PRECOLOMBIEN
Site d'information sur la Méso-Amérique

Pour citer l'article :

MAGNI, Caterina
« Imagerie de la caverne-miroir dans l'art du Mexique ancien » [en ligne],
Caravelle, 70 : 5-28, IPEALT, Université de Toulouse Le Mirail, Toulouse, 1998.
Disponible sur http://precolombien.free.fr (consulté le JJ/MM/AAAA)

Article disponible sur la page suivante :
http://precolombien.free.fr/resources/PDF/Caterina-Magni.-Imagerie-de-la-caverne-miroir-dans-l-art-du-Mexique-ancien.pdf

precolombien.free.fr

C.M.H.L.B. Caravelle
n° 70, pp. 5-28, Toulouse, 1998

Imagerie de la caverne-miroir dans l'art du Mexique ancien

PAR

Caterina MAGNI

Université Toulouse-Le Mirail

A travers l'analyse du thème de la caverne, nous essayerons de souligner l'unité culturelle de la Mésoamérique. Dans un premier temps, nous nous attacherons à montrer la continuité graphique et sémantique entre l'art figuratif et le langage des signes au sein de l'imagerie olmèque, la compréhension de l'art méso-américain plus tardif passant à travers la connaissance de la "civilisation Mère" qui, dès l'époque formative, a jeté les fondements de cette aire culturelle. Ensuite, après avoir évalué l'apport olmèque, nous tenterons de mettre en évidence la survivance du thème de la grotte dans l'art post-olmèque. Ce qui nous permettra de préciser les liens entre les différentes cultures, voire entre certaines figures mythiques et/ou divinités de la scène religieuse mexicaine, notamment le jaguar olmèque, le dieu K maya et la divinité aztèque Tezcatlipoca. Nous verrons à ce propos comment, dans l'iconographie post-olmèque, l'image de la grotte se double de celle d'un miroir.

* * *

L'art olmèque

L'art olmèque élabore dès 1300-1200 av. J.C. un langage complexe. Les artistes s'illustrent aussi bien dans le travail de l'argile, de la pierre et du bois. Par ailleurs, la découverte de peintures rupestres, notamment

dans l'État du Guerrero, Mexique, montre l'hétérogénéité de la production artistique des Olmèques.

Le thème de la caverne : représentations figuratives

En sculpture comme en peinture l'artiste affectionne le thème de la grotte. C'est ainsi que l'image de la niche sculptée en bas-relief se répète sur la face principale des autels de La Venta. Ailleurs sur la Côte du Golfe, elle sera présente à San Lorenzo et à Laguna de Los Cerros. La diffusion du thème est telle qu'on la retrouve à l'intérieur du pays à Chalcatzingo, Morelos, où l'identification est facilitée par un dessin vu en entier et de profil qui laisse deviner la profondeur d'une cavité, et vers la côte Pacifique au Guerrero, Chiapas et Guatemala. Dans l'Etat de Guerrero, ce thème iconographique apparaît pour la première fois peint à l'entrée des grottes d'Oxtotitlan qui, avec la découverte des grottes de Juxtlahuaca, appuient l'interprétation de la niche en tant qu'entrée d'une caverne et par là-même accès aux entrailles de la terre[1].

Une analyse en détail des pièces les plus significatives de l'art figuratif nous conduira à mieux appréhender le sujet sous sa forme non-figurative. L'autel 5 de La Venta évoque le thème de la cavité terrestre avec une grande simplicité à la fois iconographique et technique : un personnage accroupi tenant dans ses bras un enfant aux traits félins, est assis dans une niche (fig.1a). La figure adulte sculptée en haut relief se détache de la bordure semi-circulaire de la niche, traitée en bas-relief, contraste technique qui contribue à rendre l'impression de l'émergence.

La figure humaine porte un haut couvre-chef conique, des ornements d'oreille circulaires alors qu'un miroir pend à son cou. Le couvre-tête est marqué à la fois par le signe "Barre et point", symbole de la pluie, la croix olmèque et le motif en U.

L'autel 4 de La Venta, énorme bloc de pierre rectangulaire découvert en 1925 par Blom et La Farge, introduit une nouveauté iconographique de grand intérêt (fig.1b). L'image de la niche correspond ici à la gueule béante d'un jaguar. Le fauve se conforme à l'iconographie habituelle : entaille en Y entre les yeux, gueule ouverte à la lèvre supérieure ondulée retroussée sur les canines, croix olmèque et motif végétal situé aux quatre coins de la niche. A l'entrée de la cavité terrestre nous retrouvons un

---

[1] L'identification de la niche (avec ou sans connotation zoomorphe) en tant qu'accès d'une caverne est unanimement acceptée par les spécialistes. Parmi les chercheurs qui ont, les premiers, suggéré cette interprétation, citons Coe (1965), Gay (1966), Bernal (1986 : 70) et Grove (1973).

personnage assis les jambes croisées (il tient dans ses mains les extrémités d'une corde qui le relient à deux figures humaines disposées sur les parois latérales de l'autel). Nous observons que l'artiste réserve à chaque sujet un traitement stylistique particulier. Cette individualisation du thème se traduit par un dessin stylisé aux formes géométriques pour dépeindre le fauve et par un traitement naturaliste pour illustrer la figure humaine. Cette distance plus ou moins importante à l'égard de l'objet pourrait s'appliquer à transcrire d'une part le mythe, scénario fixe, et de l'autre la réalité rituelle, mobile et susceptible de variation. Cette différence de style intéresse également d'autres œuvres, à tel point que l'on pourrait presque s'autoriser le qualificatif de "convention iconographique".

A Chalcatzingo, Morelos, situé à environ 130 kilomètres au Sud-Est de Mexico et à une trentaine de kilomètres à vol d'oiseau au Nord-Ouest de Las Bocas, une série importante de pétroglyphes a été sculptée sur les falaises du Cerro de la Cantera. Le relief 1 du site propose avec originalité le thème de la niche/gueule du jaguar (fig. 1d). Novatrice est la présence d'un flux de volutes qui déborde de la cavité terrestre. Motif différemment interprété : fumée ou vapeur pour Coe (1985 : 101), vent pour Grove et Angulo (1987 : 135), brouillard ou nuages pour Gay (1966 : 57), encens pour Joralemon (1990 : n. 148), symbole de la parole pour Heyden (1975 : 135), voire de l'écho. Cependant, précisons d'emblée qu'un symbole peut revêtir plusieurs significations, selon la règle de polyvalence sémantique du signe. Il est ainsi tout à fait plausible que le motif des volutes puisse évoquer des réalités différentes. Le personnage assis, vêtu solennellement avec une tunique, un manteau sur les épaules et un couvre-chef très élaboré, tient dans ses bras une barre cérémonielle à doubles volutes, dessin curieusement repris sur son siège. Motif en S horizontal que l'on retrouve sur les reliefs 5, 8, 14 du même site, où l'emplacement permet d'y reconnaître un symbole aquatique. Ensemble aux nuages stylisés déversant la pluie[2], aux motifs végétaux qui flanquent la niche, aux motifs des "cercles concentriques"[3], le motif en S rappelle qu'à Chalcatzingo, comme à La Venta, on ne peut pas dissocier l'image du jaguar et de la terre du concept de la fertilité/fécondité.

---

[2] Les gouttes de pluie ont été symbolisées par le motif "barre et point" ("pendent dot" en anglais : Gay 1966 : 57). Le symbole de la goutte de pluie se retrouve dans le langage symbolique aztèque. Dans les manuscrits mexicains, en effet, c'est un signe tout à fait semblable qui représente la pluie (Soustelle 1979a : 90).

[3] Le motif des "cercles concentriques" rappelle, au dire de certains auteurs (Soustelle 1979a : 90 ; Grose 1968 : 486 ; Gay 1966 : 57), le glyphe maya *Muluc* et le signe aztèque *Atl* qui évoquent l'eau et le jade.

L'artiste de Chalcatzingo nous émerveille avec un scénario ample où, suivant une lecture verticale, on retrouve les trois registres qui composent l'univers cosmologique olmèque, voire méso-américain. C'est ainsi qu'au monde chthonien et intermédiaire s'ajoute ici la sphère céleste. Cet élargissement du cadre est également novateur. Souvenons-nous que, dans les pièces précédentes, le sujet de la caverne se déployait dans les limites du monde tellurique. De surcroît, le thème de la caverne s'enrichit de nouveaux éléments iconographiques qui le complètent. L'image de la gueule béante du jaguar présente à son tour quelques attributs nouveaux. C'est ainsi que l'œil du fauve se voit surmonté d'un sourcil en forme de flamme et que le nombre des lignes ondulées encadrant la gueule de l'animal se multiplie. Ces lignes, que l'on retrouve sur les monuments 9 et 13 du même site, constituent un trait iconographique caractéristique de la figure féline.

