoamerican Sites and World-Views, A Conference at Dumbarton Oaks, October 16th and 17th, 1976*, Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Trustees for Harvard University, Washington, D.C.
1993 *Tortillas for the Gods : A Symbolic Analysis of Zinacanteco Rituals*, University of Oklahoma Press, Norman.
1998 « Zinacanteco Dedication and Termination Rituals », pp. 21-30, in Sh. Boteler Mock, *The Sowing and the Dawning, Termination, Dedication, and Transformation in the Archaeological and Ethnographic Record of Mesoamerica*, University of New Mexico PRESS, Albuquerque.
- VOGT, Evon Z. et David STUART
2005 « Some notes on Ritual Caves among the ancient and modern Mayas », pp. 155-185, in J. Brady et K. Prufer (éd.), *In the Maw of the Earth Monster*, University of Texas Press, Austin.

-W-

- WAGNER, Elizabeth
1999 « Knots, Burial Bundles and the Lord of the Dead », communication au colloque *Interaction Among the Maya and their Neighbors*, 4^e *European Maya Conference* (EMC), 9-10 octobre 1999, Copenhagen.
2000 « Les mythes de la création et la cosmographie maya », pp. , in N. Grube (éd.), *Les Mayas : Art et Civilisation*. Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Cologne.
- WATANABE, John M.
1983 « In the world of the sun a cognitive model of mayan cosmology », *MAN* 18 : 710-728.
- WANYERKA, Phillip J.
2005 « Epigraphic Evidence of Macro-political organization in southern Belize : a view from the Early Classic period », pp. 179-192, in J. Awe, J. Morris, Sh. Jones et Ch. Helmke, *Archaeological investigations in the Eastern Maya Lowlands, papers of the 2004 Belize Archaeology Symposium. Section one : The Early Classic*. Research Reports in Belizean Archaeology volume 2. Institute of Archaeology, National Institute of Culture and History, Belize.
- WEBSTER, James W., George A. BROOK, L. Bruce RAILSBACK, Hai CHENG, R. Lawrence EDWARDS, Clark ALEXANDER, et Philip P. ROEDER
2007 « Stalagmite Evidence from Belize Indicating Significant Droughts at the Time of the Preclassic Abandonment, the Maya Hiatus, and the Classic Maya Collapse », *Palaeogeography, Palaeoclimatology, Palaeoecology* 280 : 1-17.
- WEISS-KREJCI, Estella, et Thomas SABBAS
2002 « The Potential Role of Small Depressions as Water Storage Features in the Central Maya Lowlands », *Latin American Antiquity* 13(3) : 343-357.
- WIESSNER, P., et A. TUMU

- 1998 « A collage of cults », in C. Ballard et J. Clark (éds.), *Blurred Boundaries and Transformed Identities*, Canberra Anthropology Monograph Series.
- WILLEY, Gordon R.
 1945 « Horizon Styles and Pottery Traditions in Peruvian Archaeology », *American Antiquity* 11(1) : 49-56.
 1975 *Excavations at Seibal*, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology Memoirs Vol. 13, Peabody Museum of Archeology and Ethnology. Harvard University, Cambridge.
 1985 « The Early Classic in the Maya Lowlands: An Overview », pp. 175-184, in G. Willey et P. Mathews (éd.), *A Consideration of the Early Classic Period in the Maya Lowlands*. Publication 10, Institute for Mesoamerican Studies, State University of New York, Albany.
- WILLEY, Gordon R., William R. BULLARD, J.B. GLASS et James C. GIFFORD
 1965 *Prehistoric Maya Settlements in the Belize Valley*, Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Vol. 54, Harvard University, Cambridge.
- WILLEY, Gordon R., Patrick T. CULBERT, Richard E. W. ADAMS
 1967 « Maya Lowland Ceramics: A Report from the 1965 Guatemala City Conference », *American Antiquity* 32(3) : 289-315.
- WILLEY Gordon R. et James C. GIFFORD
 1961 « Pottery of Holmul I Style from Barton Ramie, British Honduras », pp. 152-170, in S. Lothrop et al. (éd.), *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, Harvard University Press, Cambridge.
- WILLEY, Gordon R., Richard LEVENTHAL, Arthur DEMAREST, et William FASH
 1994 *Ceramics and Artifacts from Excavations in the Copan Residential Zone*, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology Memoirs Vol. 80, Peabody Museum of Archeology and Ethnology. Harvard University, Cambridge.
- WILLEY Gordon R. et Peter MATHEWS (éditeurs)
 1985 *A Consideration of the Early Classic Period in the Maya Lowlands*. Publication 10, Institute for Mesoamerican Studies, State University of New York, Albany.
- WISDOM, Charles
 1940 *Chorti Indians of Guatemala*, University of Chicago Press, Chicago.
- WITTKOWER, Rudolf
 1977 *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures de l'Antiquité au XX^e siècle*, 1996 pour la traduction française, Coll. Histoire de l'art, Editions Macula, Paris.
- WHITE, Christine D., Fred J. LONGSTAFFE et Kimberley R. LAW
 2001 « Revisiting The Teotihuacan Connection At Altun Ha : Oxygen-isotope analysis of Tomb F-8/1 », *Ancient Mesoamerica*, 12 : 65-72.
- WHITE, Christine D., Fred J. LONGSTAFFE, Michael W. SPENCE et Kimberley R. LAW
 2000 « Testing the Nature of Teotihuacan Imperialism at Kaminaljuyú Using Phosphate Oxygen-Isotope Ratios », *Journal of Anthropological Research* 56(4) : 535-558.
- WHITE, Christine D., David M. PENDERGAST, Fred J. LONGSTAFFE et Kimberley R. LAW
 2001 « Social Complexity and Food Systems at Altun Ha, Belize: The Isotopic Evidence ». *Latin American Antiquity*, 12 (4) : 371-393.
- WHITTEN, Norman
 1985 *Sicuanga Runa : The Other Side of Development in Amazonian Ecuador*, University of Illinois PRes, Urbana.
- WOLF, Eric R.
 1976 *The Valley of Mexico : Studies in Pre-Hispanic Ecology and Society*. University of New Mexico Press, Albuquerque.
- WRIGHT, Lori E.
 2000 « Teeth from the tombs : diet and identity at Kaminaljuyú ». Papier présenté à *The University Museum Maya Weekend*, University of Pennsylvania, Philadelphia.
 2005 « in search of Yax Nuun Ayiin i : Revisiting the Tikal Project's Burial 10 ». *Ancient Mesoamerica*, 16 : 89-100.
- WRIGHT, Rita P.
 1991 « Women's Labor and Pottery Production in Prehistory », pp. 194-223, in J. Gero et M. Conkey (éd.), *Engendering Archaeology : Women and Prehistory*, Basil Blackwell, Oxford et Cambridge.