Le monument 9 s'apparente donc au relief 1 par le dessin des lignes ondulées (fig.1g). Néanmoins, ce graphisme particulier entoure ici un espace vide. Dalle en pierre percée en son centre, le monument 9 apparaît comme un élément fixe d'un scénario mythique. N'a-t-il pas servi de voie de passage lors d'un rituel ? Ses dimensions importantes (183 cm de hauteur x 150 de largeur) et l'usure observée à la base dans sa partie interne, en sont des indices (Grove et Angulo 1987 : 125).

La symbolique de la caverne se transforme en réalité avec les grottes de Juxtlahuaca et Oxtotitlan, Guerrero (situées à l'Est de la capitale Chilpacingo), où jadis, dans les entrailles de la terre, l'artiste olmèque a décoré les parois de splendides peintures polychromes. A Oxtotitlan, il tire profit de la cavité naturelle en peignant sur la falaise, à une dizaine de mètres de hauteur, un personnage au costume ornithomorphe assis au-dessus de l'entrée de la grotte ; cette dernière est associée à la gueule grande ouverte du jaguar (fig.1c). Pour la première fois à nos yeux, la scène est animée par la couleur : les deux crocs recourbés, les yeux de forme ovale où s'inscrit la croix olmèque et le tracé de la lèvre supérieure sont peints en bleu-vert, le tout reposant sur un fond rouge. L'artiste a utilisé ce même rouge pour peindre le corps et le visage du personnage alors que son ornementation et le costume ornithomorphe qu'il porte déploient à nouveau un bleu-vert.

L'autel 7 de La Venta se distingue fortement des autres autels golfiens (Fuente 1973 : 33). Sa forme arrondie contraste avec les habituels blocs rectangulaires, mais la différence majeure réside dans son iconographie. Son état de conservation est très précaire, mais nous pouvons y reconnaître le dessin sculpté d'une niche, bordure circulaire épaisse, d'où

surgit, au lieu d'un personnage assis vu en entier, une tête de taille importante.

Thème de la caverne : simplification formelle

La description de ce premier corpus d'œuvres, nous a rendu l'image de la grotte familière. Son graphisme clair ayant contribué à son identification. En revanche, les pièces suivantes se caractérisent par une simplification du dessin qui peut parfois obscurcir la lecture. Mais la réduction formelle que nous allons observer n'appauvrit en rien le contenu sémantique de l'œuvre. L'autel 7 de La Venta, précédemment décrit, constitue, grâce au tracé de la bordure circulaire autour d'un visage, un parfait élément de transition. Le disque du Musée de Santiago Tuxtla, Veracruz, atteste avec peu de variantes formelles la même iconographie (Cervantes 1969 : 39). L'artiste a placé le visage d'un homme-félin, caractérisé par une gueule rugissante aux crocs acérés, au milieu d'une plaque circulaire. Les mains de l'être hybride sur le contour circulaire ont été représentées de chaque côté du visage, serrant des objets fréquents dans l'iconographie olmèque : la torche et la moufle[4]. Les motifs végétaux sont disposés non aux quatre coins de l'orifice, mais horizontalement sur la partie inférieure de la pièce. Nous attirons l'attention sur ces motifs, que l'on retrouvera dans l'iconographie plus tardive, où ils vont revêtir un sens complémentaire. Le monument 27 de Laguna de los Cerros (Fuente 1973 : 153) et une plaque de provenance inconnue (fig. 1h) montrent un visage animalisé, vu de face, simplement entouré d'un double cercle. Mais, dans cette vision aplatie du sujet, que faut-il penser du corps du personnage ?

Une pièce convexe de provenance inconnue, incorrectement qualifiée de "joug", apporte une réponse satisfaisante (Coe 1965 : fig. 14). La figure humaine nue qui glisse hors de l'orifice terrestre est ici représentée en entier. Le personnage couché sur le ventre semble ramper dans un espace réduit qui pourrait être une galerie souterraine. Si cela s'avère être un tunnel, l'artiste omet intentionnellement la représentation de la partie supérieure, bien qu'il la suggère par des bandes étroites qui recouvrent

---

[4] L'ensemble torche-moufle (conventionnellement appelé "knuckle-duster" en langue anglaise et "manopla-antorcha" en langue espagnole) se compose de deux objets distincts. Du point de vue morphologique la moufle est un objet semi-sphérique que l'on empoigne de l'intérieur, de façon à la recouvrir partiellement. La prise est assurée par une sorte de bâton qui relie les deux extrémités anguleuses, pointues ou arrondies de l'objet. La torche est un objet droit, vraisemblablement cylindrique, que l'on empoigne habituellement de l'extérieur dans le sens de sa hauteur (Magni 1997).

partiellement le corps du personnage. Il s'agit là, peut-être, d'une solution plastique qui permet la vue d'ensemble du sujet (l'homme), tout en préservant l'idée de son contexte (endroit souterrain ?). Nul besoin de souligner l'originalité d'une telle perception de l'espace.

A présent, on appréhendera plus aisément le dessin de deux haches olmèques pétaloïdes : une hache de provenance inconnue conservée au Musée d'Anthropologie de Mexico et deux haches appartenant à l'offrande 4 de La Venta qui, côte à côte, composent un seul dessin. La localisation des perforations de l'objet indique qu'il doit être considéré dans le sens de sa longueur. L'objet fut vraisemblablement utilisé en tant que pendentif ou pectoral (Cervantes 1969 : 44 et fig. 10-11).

La pièce de provenance inconnue est dans un état optimal de conservation. Elle représente une figure humaine couchée sur le ventre, qui tient d'une main la torche et de l'autre la moufle. L'aspect narratif et anecdotique de la scène est particulièrement intéressant. La main droite du personnage se positionne à l'avant de la scène ; elle serre le flambeau, comme pour éclairer le parcours. L'autre bras est replié sur le côté ; la main serrant la moufle s'appuie au sol. Le personnage porte ce qui semble être un masque buccal ; l'arrière de son crâne porte la marque de la fente en V et son corps celle de la croix olmèque. Les deux haches de La Venta, malheureusement dans un mauvais état de conservation, montrent, lorsqu'elles sont jointes, des analogies iconographiques étonnantes avec le dessin précédent. Les deux illustrations diffèrent uniquement au niveau des détails vestimentaires. Nous reconnaissons ainsi un homme en position couchée qui semble ramper au sol. Se trouve-t-il dans un passage souterrain ?

Au Musée d'Histoire Naturelle de New York, on peut admirer parmi les objets olmèques une insolite pendeloque provenant de Tayasal, Guatemala (fig. 1i). D'une longueur approximative de 5 cm, l'objet se distingue par sa qualité lapidaire exceptionnelle : l'artiste a sculpté en relief un visage fort expressif, où il a su rendre avec grande habileté le modelé des joues, des yeux et des lèvres. Le visage est individualisé par un long croc qui pend de la commissure de la bouche et par une crête en forme de flamme qui surmonte la tête. Les yeux sont clos, comme ceux du personnage du monument de Laguna de los Cerros. Curieusement vu de profil, le visage est encerclé par la double bordure qui nous est désormais familière. Un détail retiendra notre attention : les mains du personnage, alignées et vues de face, sont situées à l'extérieur du cercle. Projetées à l'avant, elles apparaissent les premières, le reste du corps étant encore enfoui dans la cavité. Une très belle œuvre du post-classique mexicain, qui représente une parturiente, peut nous aider à reconstituer

visuellement l'impression d'émergence tangible sur la pièce de Tayasal, et ce grâce à une vision tridimensionnelle du sujet. La statuette en jadéite, appartenant à la collection Bliss de Washington, montre la figure féminine en position accroupie, ses jambes écartées ; le nouveau-né sort du ventre maternel. L'enfant, visible à moitié, a été représenté les bras projetés droit vers l'avant et la tête légèrement relevée (Dumbarton Oaks 1963 : fig. 109).

Thème de la caverne : de la schématisation au symbolisme

En poursuivant notre exploration formelle, nous allons rencontrer l'expression artistique la plus concise qui soit : le langage codifié. En effet, suivant une démarche associative, nous voici confrontée à une représentation condensée de la caverne. Sa signification, quant à elle, demeure invariable. Les formes "abstraites" que nous allons bientôt essayer de déchiffrer sont graphiquement déductibles de l'art figuratif[5]. Nous retrouvons par exemple l'image du double cercle entouré d'une couronne de pétales sur la peinture 8 d'Oxtotitlan (fig. 2a). Observons que l'intérieur du cercle est rythmé par des traits parallèles : segments que l'on retrouvera sur des représentations du miroir-caverne datant du post-classique. Le motif du cercle entouré de pétales connaît une continuité remarquable.