TABLE DES MATIERES

Remerciements

Sommaire

Introduction	p.1
Chapitre I. Historiographie critique et problématique	p.6
I-A. Etudes sur l'iconographie maya.....	p.6
• Les précurseurs.....	p.6
• Les années 1950-1960.....	p.9
• Les années 1970-1980.....	p.12
• Les années 1990-2000.....	p.17
I-B. Publications spécifiques sur le Classique ancien.....	p.20
• <i>A consideration of the Early Classic Period</i> (édité par G. Willey et P. Mathews, 1985).....	p.21
• <i>Monster und Menschen in der Maya kunst</i> (N. Hellmuth, 1987).....	p.23
• <i>The Emergence of Lowlands Maya Civilization</i> (édité par N. Grube, 1999).....	p.24
• <i>Sculpture in the Ancient Maya Plaza</i> (F. Simmons Clancy, 1999).....	p.27
• <i>The Maya and Teotihuacan : Reinterpreting Early Classic Interaction</i> (édité par G. Braswell, 2003).....	p.30
• <i>Understanding Early Classic Copan</i> (édité par E. Bell, M. Canuto et R. Sharer, 2004).....	p.34
• <i>Papers of the 2004 Belize Archaeology Symposium</i> (édité par J. Awe, J. Morris, Sh. Jones et Ch. Helmke, 2005).....	p.38
I-C. Eléments de problématique.....	p.41
• Le complexe culturel classique ancien.....	p.41
• Contexte socio-politique des basses terres du Classique ancien.....	p.43
• Le contenu de l'iconographie céramique : disjonctions et invariances.....	p.45
Chapitre II. Présentation du corpus et du cadre d'étude	p.49
II-A. La céramique classique ancienne.....	p.50
• Le complexe céramique Tzakol.....	p.50
• La sphère céramique Tzakol.....	p.53
• La question du Protoclassique.....	p.56
II-B. La collection céramique étudiée.....	p.60
• Les poteries provenant de contextes non contrôlés et le problème des « faux ».....	p.61
• Nomenclature des formes des poteries et typologie.....	p.63
• Techniques de décoration.....	p.67
• Enregistrement des données.....	p.68
II-C. Analyse liminaire du matériel étudié.....	p.70

• Méthode de datation par critères taxonomiques.....	p.71
• Datation par la méthode de sériation stylistique des motifs iconographiques et par les données épigraphiques.....	p.73
• Distribution chronologique du matériel étudié.....	p.75
• Principaux sites étudiés et distribution géographique.....	p.76
Conclusion.....	p.78
Chapitre III. Contextes socio-culturels et religieux.....	p.81
III-A. Développement d'une céramique de prestige.....	p.82
• Les poteries mayas : éléments de technologie.....	p.82
• Expérimentations et innovations.....	p.84
• Emulation et compétition.....	p.86
• Mode de production de la céramique de prestige.....	p.88
III-B. Fonction sociale des poteries décorées.....	p.92
• Objet de prestige et de pouvoir.....	p.92
• Festins et banquets.....	p.95
• Echanges et dons.....	p.97
III-C. Symbolisme des poteries mayas.....	p.99
• Un milieu déterminant : aspects hydrogéologiques des basses terres mayas.....	p.100
• La poterie : « une manière de sorcier ».....	p.104
• La création céramique comme acte démiurgique.....	p.105
• Une dimension cosmologique.....	p.108
Conclusion.....	p.110
Chapitre IV. Analyse du style et évolution stylistique.....	p.114
IV-A. Etude des moyens d'expression plastique.....	p.115
• Construction iconographique / composition.....	p.116
• La multifacialité.....	p.119
• Couleurs et dessin.....	p.121
• Rendu de la profondeur, représentation de la troisième dimension.....	p.123
• Les signes linguistiques.....	p.124
IV-B. Les grandes tendances esthétiques de la céramique classique ancienne.....	p.126
• La tradition polychrome maya.....	p.126
• La peinture sur stuc.....	p.129
• Les décors réservés.....	p.130
• Les surfaces sombres.....	p.131
• Les surfaces claires.....	p.133
IV-C. Distribution chrono-spatiale des thèmes iconographiques.....	p.134
• Monstres-volutes.....	p.134
• Anthropomorphes.....	p.136
• Représentations aviaires.....	p.139
• Les jaguars.....	p.141

• Les singes.....	p.142
Conclusion : reconstructions historico-culturelles.....	p.142
Chapitre V. Mythographie et cosmographie.....	p.150
V-A. La terre, les grottes et l'accès à l'Inframonde.....	p.150
• Le monstre terrestre.....	p.150
• Montagnes, grottes et portails.....	p.152
• Médaillons quadrilobés, motifs en T et fentes terrestres.....	p.154
V-B. Le monde aquatique et l'Inframonde.....	p.157
• Les frises aquatiques.....	p.157
• Le nénuphar.....	p.158
• Le motif trifolié, le nénuphar et le maïs.....	p.160
• Créatures de l'Inframonde.....	p.162
V-C. Les représentations solaires.....	p.169
• L'entité GIII.....	p.169
• Le Jaguar de l'Inframonde et le Jaguar Nénuphar.....	p.173
• L'entité GI.....	p.177
• Les oiseaux mythiques.....	p.181
• Les représentations aviaires comme figures solaires.....	p.185
• Les oiseaux aquatiques comme symboles du soleil diurne.....	p.188
V-D. Les morts et les ancêtres.....	p.191
• Des étoffes pour les morts.....	p.191
• Le signe T148/1B7 'triple bande nouée'.....	p.193
• Peintures et marques faciales.....	p.195
• Le motif 'ahau fumant' et les signes associés.....	p.199
• Les morts sous formes d'arbres.....	p.202
• La demeure des morts.....	p.205
• Des sacrifices pour les ancêtres.....	p.207
Conclusion.....	p.209
Chapitre VI. Religion et cosmovision.....	p.216
VI-A. La céramique comme cosmogramme miniature en trois dimensions.....	p.217
• Microcosmes et cosmogrammes.....	p.217
• Les poteries comme <i>imago mundi</i>	p.219
• Une caverne artificielle et miniature.....	p.221
• Un regard sur l'Au-delà.....	p.222
• La structure du cosmos.....	p.224
VI-B. Les frises célestes dans l'art des basses terres.....	p.227
• Le ciel.....	p.228
• Les météores.....	p.229
• Les références cosmiques.....	p.231
• Les phénomènes météorologiques.....	p.232
• Des frises « cosmiques ».....	p.234

VI-C. Le cosmos maya au Classique ancien.....	p.236
• La terre dans le modèle cosmique à deux niveaux.....	p.236
• Points de convergence cosmique et couloirs cosmiques.....	p.237
• Le monde de l'autre côté du miroir.....	p.239
• La matrice primordiale.....	p.242
VI-D. Echanges cosmiques.....	p.244
• L'eau : un enjeu vital.....	p.244
• Les liquides précieux et le fluide cosmique.....	p.248
• L'essence de vie : le <i>Itz</i>	p.250
• Echanges et transformations.....	p.253
• Vers une théorie de la circulation des énergies.....	p.255
Conclusion.....	p.258
Conclusion.....	p.264
Des créations.....	p.264
Des objets somptuaires à regarder.....	p.265
Des biens de prestige.....	p.267
Cinq régions aux styles différents.....	p.269
Deux mondes.....	p.271
L'importance de l'eau et du monde chtonien.....	p.274
Un cosmos géocentrique.....	p.277
Le soleil : oiseau le jour, jaguar la nuit.....	p.279
Un cosmos à deux niveaux.....	p.281
Les ancêtres et les sacrifices.....	p.283
Echanges cosmiques.....	p.285
Pour conclure.....	p.286
Références bibliographiques.....	p.289
Table des matières.....	p.331