La double ligne circulaire se réduit parfois au dessin d'un cercle unique : la peinture 1-a des grottes Nord d'Oxtotitlan, Guerrero, atteste de cette variation formelle (fig. 1e). D'un fond circulaire noir se détache le profil d'un visage humain. La couleur noire pourrait symboliser le monde chthonien. Des quatre coins du rond surgissent des "pétales" qui lui ont valu le nom de "Fleur" et qui rappellent exactement la disposition des motifs végétaux autour de la niche. La localisation de cette œuvre dans des grottes est significative. Le dessin circulaire apparaît dans le langage des signes, soit réduit à sa plus simple forme géométrique, c'est-à-dire celle d'un cercle unique, soit dans une variante plus élaborée qui montre deux/trois cercles concentriques. Il n'est pas impossible que cette différence renferme une signification numérologique. Au-delà de la connotation aquatique du motif des "cercles concentriques", ce signe (n. 122), présent sur le relief 1 de Chalcatzingo, pourrait traduire l'image de la caverne au moyen de deux types d'expression distinctes : l'art figuratif

---

[5] Au cours de l'étude des symboles nous ferons fréquemment référence au "dictionnaire des motifs olmèques" composé par Joralemon (1971 et 1990). Pour cela nous utiliserons la mention "n." suivi du numéro correspondant.

et le langage des signes. Si tel est le cas, il faudrait reconnaître dans ce motif la dichotomie terre-eau.

Le signe possède de nombreuses variantes formelles : le cercle inscrit dans un losange (n. 120), le losange inscrit dans un cercle (n. 121), le point inscrit dans une étoile (n. 118). Le motif de la "fleur" apparaît dans le langage des signes, où il est schématisé par un cercle encadré de quatre éléments disposés en croix olmèque (n. 98). Des variantes formelles existent (n.131 et 144). Certaines d'entre elles peuvent être plus ou moins élaborées (*Cf.* Joralemon 1971 : fig. 83). L'artiste va jusqu'à séparer chaque élément dans une composition énigmatique où la disposition seule des signes permet leur identification : motif des quatre points et une barre (n. 139) et motif des cinq points (n. 177). Symboles qui s'associent fréquemment au concept de la fertilité.

La peinture A-1 des grottes Sud d'Oxtotitlan (détail : fig. 1f) montre par sa composition que le motif de la fleur est intimement lié à celui de la croix olmèque qui s'inscrit à l'intérieur, laissant apparaître une connotation cosmologique (quatre directions et centre). Observons que la croix olmèque marque également l'intérieur de la gueule du jaguar sous sa forme simple ou complexe, à savoir la répétition visuelle de la croix en une sorte de "filet ou grille" (ex. céramique de Tlapacoya ou sceau de Las Bocas : Joralemon 1990 : fig. 120 ; Gay 1971 : fig. 12). Or, l'art olmèque montre parfois que l'image de la niche et celle de la gueule béante féline se juxtaposent.

D'autre part, comparons le dessin figuratif du relief 1 de Chalcatzingo avec le dessin simplifié de la peinture A-1 d'Oxtotitlan (détail), posé verticalement. On remarque que l'image du cercle encadré de quatre éléments identiques d'où surgissent des volutes montre des analogies frappantes avec l'image de la niche/gueule du jaguar de Chalcatzingo, entouré des motifs végétaux (conventionnellement au nombre de quatre) d'où surgit un flux de volutes. A nos yeux, le contenu sémantique des deux œuvres est identique ; c'est simplement l'expression artistique choisie qui diffère : l'artiste de Chalcatzingo, nous présente le thème de la caverne sous forme figurative et explicite et, à Oxtotitlan, il opte pour le langage codifié, d'accès plus difficile. Nous verrons plus loin comment l'art méso-américain plus tardif intègre ce même symbolisme.

Par ailleurs, les motifs du cercle et de la croix olmèque connaissent chacun une application pratique : ils servent à désigner les taches de la fourrure du jaguar (Joralemon dictionnaire 1990 : n. 117). Sur la peinture 1-d d'Oxtotitlan la peau du jaguar est parsemée de rosettes, mais aussi de cercles noirs et de cercles concentriques (Joralemon 1990 :

fig.17). Une terre cuite de Tlapacoya qui représente un jaguar aux traits stylisés propose le même choix plastique pour symboliser la robe du jaguar (Joralemon 1990 : fig. 93). La divinité Tezcatlipoca, dont le double animal est un jaguar, est parfois représentée avec le corps recouvert de cercles concentriques (ex. Codex Borgia 1963 : pl. 17). Cette pratique n'est pas rare chez les Amérindiens, comme le démontrent deux exemples empruntés à leur passé archéologique et à leur présent ethnologique : l'art Précolombien de Chavín, Pérou, possède des terres cuites à effigie de jaguar ; leur surface est rythmée de cercles concentriques imitant la fourrure de l'animal. Encore de nos jours, certains Indiens des forêts tropicales, tels les Yanomami du Venezuela, peignent sur leur corps des taches circulaires de couleur ocre afin de symboliser la fourrure du fauve. Au Mexique, les Lacandons se revêtent, lors de certains rituels, d'une tunique mouchetée de taches ocres, pour s'identifier au grand prédateur (Marion 1992 : 803). La statuette en argile d'Atlihuayan, Morelos, a été fréquemment invoquée par les olmécologues pour montrer que la croix olmèque a également servi à symboliser les rosettes de la fourrure féline (Joralemon 1990 : fig. 90).

Dans l'art olmèque, le thème de la caverne est étroitement lié au concept de la fécondité-fertilité ainsi qu'à deux figures mythiques prédominantes : la Terre Mère et le Jaguar. Sa relation (explicite sur le relief 1 de Chalcatzingo) avec la pluie montre par ailleurs son association avec les phénomènes météorologiques. Nous verrons que la pensée méso-américaine plus tardive continue à associer la grotte avec le pouvoir créateur/fécondateur.

L'art post-olmèque

Dans l'impossibilité d'aborder la totalité des œuvres post-olmèques qui illustrent le thème de la caverne, nous avons procédé à une sélection de pièces. Œuvres significatives qui rendent compte de la richesse sémantique du sujet.

Le cercle et la "fleur"

En général, le plan circulaire a été adopté dans l'architecture amérindienne, qu'elle soit d'Amérique du Nord comme pour la construction de la kiva des Indiens du sud-ouest, ou en Mésoamérique pour la construction des temples du "vent". Nous coïncidons sur ce point avec Taube (1986 : 74) qui compare ces deux constructions circulaires à la caverne d'émergence. D'autre part, on peut remarquer que dans le Codex Durán l'artiste a représenté chacune des sept grottes

Chicomoztoc (caverne d'origine) par un rond où il a placé des silhouettes d'hommes, représentatives des sept groupes ethniques distincts censés émerger du monde chthonien (Heyden 1976 : fig. 2). Nous savons également que le signe des deux cercles concentriques symbolisait chez les Aztèques le disque de jade, pierre précieuse que l'on associe au cœur de la terre, et que l'on disait être la chair des Tlaloques.

L'art olmèque montre, comme nous avons pu le constater, l'adjonction de pétales au nombre variable, autour du cercle. Dans l'iconographie plus tardive nous retrouvons clairement cette image de la "couronne". Elle apparaît, par exemple, sur le temple de Quetzalcóatl à Teotihuacán (détail : fig. 2b). Au sein de la "Ciudadela" s'élève l'édifice du "Serpent à plumes" (150-200 AD), dont la façade est rythmée par des sculptures en ronde bosse arborant la tête de la créature mythique. Ici, les pétales semblent évoquer à la fois des motifs végétaux et les plumes de l'animal composite qui surgit du cercle. Les études récentes montrent que l'édifice était consacré au mythe d'origine du temps. Les sculptures de la façade représentent, selon cette hypothèse, le serpent à plumes au moment de la création (López Austín, Alfredo et al. 1993). La continuité graphique et sémantique de ce motif est remarquable : sur une stèle d'époque post-classique de Castillo de Teayo, Veracruz (art mexica), on retrouve le dessin du cercle ponctué de pétales ; de son centre surgit un double flux de volutes qui nous rappelle par ailleurs les compositions olmèques (fig. 2c). Ce symbole s'inscrit sur la partie inférieure du monolithe et il est surmonté par un double courant entrelacé[6], entouré par treize motifs "disque de jade" (correspondant aux treize registres qui composent la sphère céleste). Sur la stèle, la localisation du motif de la caverne correspond au registre souterrain. Nous retrouvons ce même thème dans l'art maya,[7] comme l'atteste un détail du mural de la structure 5 de Tulum (Miller 1977 : fig. 8) d'époque post-classique. Le cercle entouré de pétales au double flux de volutes s'associe encore une fois au double courant entrelacé, placé perpendiculairement au sol. Dans certaines représentations méso-américaines, notamment sur les codex, ce courant est matérialisé par des corps de serpent entrelacés. Par ailleurs, ce motif symbolise clairement de la fumée comme sur un détail de la planche 61 du Codex Borgia. Le courant entrelacé surgit d'un récipient qui porte la marque du cercle concentrique (fig. 2j).

---

[6] Alfredo López Austín (1984 : 55-67 et 1993) interprète, en général, les deux forces unies dans un mouvement hélicoïdal comme symbole de la lutte cosmique qui oppose les forces du ciel et de l'inframonde.

[7] Remarquons que, dans le calendrier maya, le signe du mois Pax est représenté par une forme ovale d'ou surgit une double volute.

Nous avons vu dans l'art olmèque que parfois les pétales qui entourent le cercle sont au nombre de quatre. Leur disposition est symétrique. Composition qui renvoie à l'image de la "fleur" que l'on retrouve dans les cultures plus tardives, où elle s'apparente au monde souterrain et à la fécondité. Heyden (1976 : 19-20) affirme que la fleur représente la matrice maternelle, intimement liée à l'image de la caverne. L'exemple le plus frappant est celui de la caverne découverte en 1971 sous la pyramide du Soleil à Teotihuacán. L'extrémité de la grotte est composée d'un ensemble (probablement rituel) de quatre chambres disposées en forme de pétales de fleur. Teotihuacán signifie "Lugar donde hacían los dioses o señores" (Heyden 1976 : 18). Doris Heyden est encline à penser que la salle intérieure de la pyramide de Teotihuacán représente la grotte de naissance des dieux. Dans le Codex Xolotl le glyphe de la ville de Teotihuacán montre le dessin de deux pyramides au-dessus d'une caverne (Benson 1985 : 183).

En approfondissant le motif de la fleur, soulignons, pour ce qui nous concerne directement ici, sa parenté avec l'image du sexe féminin et de la sexualité en général. Dans l'univers aztèque, trois divinités présentent un lien étroit avec la fleur : *Xochipilli, Xochiquetzal et Macuilxochitl* (Miller et Taube 1993 : 88). Chacune de ces jeunes divinités symbolise, entre autres, l'idée de la végétation renaissante et de l'amour (Soustelle 1979b : 166 et 169). Il est intéressant de remarquer que des métaphores identiques subsistent dans la mythologie des Lacandons. Dans le récit mythique de "la quête de l'immortalité", il est question d'une fleur pubienne qui a comme fonction de ressusciter les morts. Nuxi, le personnage-clé du mythe, se laisse séduire par la fille de Kisin qu'il suit jusqu'au Royaume des morts. Dans son périple souterrain le héros se doit de voler la fleur pubienne, symbole de l'immortalité humaine. Le texte trace une analogie entre le vol de la fille et le vol de la fleur (Marion 1992 : 505).

Symbolisme de la caverne-miroir

L'association de la grotte avec le motif des volutes, observée tout au long de notre analyse, se clarifie si l'on prend en considération l'image du miroir. L'art méso-américain tardif fait apparaître, en effet, une équivalence symbolique entre la caverne et le miroir. Deux images qui, nous le verrons, partagent un graphisme commun. A ce propos, Taube (1992b : 197) identifie le cercle de pétales d'où surgit Quetzalcóatl à Teotihuacán comme un miroir. L'auteur affirme à ce sujet : "Loin d'être des dalles de pierres inertes, les miroirs de Teotihuacán sont des voies de

passage vitales, à travers lesquelles les dieux et les ancêtres communiquent avec le monde des vivants. Dans d'autres articles (1986 et 1992a), il les définit comme lieux d'émergences[8]. Mais, il existe également des représentations isolées de miroir (*Cf.* pour des exemples graphiques divers : Taube 1992a-b) parfois un serpent surgit de leur centre. Le motif du cercle peut être entouré ou non de pétales, voire de duvets de plumes (fig. 2d-e).

Dans des incantations datées du début du dix-septième siècle, recueillies par Ruiz de Alarcón, la surface de la terre elle-même est conçue comme un "miroir fumant" (rapporté par Miller et Taube 1993 : 164). Or, nous savons qu'une des grandes divinités du panthéon mexica, Tezcatlipoca, le "Seigneur du miroir fumant", se caractérise par un miroir d'obsidienne d'où sort de la fumée qui se situe au niveau de la tête ou remplace le pied arraché [l'iconographie fait vraisemblablement référence au mythe de création où Tezcatlipoca perd son pied en luttant contre le "monstre terrestre" (Miller et Taube 1993 : 164)]. Sur d'autres représentations, le pied de la divinité peut être remplacé par la tête d'un serpent à la langue bifide. Sur la planche IV du Codex Vaticano A (1965 vol. 3), par exemple, le pied de Tezcatlipoca est remplacé par un miroir d'où surgit la tête d'un serpent uni au glyphe de l'eau courante.

Si on compare le graphisme du miroir fumant à celui du relief 1 de Chalcatzingo ou encore de la peinture A-1 d'Oxtotitlan, on ne peut que noter la ressemblance. Comparaison formelle qui peut suggérer une équivalence entre la caverne/gueule du jaguar olmèque et le miroir du dieu mexica. Notre comparaison prend de l'ampleur si l'on songe au double animal de Tezcatlipoca, qui n'est autre qu'un jaguar : Tepeyollotl. Divinité dont l'étymologie, "Cœur de la montagne", renvoie aux entrailles terrestres et, précisons-nous, à la caverne. Dans certains Codex, Tepeyollotl est d'ailleurs représenté en association avec une grotte (*Cf.* Olivier 1995 : 61-62 et tableau 3).

Sur le Codex Borbónico Tezcatlipoca, représenté sous sa forme féline, porte des miroirs respectivement placés à la tête et au pied (fig. 2h). Le graphisme du miroir fumant est simple. Il se compose de trois cercles concentriques rythmées par des duvets de plumes évocateurs du sacrifice, lesquels rappellent étrangement les pétales ou les plumes rencontrés dans

---

[8] Taube (1992b : 195-198) montre la survivance de cette association sémantique dans la pensée mexicaine contemporaine. Il cite en exemple les croyances symboliques des Huichol, où le miroir est identifié au visage, feu, soleil et caverne et associé à une grande variété d'objets de forme circulaire. A l'instar de la caverne, le miroir est un lieu de passage qui sert aux dieux et aux ancêtres pour rentrer dans le monde humain.

l'iconographie olmèque et de Teotihuacán et, sans ambiguïté interprétative, les duvets de plumes de certaines représentations du miroir (fig. 2i).

Pour ce qui concerne le motif des volutes surgissant du miroir de Tezcatlipoca, on peut aisément les interpréter comme de la fumée[9]. Mais la règle de polyvalence du signe suggère d'autres interprétations possibles parmi celles signalées au début ; nous serions encline à privilégier celle de la parole créatrice, voire de l'écho. Non seulement parce que des expériences pratiques ont montré que la localisation de certains sanctuaires, dont Chalcatzingo, coïncide avec des zones où le son se propage de manière particulièrement puissante [il y aurait donc une relation entre la situation géographique du site et l'écho (Rivera Grijalba 1991)] mais aussi parce qu'une analyse récente sur Tepeyollotl a permis d'établir un lien sémantique entre la divinité et le phénomène acoustique. Olivier (1995 : *sic* 83-84) propose "qu'il existe une équivalence entre le bruit renvoyé par l'écho et la fumée qui émane du miroir de Tezcatlipoca. Ces deux manifestations, l'une sur le mode acoustique attribuée à Tepeyollotl et l'autre sur le mode visuel inhérente à Tezcatlipoca, seraient associées à la fois à des idées de fertilité (la fumée comme le bruit suscitent la pluie) mais aussi à la détermination du destin (l'écho annonce et le miroir réfléchit le destin des mortels)".

A la lumière de cet exposé, on saisit mieux la relation causale qui s'établit sur le relief 1 de Chalcatzingo, où le motif des volutes est directement associé au motif des nuages déversant la pluie[10]. La caverne

---

[9] Le miroir est taillé dans l'obsidienne, roche d'origine voicanique, associée par extension au feu. Le qualificatif "fumant" peut également s'attacher à définir une des fonctions du miroir : celle qui permet la concentration des rayons du soleil pour allumer le feu (Soustelle 1979a : 47).

[10] Dans un mythe des Indiens Lacandons, Chiapas (Boremanse 1986 : 54 à 56), le lien entre la fumée et la formation des nuages apparaît avec clarté. Mensabäk, dieu de la pluie qui vit dans une caverne, au bord d'un lac, forme les nues avec de la fumée d'encens qu'il renferme dans un pot en terre cuite. Il distribue la suie aux dieux des Eaux, qui vivent dans des grottes souterraines, sous les rochers dans la forêt afin qu'ils l'aident à la répandre dans les airs.
Dans ce mythe, les divinités de la pluie résident dans des endroits souterrains et les phénomènes météorologiques proviennent du monde d'en-bas. Il faut donc supposer un mouvement circulaire : terre-ciel-terre (ce qui nous invite à lire le relief 1 de Chacaltzingo selon un sens rotatoire). D'autres groupes ethniques du Mexique actuel partagent ces mêmes croyances en attribuant à la terre l'origine de l'éclair, de l'arc-en-ciel, du vent... Un exemple évocateur est celui des Indiens Tzotzil du Chiapas qui considèrent l'éclair, le tonnerre, les nuages et la pluie comme des réalités envoyées par le "Seigneur de la terre" et qui proviennent de la couche terrestre (à travers la maîtrise des phénomènes météorologiques, le "Seigneur de la terre", Yahval Balamil, contrôle la production

et le miroir sont par ailleurs des lieux de passage qui permettent la communication entre l'homme et les dieux. A ce sujet, rappelons que Heyden et Jiménez Moreno (Heyden 1975 : 135) interprètent le relief 1 de Chalcatzingo comme une scène d'oracles[11] : les rouleaux symbolisant la parole divine émanant du créateur Jaguar et reçue par le personnage assis sur un "trône"[12] au milieu de la niche. Personnage censé établir le lien entre l'homme et le monde autre, comme le suggère Coe (1965b : fig. 10). Dans une étude antérieure (Magni 1994), nous avions essayé de montrer le lien entre le jaguar olmèque et les pratiques chamaniques. Pour ce qui concerne la divinité Tezcatlipoca, son association avec les pratiques divinatoires a été fréquemment signalée. L'attribut distinctif de la divinité du post-classique, le miroir, constitue en lui-même un instrument de divination. Le serpent, qui le remplace parfois, a pu jouer également un rôle de divination. Chez les Aztèques, il y avait une catégorie de devins, les *cóatl quiyolitia* "celui qui rend les serpents vivants", auxquels on s'adressait pour connaître les événements passés et futurs. C'est à travers la manipulation de serpents que le devin arrivait à lire les événements. Encore de nos jours, certains chamanes utilisent lors de séances de guérison des serpents domestiqués en tant qu'animal de divination ; ils leur parlent et obtiennent réponse à leurs questions (Durand-Forest 1968 : 12 et 28). Mais, naturellement, le serpent constitue aussi un symbole de la fertilité-fécondité, et ce dés l'époque olmèque où il semble s'apparenter à la foudre. Thompson (1973 : 250) nous renseigne sur l'origine de l'éclair dans l'univers maya : les Chacs, "divinités" mayas de la pluie, causent les éclairs en projetant parfois des haches en pierre vers la terre [Cf. Taube 1986 : 56-57 pour plus de

---

agricole : Vogt 1969 : 302). De telles croyances s'accordent avec celles que professent les Huichol du Mexique Occidental (Furst 1974 : 212 note 5).

[11] Encore à l'époque aztèque, dans la Mixteca, se trouvait un oracle fameux qu'on venait consulter de fort loin. Montecuhzuma II avait envoyé des émissaires chargés de riches présents au roi de la Mixteca, lui demandant de faire en son nom des sacrifices à son dieu et de consulter l'oracle sur les conséquences de l'arrivée des Espagnols (Durand Forest 1968 : 12).

[12] L'image de l'assise semble revêtir une symbolique profonde. L'art olmèque montre des personnages assis sur des bancs (ex. statuette du Musée d'Histoire Naturelle de New York), ou sur des trônes. Or, la littérature ethnologique atteste de l'importance de l'assise, notamment du banc, dans les pratiques chamaniques, où elle constitue un point d'intersection et de communication entre ce monde-ci et le monde autre. Nous pouvons supposer que le "trône" dépeint sur le relief 1 de Chalcatzingo symbolise la communication. Du reste, la localisation de la figure anthropomorphe assise dans la niche/gueule du jaguar, au seuil de l'inframonde et du monde terrestre, suggère un rôle de médiation. En Mésoamèrique, l'image du banc est par ailleurs reliée à la figure du jaguar.

précision sur le rôle mythologique de l'éclair en Mésoamérique] L'iconographie maya illustre parfaitement cette croyance en montrant la divinité de la pluie (Chac) brandissant une hache parfois serpentiforme. Il en va de même pour la "divinité" mexicaine Tlaloc[13]. Dans le Mexique actuel subsiste la croyance dans des divinités de la pluie qui provoquent l'éclair au moyen de haches. Rappelons le mythe des Indiens Lacandons, lequel relate que "*les Dieux de la Pluie ont une hache verte* (vraisemblablement en jade), *c'est grâce à elle qu'ils produisent des éclairs. Lorsqu'ils se fâchent avec les démons de la forêt, ils les frappent de leur hache verte. C'est ça l'éclair...*" (*Cf.* note 10).

Certains auteurs, notamment Coe (1972), ont établi un parallèle entre la figure olméque du jaguar et la divinité Tezcatlipoca. Nous venons de constater que les correspondances entre ces deux entités sont en effet importantes. Outre leur association commune avec la grotte, l'inframonde, l'obscurité, le feu[14], le serpent (qui apparaît comme leur agent et instrument fécondateur), la fertilité et les pratiques de divination, le jaguar olmèque, à l'instar de Tezcatlipoca possède

---

[13] Dans les cultures tardives, la corrélation entre le serpent et le concept de fertilité est plus éloquente. Semble en témoigner le mot nahuatl *coatl* (serpent), présent dans un grand nombre de noms de déesses aztèques liées à la végétation et à la fécondité : Ciuacoatl : femme-serpent, Chicomecoatl : sept-serpent ; Coatlicue : celle qui a une jupe de serpents. Rands (1955 : 361) affirme qu'il existe, dans le Mexique ancien, nombre de témoignages de l'association du serpent avec l'eau et les "divinités" de la pluie. L'auteur (pp. 362) pense que l'association du serpent avec ces divinités deviendra de plus en plus fréquente dans les cultures tardives et ce aux dépens de la figure du jaguar. L'iconographie de Tlaloc, par exemple, est explicite, puisque la divinité de la pluie est représentée avec des anneaux qui encadrent ses yeux. Ces deux cercles concentriques sont faits parfois du corps de deux serpents enroulés (Soustelle 1979b : 126). Le lien entre le serpent et la fertilité apparaît également sur un autre registre : Sugyyama (1992 : 213) rappelle que le serpent gravite autour du symbolisme sacrificiel.

[14] L'iconographie olmèque montre un lien symbolique entre la figure du jaguar et le feu, qu'il soit chthonien (volcan) ou céleste (soleil). Certains motifs iconographiques qui caractérisent le jaguar olmèque tendent à le prouver : motif du sourcil et de la crête èn flamme, motif du "double step", des lignes ondulées, motif du "cercle radial" (Magni 1994). L'association du jaguar avec le feu apparaît d'ailleurs dans la pensée des cultures tardives mésoaméricaines. Les anciens mayas, par exemple, identifiaient "le léché par la langue du jaguar au feu" (Cf. *Chilam Balam*). Dans le mythe mexicain de la création du soleil et de la lune (Sahagún 1981 : 81-85), il est question d'un aigle et d'un jaguar ("tigre" dans le texte) qui se jettent, l'un après l'autre, dans le feu : "*On dit qu'un aigle entra dans le brasier et s'y brûla et que c'est pour cela que cet oiseau a maintenant les plumes noirâtres. Un tigre l'y suivit sans s'y brûler et s'y flamba seulement : aussi en resta-t-il tacheté de blanc et noir*". La relation jaguar-feu apparaît encore dans certaines mythologies actuelles. Les Indiens Lacandons relatent de manière fort originale que le jaguar vole le feu de cuisine à l'homme afin de le rapporter à son épouse humaine qui se nourrit de viande rôtie (Boremanse 1986 : pp. 222 note 1). Par rapport aux mythes d'Amérique du Sud, il y a visiblement inversion des éléments. Dans ces derniers, il est question d'un jaguar, héros culturel, qui apporte à l'homme les pratiques de cuisson des aliments.

l'ambivalence terre-ciel et créateur-destructeur. L'un parmi les nombreux épithètes qui qualifient ce dernier est *ilhuicahua tlalticpaque* : "possesseur du ciel et de la terre". Le jaguar olmèque sert d'emblème de pouvoir et semble lié au lignage principal (Magni 1994), comme plus tard le sera Tezcatlipoca à l'égard des souverains.

L'équivalence graphique et sémantique entre la caverne/gueule du jaguar/flux de volutes de l'époque olmèque et le "miroir fumant" du post-classique ne peut que resserrer les liens entre le jaguar olmèque et Tezcatlipoca. Par ailleurs, ces deux figures partagent un autre élément iconographique : le motif de la "grille ou du filet" que l'on sait associé à la fertilité et à l'autorité (Magni 1994 ; Olivier 1995 : 71).

Mais si l'on approfondit les liens entre les différentes cultures méso-américaines, force nous est d'admettre également la proposition de M. Coe qui reconnaît une parenté entre Tezcatlipoca et le dieu maya K (le terme de "Manikin Scepter" a été forgé pour signifier la hache enfoncée dans le front du dieu K) et par conséquent leur filiation avec le jaguar olmèque. Tezcatlipoca et le dieu K se caractérisent par le pied serpentiforme et le miroir fumant, situé au niveau de la tête chez la divinité maya : fig. 2f-g[15]. Au niveau symbolique le dieu maya est lié au pouvoir, au feu et à la foudre (Miller et Taube 1993 : 111 et 147). Parfois, la présence d'une torche-hache signale la provenance de la fumée (Robicsek 1978). Or, la torche est un objet fréquent dans l'iconographie olmèque, que nous avions attribué au jaguar (Magni 1994). Si l'on regarde de près certaines représentations du miroir fumant de Tezcatlipoca-Tepeyollotl, par exemple sur le Codex Borbónico (fig. 2i), nous observons qu'au centre des deux volutes de fumée se place un objet cylindrique : s'agit-il d'une torche-hache ?

En conclusion, on peut s'interroger sur les raisons de l'absence du pied chez certaines divinités mexicaines, notamment le dieu K maya et Tezcatlipoca. En élargissant notre champ d'étude à l'anthropologie, nous constatons aisément que ce penchant pour l'asymétrie est loin d'être exclusif au monde méso-américain. F. Héritier (1996 : 165-189) montre la quasi universalité de la figure masculine asymétrique : "moitié d'homme", pieds déchaussés ou mutilés, sauteurs à cloche-pied. Il apparaît donc que ces deux divinités méso-américaines rentrent dans une

---

[15] Signalons que le symbole "caverne-miroir" peut servir d'emblème d'autorité dans l'art maya. Il se place au niveau du couvre-chef du souverain : ex. Robertson 1974 : fig. 27-28. Il est intéressant de remarquer que le motif de la "grille/filet" s'inscrit à l'intérieur du miroir.

catégorisation mentale, voire archétypale. L'auteur affirme que la figure unilatérale "symbolise et connote l'intensification de la force, mais pas de n'importe quelle force : la force créatrice ou procréatrice de la masculinité" (sic p. 187). Asymétrie qui refléterait la concentration extrême du pouvoir, chaleur intense condensée dans un seul membre, qui peut être selon le cas positive ou négative (p. 181). Ambivalence qui nous rappelle l'aspect duel créateur-destructeur des figures magiques et cosmologiques mexicaines. Du reste, Tezcatlipoca perd son pied lors d'une bataille cosmique avec le monstre terrestre Tlaltecuhtli-Tlalteotl. L'image de la caverne-miroir qui remplace le membre arraché de la divinité revêt, à la lumière du récit mythique, tout son sens. Olivier (1995 : 72 ; 1997) établit une équivalence symbolique entre le pied et le membre viril de la divinité, lequel aurait été dévoré par le vagin denté de la Terre[16]. Une preuve supplémentaire de la connotation procréatrice de l'attribut de Tezcatlipoca est donnée par une planche du Codex Borbónico qui montre le couple créateur assis sur un banc. La scène est circonscrite dans une enceinte sacrée, dont le dessin est rythmé par le motif du double cercle ou disque de jade. Une des deux figures mythiques brandit un encensoir serpentiforme *(tlemaitl)*, dont l'extrémité supérieure affecte la forme d'un "miroir fumant". L'objet rappelle l'attribut du dieu mexica Tezcatlipoca-Tepeyollotl. Parmi les planches qui illustrent le livre sur les dieux et les rites de Durán (1971 : 333 pl. 11), il y a une scène d'offrande à Tezcatlipoca : un "prêtre" brandit un encensoir serpentiforme d'où surgit de la fumée (analogue à l'objet ci-dessus cité), pendant qu'un deuxième personnage assis pratique un acte auto-sacrificiel (extraction du sang au niveau du sexe).

La mutilation et la décapitation[17] ont dans la pensée méso-américaine une forte connotation de fertilité. Les flots de sang qui jaillissent du cou des victimes ou du pied arraché de la divinité viennent nourrir la Terre. Dans l'iconographie, notamment d'époque classique et post-classique, le/s flot/s de sang de la victime décapitée sont symbolisés par des serpents. On peut citer en exemple la célèbre stèle d'Aparicio, Veracruz, conservée au musée de Xalapa, les bas-reliefs de Chichén Itzá ou un

---

16 Pour des données ethnologiques concernant l'image de l'homme sans pied et la métaphore sous-jacente de la castration au Mexique : *Cf.* Galinier 1984a-b. Pour l'absence de pied dans les représentations hispano-américaines : *Cf.* Duviols et Molinié-Bertrand 1996.

17 Nous savons que la décapitation revêt dans la pensée de l'Ancien Mexique une connotation agraire : l'expression nahua utilisée pour décrire la décapitation est en ce sens éloquente : *quechcotona* veut bien dire "couper la tête à quelqu'un", mais aussi "cueillir un épi avec la main" (Duverger 1979 : 168 à 173).

guerrier décapité figuré sur le Codex Fejervary-Mayer. La tête de la victime est remplacée par un double cercle d'où surgit un serpent (fig. 2k : dessin qui nous rappelle fortement le motif caverne-miroir). Le serpent qui remplace le pied de Tezcatlipoca évoque donc le flot de sang qui abreuve le monstre terrestre, voire sous un autre registre sémantique la semence du membre viril de la divinité censée féconder la Terre.

Dès lors, nous pouvons établir les équivalences métaphoriques suivantes : serpent-sang-fumée-parole. Eléments fécondateurs, auxquels on peut ajouter l'eau[18].

A travers l'étude iconographique de l'imagerie de la caverne-miroir, un lien se tisse entre la figure féline olmèque, le Dieu K maya et le Tezcatlipoca aztèque, en soulignant les liens qui unissent à travers le temps les diverses civilisations méso-américaines.

Résumé - Dans la pensée méso-américaine, la caverne occupe une place privilégiée. Dés l'époque préclassique, les artistes diffusent son image figurative et codifiée, peinte et sculptée. Variété technique et formelle qui ne modifie pas son contenu sémantique. Parfois, l'image de la caverne se double de celle du miroir. Pétales, volutes, cercles concentriques... viennent l'enrichir. Autant de motifs qui nous guident vers la figure du jaguar olmèque, du dieu K maya et de la divinité mexica, Tezcatlipoca.

Resumen - En el pensamiento mesoamericano, ocupa la cueva un lugar privilegiado. Ya en la época preclásica, en la pintura y en la escultura, los artistas difunden su imagen figurativa y codificada. Variedad técnica y formal que no modifica el contenido semántico. La imagen de la cueva se duplica a veces con la del espejo. La enriquecen pétalos, volutas, círculos concéntricos. Todos estos motivos nos llevan hacia la figura del jaguar olmeca, del dios K maya y de la divinidad mexica Tezcatlipoca.

---

[18] Précisons que parfois c'est un flot d'eau qui jaillit du motif "miroir-caverne". C'est le cas, par exemple, du glyphe qui accompagne la déesse Chalchiuhtlicue sur le Codex Borgia (1963 : pl. 17). Notons que le motif circulaire est encadré par quatre éléments identiques (disposés en forme de "fleur") et que le premier anneau du cercle est segmenté. Iconographie, nous l'avons vu, en vigueur dès l'époque olmèque.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BENSON, Elizabeth

1985 "Architecture as Metaphor", *In: Fifth Palenque Round Table. 1983* Robertson Ed., San Francisco

BERNAL, Ignacio

1969 *The Olmec World* University of California Press (1ère éd. 1968), Berkeley

1986 *Le Mexique des origines aux Aztèques* Ed. Gallimard, Coll. Univers des Formes, Paris

BOREMANSE, Didier

1986 *Contes et mythologie des Indiens Lacandons* Ed. L'Harmattan, Paris

CERVANTES, Maria Antonieta

1969 "Dos elementos de uso ritual en el arte Olmeca", *Anales I.N.A.H* 1 : 37-51 Secretería de Educación Pública, México

CODICE BORBONICO

1988 Siglo XXI, México

CODICE BORGIA

1963 Fondo de Cultura Económica, México

CODICE FEJERYARY-MAYER

I901 Version commentée par SELER, Eduard, Berlin

CODICE VATICANO LATINO 3738 ou VATICANO A

1965 Antiguedades de México (basadas en la recopilación de Lord Kingsborough), México

COE, Michael D.

1965 *The Jaguar's Children: Pre-Classic Central Mexico*, The Museum of Primitive Art, New York

1972 "Olmec Jaguars and Olmec Kings", In: *The cult of the feline* pp. 1-18 Dumbarton Oaks, Washington

1985 *Les premiers Mexicains* Armand Colin, Paris

DUMBARTON OAKS

1963 *Handbook of the Robert Woods Bliss Collection of Pre-Columbian Art*, Trustees for Harvard University, Washington

DURAN, Fr Diego

1971 *Book of the Gods and Rites and the ancient Calendar*, Ed. Norman, University of Oklahoma Press

DURAND-FOREST, Jacqueline

1968 "Divination et présages dans le Mexique Ancien et Moderne", *Cahiers des Amériques latines* Série Sciences de l'Homme n.2, Paris

DUVERGER, Christian

1979 *La fleur létale. économie du sacrifice Aztèque*, Ed. Seuil Recherches Anthropologiques, Paris

DUVIOLS, Jean-Paul et Annie MOLINIE-BERTRAND (Coord.)

1996 *Enfers et damnations dans le monde hispanique et hispano-américain* P.U.F, Paris

FUENTE de la, Beatriz

1973 *Escultura Monumental Olmeca: catalogo*, Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M, México

FURST, Peter T.

1974 "Morning glory and mother goddess at Tepantitla, Teotihuacan: iconography and analogy in Pre-Columbian art" In: *Mesoamerican Archaeology*, Ed. Hammond University Of Texas Press, Austin

GALINIER, Jacques

1984a "L'homme sans pied. Métaphores de la castration et imaginaire en Mésoamérique", *L'Homme* 24 : 2 : 41-58, Paris

1984b "Le prédateur céleste. Notes sur le sacrifice mazahua", *Journal de la Société des Américanistes* 70 : 153- 166, Paris

GAY, Carlo

1966 "Rock Carvings at Chalcacingo" Natural History 75: 56-61. New York

GROVE, David C.

1968 Chalcatzingo, Morelos, Mexico: a Reappraisal of the Olmec Rock Carvings", *American Antiquity* 33 : 486-491, Salt Lake City

1970 The Olmec Paintings Of Oxtotitlan Cave, Guerrero, Mexico, Studies in Pre-Columbian Art and Archeology n.6, Dumbarton Oaks, Washington

1973 "Olmec altars and myths" *Archeology* 26 :2 : 128-135, New York

GROVE. David C. et Jorge ANGULO

1987 "A Catalog and Description of Chalcatzingo's Monuments", In: *Ancient Chalcatzingo* pp. 114-131. University of Texas Press, Austin

HERITIER, Françoise

1996 *Masculin/Féminin* Ed. Odile Jacob, Paris

HEYDEN, Doris

1973 "Un Chicomostoc en Teotihuacán? La Cueva bajo la pirámide del Sol", *Boletín I.N.A.H* 6: 3- 18, México

1975 "An interpretation of the cave underneath the pyramid of the Sun in Teotihuacán, Mexico" *American Antiquity* 40 : 2 : 131-147, Salt Lake City

1976 "Los ritos de paso en las cuevas" *Boletín I.N.A.H* 19:17-24, México

HISTORIA TOLTECA-CHICHIMECA

1976 *Historia Tolteca-Chichimeca* I.N.A.H,México

JORALEMON, Peter D.

1971 *A study of Olmec Iconography*, Studies in Pre-Columbian Art and Archeology n.7, Dumbarton Oaks, Washington

1976 "The Olmec Dragon: A Study in Pre-Columbian Iconography, In: *Origins of Religious Art & Iconography in Pre Classic Mesoamerica* pp. 27-71 U.C.L.A, Los Angeles

1990 *Un estudio en Iconografia Olmeca* Universidad Veracruzana, Xalapa

LOPEZ AUSTIN, Alfredo

1984 *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas* (2 vols.} UNAM. México

1993 "El árbol cósmico en la tradición mesoamericana" *lichiko Intercultural* n. 5, Japon

LOPEZ AUSTIN, Alfredo, Leonardo LOPEZ LUJAN et SUGIYAMA Saburo

1993 "The Temple of Quetzalcoatl at Teotihuacan: its possible Ideological Significance" *Ancient Mesoamerica* 2 : 93-105, Cambridge

MAGNI, Caterina

1994 *Essai d'interprétation de l'iconographie olmèque. Mexique*, Thèse de Doctorat, E.H.E.S.S, Paris

1997 "Analyse du complexe iconographique poignée-torche dans l'art olmèque, Mexique et analyse de sa survivance dans l'art mésoaméricain plus tardif", *Lares* 63: 1: 67-68, Ed. Leo Olschki, Firenze

MARION. Marie-Odile

1992 *Le pouvoir des filles de Lune* Thèse d'Etat E.H.E.S.S, Paris

MILLER, Arthur

1977 "The Maya and the Sea, Trade and Cult at Tancah and Tulum, Quintana Roo, Mexico", In: *The Sea in Pre-columbian World*, Dumbarton Oaks, Washington

MILLER. Mary et Karl, TAUBE

1993 *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya* Thames and Hudson, London

OLIVIER, Guilhem

1995 "Tepeyollotl, le "Cœur de la Montagne, le dieu Jaguar des Aztèques", *Ateliers de Caravelle* 3 : 59-99, Toulouse

1997 *Moqueries et métamorphoses d'un dieu aztèque Tezcatlipoca. Ie "Seigneur au miroir fumant"* Institut d'Ethnologie, Musée de l'Homme, Paris

RANDS, Robert L.

1955 "Some manifestations of water in Mesoamerican art", *Bureau of American Ethnology* Bulletin 157 : 265-393, Smithsonian Institution, Washington

RIVERA GRIJALBA, Victor

1991 "Inferencias del eco en la ubicación de santuarios prehispánicos", *Cuadernos de arquitectura mesoamericana* 15: 51-56, UNAM, México

ROBERTSON, Merle Greene

1974 "The Quadripartite Badge- A Badge of Rulership", In: *Primera Mesa Redonda de Palenque. 1973* Robertson Ed. Peeble Beach

ROBICSEK, Francis

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

SOUSTELLE, Jacques

1979a *Les Olmèques* Ed. Arthaud, Paris

1979b *L'Univers des Aztèques* Coll. Savoir, Ed. Hermann, Paris

TAUBE, Karl A.

1986 "The Teotihuacan Cave of Origin: The Iconography and Architecture of Emergence Mythology in Mesoamerica and the American Southwest" *Res* 12:51 -82, Cambridge

1992a "The Temple of Quetzalcoatl and the Cult of Sacred War" *Res* 21:53-87, Cambridge

1992b "The Iconography of Mirrors at Teotihuacan", In: *Art. Ideology. and the City of Teotihuacan.* 1988 pp. 169-204, Dumbarton Oaks, Washington

THOMPSON, Eric

1973 *Grandeur et décadence de la civilisation Maya* Ed. Payot, Paris

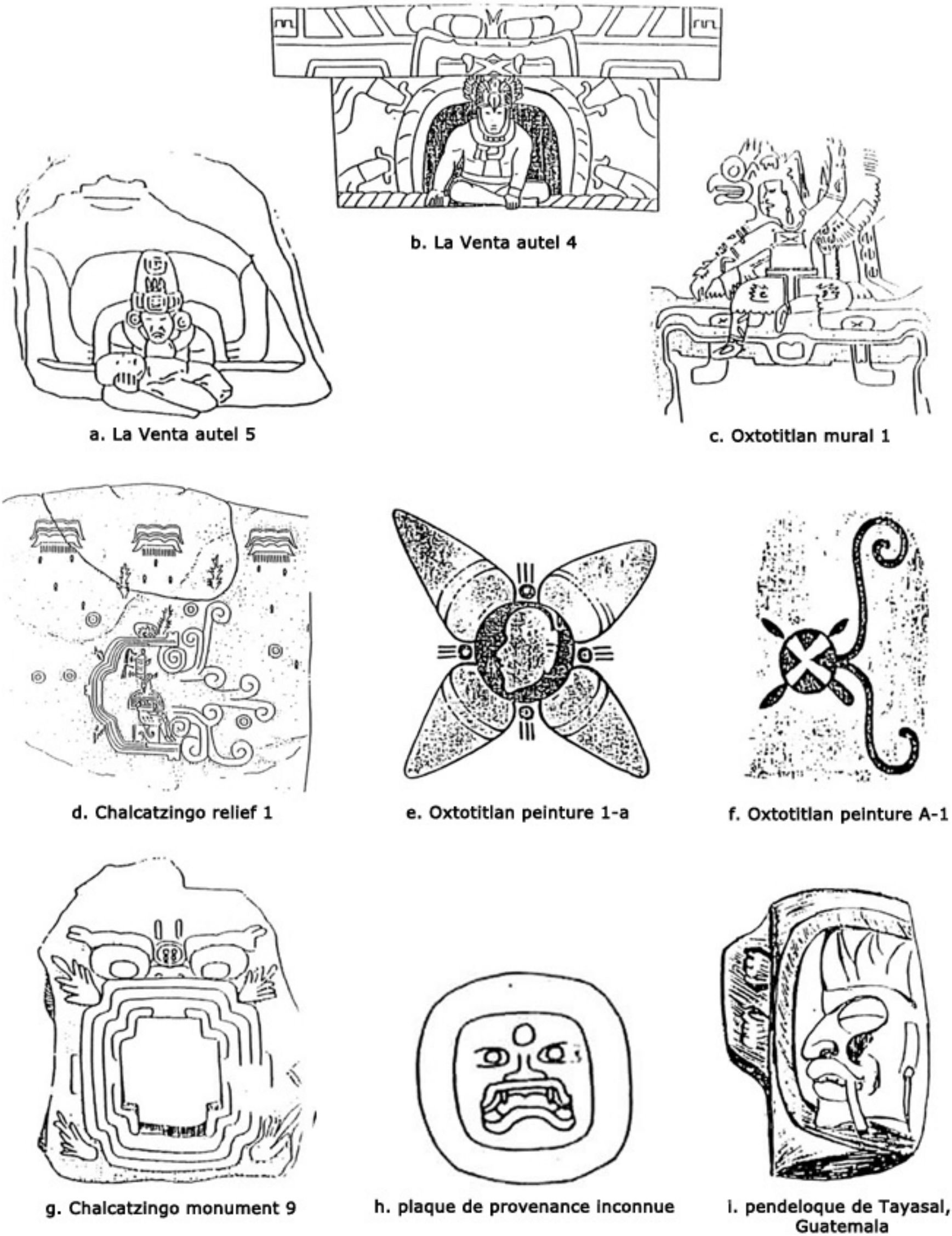
VOGT, Evon Z.

1969 *Zinacantan* The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge

Illustrations

Fig 1 : a : La Venta autel 5 (de la Fuente 1973 : 29)
b : La Venta autel 4 (Grove 1973 : 131)
c : Oxtotitlan mural 1 (Grove 1984 : 131)
d : Chalcatzingo relief 1 (Grove 1984 : 27)
e : Oxtotitlan peinture 1-a (Grove 1970 : fig. 7)
f : Oxtotitlan peinture A-1 (Grove 1970 : fig. 25)
g : Chalcatzingo monument 9 (Grove 1984 : 48)
h : plaque de provenance inconnue (Joralemon 1971 : fig. 229)
i : pendeloque de Tayasal, Guatemala (esquisse personnelle)

Fig 2 : a : peinture 8 d'Oxtotitlan (Grove 1970 : 21)
b : Temple de Quetzalcoatl, Teotihuacan (détail) (López Austín et al. 1993)
c : stèle Castillo de Teayo, Veracruz (esquisse personnelle)
d-e : représentations de miroir Hautes Terres Centrales (Taube 1992a-b)
f-g : représentations du dieu K maya (Robicsek: 1978: fig. 57)
h : Tepeyollotl: Codice Borbónico
i : représentation du miroir fumant (esquisses personnelle)
j : récipient : Codice Borgia 61
k : Guerrier-décapité : Codex Fejervary-Mayer



b. La Venta autel 4

a. La Venta autel 5

c. Oxtotitlan mural 1

d. Chalcatzingo relief 1

e. Oxtotitlan peinture 1-a

f. Oxtotitlan peinture A-1

g. Chalcatzingo monument 9

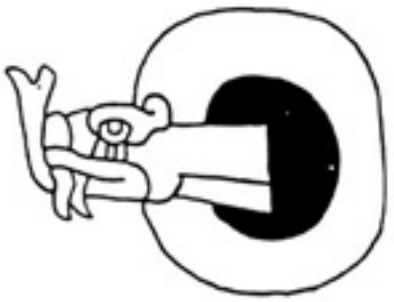
h. plaque de provenance inconnue

i. pendeloque de Tayasal, Guatemala

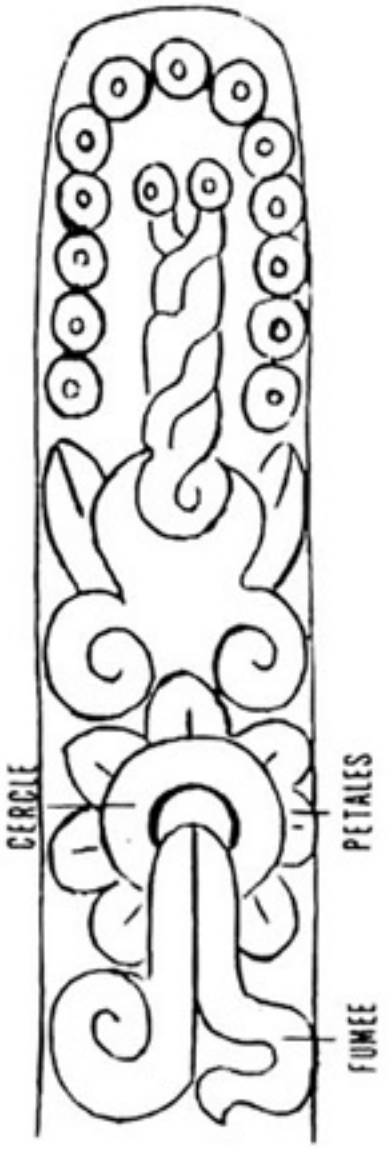
Fig. 1

a. peinture 8 d'Oxtotitlan

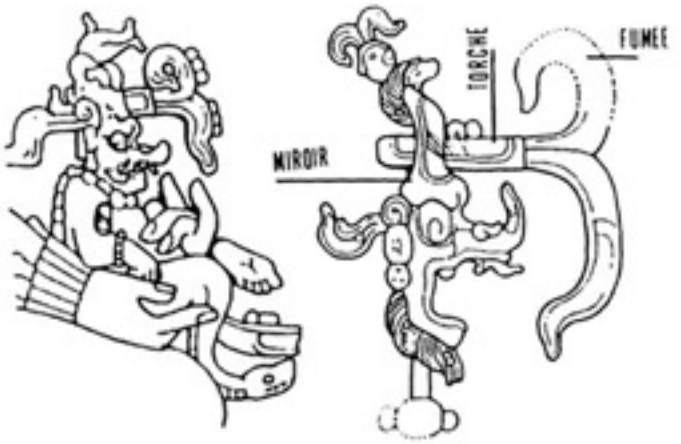
b. Temple de Quetzalcoatl. Teotihuacan (détail)



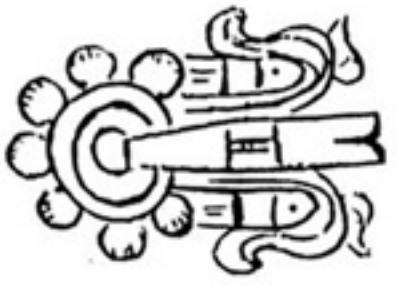
d.e. représentations de miroir, Hautes Terres centrales



c. Castillo de Teayo



f.g. représentations du dieu K maya



i. miroir fumant

h. *Tepeyolloti. Códice Borbonico*

k. Guerrier décapité. *Codex Fejervary Mayer*

j. *Códice Borgia*

Fig. 2